

Entre historia y crónica: un problema de definición

JUAN BRUCE-NOVOA

Introducción

La definición clásica de la crónica —una enumeración de hechos históricos en el orden de su acontecimiento y sin ninguna explicación o interpretación narrativa— ha servido para distinguir entre este género documental y la historia misma. En efecto, la relación ha sido de binarios no sólo opuestos, sino necesariamente yuxtapuestos: la crónica y la historia forman una simbiosis de similitud en su contenido básico y de diferencia en su modo de (re)presentación del contenido. Es ésta la relación que pretendo indagar aquí; primero, para comprender más a fondo las características tradicionales de los géneros, tanto en su contenido como en lo que podemos llamar la política de la oposición y contraste; segundo, para tratar de entender mejor la naturaleza de esa gran suma de textos que conocemos como *Crónica de Indias*, y tercero, para considerar algunas ramificaciones de esta relación dialógica en la literatura contemporánea.

Historia contra crónica

La clave de la oposición entre los dos géneros radica en las palabras mismas que los nombran. La historia cuenta un acontecimiento, o sea, lo narra en forma de un cuento. La narración se ha considerado esencial para la historia —una relación que resulta más clara en inglés, donde en *History* se esconde *story* (cuento)—. Famoso es el juicio de Croce que resume la posición —y el prejuicio— tradicional de los historiadores: “Prima condizione per avere storia vera (e insieme opera d’arte) è che sia possibile costruire una narrazione” (Croce, 38).¹ O sea, por definición la crónica debería limitarse a una pura enu-

meración de elementos, desde los acontecimientos hasta los objetos del contexto y los personajes, pero sin ningún vínculo narrativo, algo como una taxonomía sin comentarios. La historia requiere, entonces, que estos hechos sean convertidos en una secuencia de relaciones de causa y efecto dentro de un fluir significativo que conduzca al lector desde un principio hasta un final a través de un cambio, desarrollo o evolución —una narración capaz de expresar algún mensaje significativo que justifique el viaje de la lectura—. Es decir, para crear historia hay que darle lógica y orden a la crónica, lo cual se logra creando para y con los hechos el diseño de un argumento y el sentido de una trama. Esto implica la intervención de una conciencia humana capaz de imponer cierto orden y límite a la casi infinita suma de detalles y elementos de la materia prima y de plantear una lógica que permita distinguir entre lo significativo y lo desechable, para crear la homogeneidad de los hechos donde la crónica supuestamente ha respetado —por la ineptitud del cronista— la heterogeneidad natural.

Facts do not exist in isolation, in the sense that the fabric of history is what we shall call a plot, a very human and not very “scientific” mixture of material causes, aims, and chance —a slice of life, in short, that the historian cuts as he will and in which facts have their objective connections and their relative importance... In history as in the theater, to show everything is impossible —not because it would require too many pages, but because there is no elementary historical fact, no event-worthy atom. If one ceases to see the events in their plots, one is sucked into the abyss of the infinitesimal (Veyne, 32-33).

Crear un argumento es la función de la conciencia editorial. De allí que siempre se repite que la crónica está llena de elementos superfluos que la historia eliminaría. Todorov, al caracterizar la crónica de Bernal Díaz, opina que “his narrative swarms with ‘useless’ (or rather unnecessary) details not

¹ Véase también Hayden White, *The Content of Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1987, pp. 1-57.

imposed by the fatality of events" (Todorov, 120). El cronista anota lo que atestigüa, sin perspectiva:

El cronicón Complutense anota con más cuidado y detalle las incidencias de un eclipse que la toma de Toledo por Alonso VI; en los Anales Toledanos se apunta un hecho tan natural como el de que "descendió gran nieve sobre toda la tierra en el mes de janero" al lado de la muerte de la Reyna Urraca... Podrían multiplicarse los ejemplos referentes a estas alusiones, tan típicas en nuestros primitivos textos historiográficos (Calzada, 42-43).

Pero para discriminar entre lo representativo y lo superfluo el autor requiere cierta perspectiva, una distancia que le permite escribir desde más tarde y contemplar el fluir temporal total como si fuera un proceso diacrónico bien delineado y limitado, para tratarlo como si fuera un objeto sincrónico cuyo diseño se deja apreciar —sobre todo después de la intervención del mismo historiador—. El historiador crea y justifica esa fatalidad con la lógica de su presentación.

First the elements in the historical field are organized into a chronicle by the arrangement of the events to be dealt with in the temporal order of their occurrence; then the chronicle is organized into a story by the further arrangement of the events into the components of a "spectacle" of process of happening, which is thought to possess a discernible beginning, middle, and end. This *transformation of chronicle into story* is effected by the characterization of some events in the chronicle in terms of inaugural motifs, of others in terms of terminating motifs, and yet other in terms of transitional motifs... When a given set of events has been motifically encoded, the reader has been provided with a story; the chronicle of events has been transformed into a completed diachronic process, about which one can then ask questions as if he were dealing with a *synchronic structure* of relationships.

Historical *stories* trace the sequences of events that lead from inaugurations to (provisional) terminations of social and cultural process in a way that *chronicles* are not required to do. Chronicles are, strictly speaking, open-ended. In principle they have no *inaugurations*; they simply "begin" when the chronicler starts recording events. And they have no culminations or resolutions; they can go on indefinitely. Stories, however, have a discernible form (even when that form is an image of a state of chaos) which marks off the events contained in them from the other events that might appear in a comprehensive chronicle of the years covered in their unfolding... The historian arranges the events in the chronicle into a hierarchy of significance by assigning events different functions as story elements in such a way as to disclose the formal coherence of a whole set of events considered as a comprehensible process with a discernible beginning, middle, and end (H. White, *Metahistory*, 5-7).

Se supone que el cronista sólo anota y testimonia, mientras el historiador explica y analiza. Los dos tipos de autores parecen

tener distintas metas: "The chronicle answers questions like, 'and what happened then?', history answers questions like 'what was the significance of this events, that is, how can it be causally related to certain events?'" (M. White, 222). Volvemos siempre a lo mismo: la narración permite que aparezca la explicación y el análisis que convierten la crónica en historia; es a través de la narración que el autor plantea sus preguntas y enuncia las respuestas en una forma aparentemente tan lógica y natural que se toman por indiscutiblemente verdaderas. La crónica, en contraste, deja la impresión de arbitrariedad, que a su vez pone en duda el don totalizador del autor.

El tejido de relaciones causales a través del cual se aprecia el significado de los acontecimientos hace posible hablar de la ideología del texto histórico. El historiador, a pesar de su postura en cuanto a la objetividad científica, a duras penas puede esconder su actitud frente a los hechos. Su ideología aparece en los tropos y los subgéneros literarios (comedia, tragedia, sátira, ironía, etcétera) que escoge para prestarle forma al texto (H. White, *Metahistory*). Por oposición, la ausencia de estos factores se le atribuye a la crónica: supuestamente al cronista sólo lo impulsa una necesidad de no dejar pasar inadvertido nada, pero como no tiene un diseño en mente no puede seleccionar según una meta trascendente. Mas siendo imposible el documentar absolutamente todo —empeño ideal satirizado por Sterne en *Tristram Shandy*— el cronista trata de recordar todo lo que puede, quizás con la esperanza de pescar los elementos importantes en la red amplia de su vista abarcadora. El cronista resulta ser ingenuo frente al ingenioso historiador; aquél pasa por inocente y natural, mientras éste peca de intencionado y artificioso, pecados sumamente apreciados en la academia. De esta oposición de características, identificadas unas con lo sencillo y otras con lo sofisticado, surge la asociación de la crónica con la conciencia primitiva y de la historia con la civilizada, que a su vez siempre se asocia a lo moderno, sea cual sea la época. Y aun más, la crónica se clasifica como una obra todavía no fidedigna, demasiado personal e imaginativa —cercana a la literaria—, mientras la historia pretende ser científica, sobre todo cuando la ciencia triunfa sobre el arte como en los últimos siglos.

¿Las crónicas de Indias?

Podríamos, como algunos estudiosos de renombre sugieren, simplemente descartar este título por lo absurdo de su empeño en agrupar, bajo una sola categoría, textos tan heterogéneos como los de Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo y Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, etcétera.² Aunque sería más fácil adoptar esta estrategia, me parece más interesante mostrar

² Don Edmundo O'Gorman sugirió esto en la ponencia plenaria del Tercer Congreso de Mexicanistas sobre la Crónica, celebrado en la UNAM en abril de 1991.

que el título de Crónica no es apropiado porque ninguna de las obras claves se acopla bien a la definición estricta del género que acabamos de resumir.

Si tomamos los tres ejemplos mencionados arriba, vemos de inmediato que ninguno se limita a la mera enumeración de fechas y acontecimientos; o sea, no se trata de anales, la forma más pura de la crónica. Cada texto es una narración escrita desde cierta distancia, tanto temporal como espacial, que permite al narrador una perspectiva que le deja ver y (más importante) estructurar su material como un hecho completo, un objeto sincrónico. Esto es obvio en el caso de Bernal Díaz del Castillo y de Cabeza de Vaca. Aquél escribe sobre la conquista de México (1517-1521) unas tres décadas más tarde y desde su residencia en Guatemala. Cabeza de Vaca crea su texto sobre su aventura americana después de regresar a España. Ambos tratan los acontecimientos que narran como un proceso finalizado, cuyo significado se puede apreciar en su totalidad desde cierta fatalidad que, a fin de cuentas, resulta ser su propia vida. Cortés, en contraste, parece más cronista en la aparente simultaneidad, o por lo menos estrecha cercanía, entre hecho y escritura. Sin embargo, sería ingenuo pensar que haya escrito sus cartas en el campo de batalla. Cada una se crea después de una serie de eventos que parecen haber llegado, si no al final, por lo menos a un punto de crisis que marca un cambio —efecto que bien puede haber resultado de la misma necesidad de la narración de crear el marco de principio y fin—. Como veremos al estudiar el uso de diseños conscientes y el empleo de la lógica de causa y efecto, si Cortés no gozaba de una perspectiva lejana que le permitiera tratar la conquista como un hecho completo, como lo haría Bernal Díaz más tarde, por lo menos pudo crear estructuras temporales aisladas en el pasado dentro de las cuales ciertas anécdotas asumían las características de objetos finalizados.

Si la diferencia mayor entre historia y crónica es la existencia de la narración intencionada —el argumento diseñado como objeto sincrónico cuyas relaciones se atan por un sistema lógico de causa y efecto con la meta de comunicar una interpretación y un mensaje— entonces ninguno de estos textos es una crónica. En el caso de Cortés, aunque nos falta la primera carta y las demás no se escribieron en la misma ocasión, la intervención de la conciencia del diseño se hace ver en escenas en las cuales Cortés prepara el efecto final a través de una lógica clara y una perspectiva totalizadora. Por ejemplo, en la “Tercera relación”, Pedro de Alvarado surge como el rival de Cortés, de algún modo el posible héroe de la batalla por Tenochtitlan. Para rebajarlo a los ojos del emperador, Cortés trama una lección moral: el guerrero más valiente no siempre tiene la capacidad mental para ser líder. Cuando Alvarado va penetrando rápidamente en la ciudad, Cortés “le amonestaba que ganase un palmo de tierra sin que quedase muy seguro para entrar y salir los de caballo, porque éstos hacían la guerra” (121). Cortés va entrando a su vez por otro lado, más despacio, sí, pero con el cuidado necesario,

aunque los españoles le ruegan seguir el ejemplo de Alvarado. Sin embargo, Cortés les repite su consejo: hay que asegurar lo ganado para no encontrarse atrapado y sin ruta de escape. A Alvarado se le aconseja “cada día, por escrito y por palabra” (121). Pero Alvarado se olvida, y Cortés tiene que salvarlo, arriesgándose él. En este momento de crisis, cuando Alvarado ha fallado, la voz de otro oficial, el fiel Antonio de Quiñones, pronuncia la moraleja lógica de la escena al persuadir a Cortés que huya: “Vamos de aquí y salvemos vuestra persona, pues sabéis que sin ella ninguno de nosotros puede escapar” (123). Pero ni así quiere Cortés abandonar el campo de batalla, por lo que se hace necesario que los súbditos lo lleven a la fuerza. La batalla la ganan los indios, quienes matan a unos cuarenta españoles al retomar todas las plazas de la ciudad. Cortés le da el golpe de gracia retórico a Alvarado con una ironía diáfana: “Los del real de Pedro de Alvarado... se retrajeron a su real, habiendo peleado aquel día muy bien y ganado casi hasta el dicho mercado; el cual aquel día se acabara de ganar si Dios, por nuestros pecados, no permitiera tan gran desmán” (124). Cortés bien sabe que el lector —el emperador— atribuirá la culpa a Alvarado porque el texto está perfectamente diseñado para producir este efecto. De ninguna manera falta diseño, y la interpretación creada justifica a Cortés como el líder lógico. Escribía para mantener el poder, no simplemente para dejar un testimonio de los hechos.

En *La relación* de Cabeza de Vaca el diseño sale de modelos clásicos. A diferencia de Cortés, la expedición en la que había participado aquél, como representante del mismo emperador, fue un desastre vergonzoso, forzando al autor a enfrentarse a un problema fundamental: había fracasado. Tenía que encodificar su experiencia dentro de un modelo capaz de transformar el fracaso en otro tipo de victoria. Logra la meta pres-tándole al texto la forma de una hagiografía, específicamente la vida de los santos guerreros que descubren a Dios al pasar por una experiencia reveladora que les provoca abandonar los privilegios del rango. Cabeza de Vaca pasa por una purificación al ser reducido a un cuerpo desnudo en la naturaleza más hostil. Pasa por la prueba con la ayuda de Dios, aun convirtiéndose en lo que expresan las palabras de Dios en el desierto, apropiándose de la tipología de san Juan. Antes de regresar a la civilización, instruye a sus feligreses indígenas en el uso de la señal de la cruz, creando de ellos cristianos fieles. Su experiencia, entonces, no nos llega como una mera enumeración de hechos, sino como una peregrinación guiada por la mano de Dios para convertir a este joven cortesano en un hombre sabio y religioso. Su texto cobra el diseño trazado por el sagrado autor de los cielos, y lo marca como el escogido de Dios, mercedor de otro encargo oficial donde pueda utilizar su sabiduría, lo cual es exactamente lo que el autor logró con el texto.

Díaz del Castillo hace hincapié no sólo en el principio de los hechos, sino en sí mismo como el protagonista del principio. Autoriza su texto con la prioridad, luego continuamente controla la exposición del desarrollo natural de los suce-

sos para mostrar su presencia en los acontecimientos de fundación. Esta prioridad genera la autoridad del testimonio *verdadero*, el cual merece ser escuchado primero, antes que los de escritores que no presenciaron los hechos. El diseño del texto, entonces, consiste en una respuesta que busca apropiarse la función de origen. Para realizarlo, Bernal Díaz tuvo que escribir con cuidado, editando el texto para mayor efecto —lo cual lo pone más en el campo de la historia que en el de la crónica—. En estudios recientes, Rolena Adorno y David A. Boruchoff han mostrado, aunque con intenciones opuestas, que Bernal Díaz planeó su texto según metas específicas que brindaron orden y estructura al conjunto (consulte las obras citadas). El hecho de que Bernal Díaz haya corregido su manuscrito para lograr ciertos efectos, sobre todo para desacreditar a Las Casas (Cfr. Sáenz de Santa María), hace que su texto no pueda ser pensado como una mera crónica sin diseño e intenciones, que sólo la narración hace posible —y de allí que pasamos de la crónica a la historia—. Y si la intención de Bernal Díaz queda ambigua aún, él mismo la aclaró más adelante en el texto al decir que ha descrito para que los lectores —más bien el lector, el emperador— hallen “que somos dignos y merecedores de ser puestos y remunerados como los caballeros” (577). El diseño de su texto surge de la meta, que es una misma desde el principio hasta el final: la autoridad de la prioridad, sobre todo en la nómina de remunerados.

Evolución de la diferencia

Si consideramos la exposición que hace Hayden White respecto al incremento del interés por la documentación de los acontecimientos, nos damos cuenta de que la oposición binaria expuesta arriba era más bien producto del desarrollo del modo de concebir el mundo que fue desplazándose desde una base en los valores divinos hacia un apoyo en lo antropomórfico (H. White, *Content*, 1-25). Según White, la mera enumeración de fechas y acontecimientos, sin comentarios ni narración, no denuncia una falta de valores sobre los cuales funciona el escritor, sino el predominio de un valor totalizador del paso del tiempo en el orden natural tal y como los seres humanos lo experimentan. Y como el tiempo mismo es el valor básico, entonces no tiene principio ni fin, porque los años nunca comenzaron ni dejarán de venir y desaparecer. White responde aquí a la tendencia tradicional de atribuir a las crónicas un trasfondo religioso. O sea, se explicaba la falta de interés en los detalles de la evolución humana en una forma de argumento con principio y fin, recurriendo a una supuesta trascendencia de lo divino. Sin embargo, esa explicación sí parece encajar bien con el desarrollo histórico de la historiografía que venimos considerando. Fue el Renacimiento, con su enfoque antropocéntrico, el que introdujo la preocupación por la narración, construida a base de enlaces de causa y efecto dentro de un diseño de principio/desarrollo/fin, que llegamos a llamar his-

toria. Como observó Luciano de la Calzada acerca de la crónica de los reyes católicos, el autor Bernáldez todavía escribía fiel a las normas más asociadas a la crónica:

Frente a la concepción renacentista de la Historia, donde el conjunto se escalona en etapas de sucesiva amplitud y una línea permanente de relación genética traba y encadena los sucesos; donde el personaje, como un héroe de la tragedia clásica, crea Historia en su agonía contra los hombres y los elementos hasta culminar en el desenlace final de la muerte, Bernáldez es el representante de la vieja tradición historiográfica medieval que no busca en el hecho anterior la causa inmediata del siguiente, sino que extiende sobre el conjunto la razón primera de una causa suprema cuya determinación opera sobre el todo y, simultáneamente, sobre cada caso particular y concreto. Las páginas de su Crónica están llenas de constantes alusiones a este providencialismo histórico, que opone instintivamente a la determinación antropocéntrica exaltada por otros historiadores renacentistas (Calzada, 26-27).

La evolución de la *historia* la caracteriza este empeño por alejarse de lo inhumano de la naturaleza infinitamente repetible, de lo incomprensible justificado por la mano de Dios y del fluir arbitrario de la contingencia. La forma predilecta para lograr dichas metas ha sido la narrativa, aunque no es la única. En el siglo XVIII surge la enciclopedia con su tendencia hacia las taxonomías y las estadísticas. Sin embargo, como Borges sabía bien, las enciclopedias de más éxito han empleado narraciones.

Hayden White ha estudiado persistentemente la relación estrecha entre la narración realista y la historia.³ En el siglo XIX, con el triunfo de la metodología científica, tanto la historia como la novela tratan de alejarse de la subjetividad de la narrativa imaginaria. La novela se convierte en el espejo de la realidad, una rebanada de la vida misma, un ojo pasivo y la pluma fiel —imágenes de la literatura objetiva—. La historia se aúna con la novela, creando y creándose en la imagen de la objetividad realista del arte de la gran narrativa de su época.

In fact, when many contemporary historians speak of the art of history, they seem to have in mind a conception of art that would admit little more than the nineteenth-century novel as a paradigm... Historians continue to act as if they believed that the major, not to say the sole, purpose of art is to tell a story (H. White, *Tropics*, 44-45).

Derrida ha observado que el binarismo valoriza los polos opuestos, y en este caso la historia suele considerarse el positivo y la crónica su contrario. Díaz del Castillo, sin em-

³ Véanse las obras de Hayden White. Para un análisis del mismo fenómeno, pero desde una perspectiva semántica, véase Ankersmit en las obras citadas.

bargo, al comenzar una de las obras más sobresalientes de la *Crónica de Indias*, evoca un contexto ambiguo en el cual los géneros no se distinguen claramente al llamar su texto *historia*, palabra que repite en el título del primer capítulo. Pero luego evoca la tradición de los cronistas, a quienes les atribuye la función de escribir historia: "Notando [he] estado como los muy afamados cronistas antes que comiencen a escribir sus historias" (Díaz, xxxv). No parece haber diferencia. Mas en el Capítulo 14, cuando por primera vez nombra al escritor en contra de quien escribe, lo llama "el cronista Gómara" (26). Si ambos son cronistas que escriben historia, entonces la diferencia parece estribar en el adjetivo que Díaz utiliza para caracterizar la suya, "verdadera". Para justificar el uso del adjetivo, Bernal Díaz recurre a la autoridad que le da su presencia como testigo. O sea, para este autor la diferencia no es genérica, sino una cuestión de presencia.

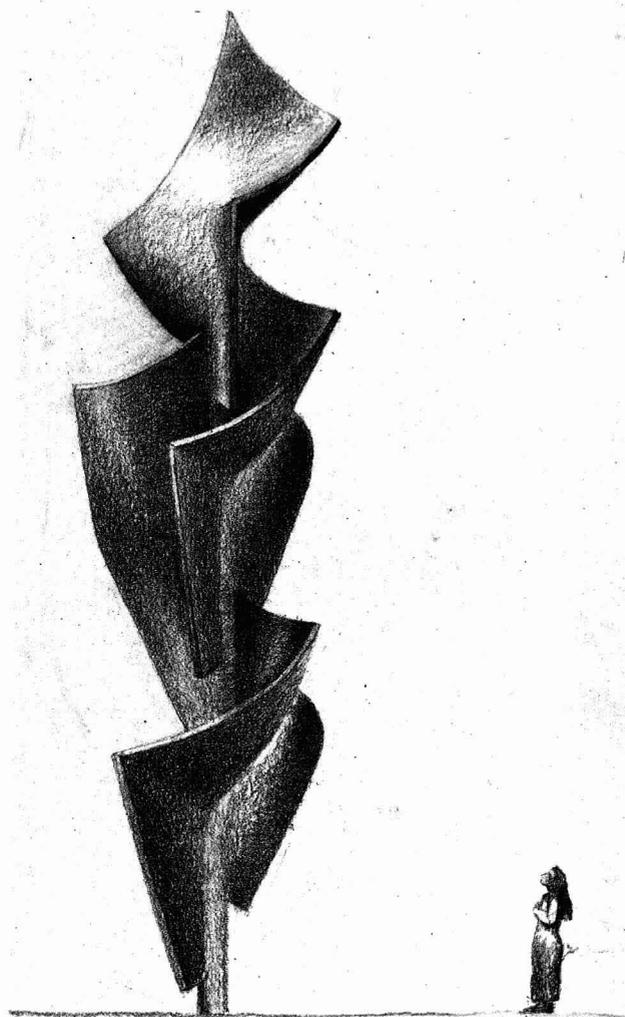
Irónicamente, es exactamente la presencia del autor como testigo la que viene a ser una de las características de la crónica. Esa presencia subjetiva supuestamente hace imposible la distancia necesaria para escribir historia —para darle a los hechos una estructura y una lógica objetiva y totalizadora—. El testigo se limita a una perspectiva, lo cual recuerda a los lectores la posibilidad de múltiples perspectivas, cada una con otra versión de los acontecimientos. Son esos cabos sueltos los que la historiografía trata de suprimir bajo la ilusión de la objetividad científica. Para lograrlo, como ya queda expuesto, los historiadores se apropian de la retórica del realismo decimonónico.

Esta relación entre la novela realista y la historia ha quedado bien documentada. Menos claras son las ramificaciones: por un lado, el binomio novela-historia se liga al racionalismo positivista, que busca eliminar del juego toda arbitrariedad subjetiva o perspectivismo múltiple; por otro, relega los textos de otra índole al polo opuesto. Por ende, el escritor narrativo que quiera reaccionar en contra de ese racionalismo positivista tan limitado producirá un texto con la apariencia de una no-novela. Ya Unamuno al principio del siglo, cuando le criticaban que sus narraciones no eran novelas, respondía que eran *nivolos*. Más significativo para nosotros es el hecho de que escribir contra la novela realista decimonónica quiere decir, lógicamente, que uno escribe también en contra de la *historia* como género. O sea, no debe sorprendernos que la renovación del género novelesco se lleve a cabo en textos que por una u otra razón se opongan a la historia, como tampoco debe sorprendernos que algunos de esos textos busquen relacionarse con esa otra producción opuesta a la novela/historia, la crónica.

La antinovela mexicana contemporánea

Pedro Páramo, obra maestra de la novelística latinoamericana contemporánea, nos sirve de primer ejemplo de esa antinovela, que a su vez es radicalmente antihistoriográfica. El texto de Rulfo devora la historia, rehusándose a reconocer su cen-

tralidad en la narración, aun en la forma más ingenua de la crónica. Recoge temas bien codificados, como la Revolución mexicana —el hecho histórico más significativo del siglo XX en México— o el reinado de un caudillo —el foco de tantas crónicas—, y los subordina a la obsesión amorosa capaz de desvirtuar cualquier tema que se le oponga. Una escena reveladora sucede cuando Pedro Páramo invita a los revolucionarios a comer y, en pocas palabras, se apropia del movimiento para luego desviarlo lejos de su comarca, es decir al margen



de su centro ahistórico y aun acronológico, porque a fin de cuentas su espacio intemporal es el texto, cuya búsqueda se centra en la obsesión sexual/textual de Susana San Juan, el móvil y la meta de todo lo hecho —los hechos— por Pedro Páramo. Y a ese espacio nos guía un joven aventurero que en ciertas circunstancias —la Conquista, la Colonia o las guerras de Independencia— se hubiera convertido en el cronista, el testigo personal de los acontecimientos que se transformarían en hechos textuales a través de su intervención testimonial, o en otras situaciones en historiador. Va en busca de los elementos fundamentales de la historia: el origen paternal, una

explicación del diseño que se le ha dado al tiempo, un principio/final que sería una resolución de las inquietudes, y, finalmente, un escape que lo dejara fuera del asunto, libre para aprovechar los derechos de autor. Pero aquí el testigo fracasa porque no hay hechos sino puros deshechos, voces sueltas más allá de ningún orden cronológico temporal exterior, sujetos sólo al orden de la lectura interior, una cronología conscientemente acronológica. Como notó García Ponce hace tiempo, esta novela no puede tratar del caudillaje porque no hay historia y sin la historia no puede existir un personaje cuya esencia es el existir en el tiempo.

En Carlos Fuentes se puede encontrar un empeño de cronista. En efecto, sigue mostrando cierta obsesión sociohistórica. Sin embargo, en sus textos siempre subvierte la historia a través del mito, que en esencia es la repetición de lo mismo en forma cíclica. O sea, la fundación de la cosmovisión de Fuentes no es el acontecimiento único, definido por su contexto específico en el tiempo y en el espacio —su valencia cronotopográfica—, sino la irrupción de lo arquetípico en uno de sus múltiples avatares.

Aura, su obra maestra, pone en juego esta misma dinámica en el terreno del argumento en cuanto presenta a un historiador que arrogantemente piensa que puede dominar los acontecimientos, tanto los materiales como los textuales, para ordenarlos según su propio criterio y para su ventaja. Sin embargo, seducido por la belleza y el erotismo de la mujer —otro personaje—, cae en la trampa de todo historiador: el autoengaño de creer que uno puede limitar el fluir vital dentro de la lógica de la narración realista y de pensar que la historia tiene principio, medio y fin controlados y determinados por el historiador. No se da cuenta de que al comenzar a escribir la historia, de veras está reescribiendo, repitiendo, reencarnando no al historiador sino al cronista, el testigo personal de los hechos que estaba tan íntimamente involucrado en los acontecimientos que no pudo verlos como una totalidad sincrónica alejada. El historiador se convierte en el cronista de su misma seducción, y a fin de cuentas, lo que más desea es prevenir el final, postergar la clausura tan necesaria para el texto histórico, porque no quiere quedarse en la posición del historiador, alejado, distante y fuera del movimiento de la acción. Prefiere repetir lo mismo —y dejarse repetir como el mismo/otro—. Aquí puede haber cronología, pero no historia. Como aprobarían Mircea Eliade y Robert Graves, la historia profana expira en el altar de lo sagrado, que en la época de la ausencia del dios cristiano vuelve a ser el cuerpo de la mujer.

En *Terra Nostra*, su gran suma “histórica”, Fuentes utiliza lo aprendido en *Aura* para armar una enorme crónica topológica. Los hechos se cuentan con cierto orden temporal exterior, pero los protagonistas se van repitiendo como avatares de los arquetipos fundamentales. Como en los pintores más caros a Fuentes (José Luis Cuevas y Alberto Gironella), cada figura recuerda a otras anteriores, cuya supuesta perfección como modelo es imposible de mejorar, dejándonos sólo la

posibilidad de repetir infinitamente unos grotescos simulacros de una presencia por siempre ausente, sin principio y sin fin, un puro fluir continuo, ahistórico. Y a fin de cuentas, el documento de este proceso, fraguado a base del mismo método, es la única tierra nuestra posible.

Aunque Elena Poniatowska trabaja abiertamente el género de la crónica, dos de sus libros, *La noche de Tlatelolco* y *Hasta no verte, Jesús mío*, se leen como obras históricas. Sin embargo, son textos radicalmente antihistóricos. En los dos, Poniatowska escribe en contra de la historia oficial, con su lógica de causa y efecto, manipulada o por el gobierno en colaboración con los medios de comunicación, o por los hombres para mantener la dominación patriarcal —en realidad, son dos lados de la misma moneda—. Pero la autora no crea una contra-historia; o sea, no escribe un texto con las mismas características de la objetividad, la distancia, la narración limitada dentro de la estructura cerrada, la explicación de los hechos, sino que nace exactamente lo opuesto. Se declara tan conmovida por los hechos de la masacre de Tlatelolco que tiene que acercarse lo más que pueda. Comienza a producir el texto al ritmo de los acontecimientos, sin ninguna distancia, y la obra aparece poco después, antes de que se pueda comprender a la luz de los años —ni olvidar detrás de la sombra del tiempo—. Se ha hablado mucho de cómo se empeña la autora por darle voz a los silenciados, y es cierto, pero no debemos equiparar eso con la falta de presencia o de su propia voz. Poniatowska jamás está lejos de sus textos. En *Hasta no verte*, nos recuerda continuamente que está escuchando a la narradora, convirtiéndose en su voz, o mejor dicho, en su escritura. Igualmente, es la autora quien escoge y arregla los textos de *La noche de Tlatelolco* para darles una forma estética. Y mientras ambos textos parecen tener principio y fin, los dos enfatizan la arbitrariedad del marco. Famosas son las palabras con las cuales acaba *Hasta no verte*. Jesusa le dice a Poniatowska que se vaya y deje de chingar. Qué lejos estamos de la fórmula del capítulo sumario donde el historiador pone todo en orden, sacando sus conclusiones para postular posibles ramificaciones que estratégicamente proyecta para su próximo libro. Pero sí hay diseño, control y propósito. Y parte esencial del propósito es brindarnos una alternativa a la historia oficial.

En *Farabeuf o la crónica de un instante*, Salvador Elizondo utiliza las supuestas características de la crónica para escribir un texto que la crítica jamás ha sabido clasificar con exactitud. Si la novela es una narración de acontecimientos en el tiempo, dentro de un argumento que se desarrolla desde un principio hacia un final, *Farabeuf* no parece ser novela. Elizondo busca la apariencia de una arbitrariedad de los hechos en cuanto a su falta de desarrollo lógico; sin embargo, como en las crónicas, de veras hay diseño con su propia lógica. Elimina el principio en su sentido de primer acontecimiento temporal a favor de una red de interrelaciones cuyo valor va creándose en la lectura. También subvierte la individualidad histórica al permitir que sus personajes vayan

sustituyéndose, a veces cambiando de identidad al cruzar de un lado a otro en una escenografía que resulta, a fin de cuentas, no ser más que un simulacro de la realidad. El texto no busca documentar un hecho *histórico* —aunque menciona por lo menos un acontecimiento durante la rebelión bóxer en China que califica como tal— sino ser un proceso de sí mismo. Ese instante al que se refiere el título es siempre el presente a punto de desaparecer en el pasado, la muerte del tiempo, que atemoriza tanto a los seres humanos que han tenido que inventar modos de conservar, en el mundo material fuera de sí mismos, la ilusión de la permanencia y el significado de la vida: la escritura, y sobre todo la historia/novela. Sin embargo, lo más que puede hacerse frente a esta amenaza invencible es tratar de dejar documentado el instante como un acontecimiento siempre por hacerse; o sea, la vida se parece más a un hecho de crónica, que no se presta bien a la manipulación de la historiografía, que a un dato de la historia, siempre muerto, distante, sin su verdadera vitalidad.

Juan García Ponce titula una de sus obras clave *Crónica de la intervención*. Aunque el título se refiere a la Intervención francesa en el siglo XIX, el hecho histórico que irrumpe en el argumento es de nuevo la masacre de Tlatelolco, con el programa de la olimpiada cultural que la antecedió. Sin embargo, el autor no permite que ningún *evento histórico* se apropie de la vida de los personajes ni mucho menos del texto, sino que hace que los acontecimientos se subordinen a lo que parece más bien el nivel personal. Pero no por eso debemos pensar que García Ponce pretenda escribir una novela histórica a través de la infrahistoria; es decir, el autor no busca reflejar los grandes acontecimientos históricos en la vida cotidiana. Al contrario, García Ponce hace años viene sistemáticamente negando la validez de la identidad individual como valor primordial. En su *Crónica* ni la muerte puede detener la vida, porque la identidad no es personal ni singular, sino extraindividual y múltiple. Y si la identidad particular tradicional es una ilusión, toda narración social o histórica —toda lógica tanto social como moral— que estriba en ella es a su vez ilusoria. Aquí lo que existe es el supuesto mundo de la crónica: lo subjetivo sin la distancia crítica que le pudiera permitir la manipulación logocéntrica; la falta de principio y fin —la acción comienza y sigue al final, a pesar de los hechos que deberían lógicamente marcarlos como terminados; la abundancia de detalles aparentemente no sujetos a una lógica narrativa maestra, y la nivelación de los acontecimientos, que da por resultado que lo aparentemente insignificante pueda recibir más énfasis que los hechos históricos de significado sociohistórico.

El epítome de la dinámica que venimos trazando sería sin duda *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso. Como García Ponce, Del Paso tiene en mente la Intervención francesa del siglo pasado, pero en este caso sí la enfoca como el hecho central. O sea, *Noticias* podría haber sido una novela histórica, bien documentada, con una cantidad abrumadora de información estrictamente clasificada, ordena-

da y homogeneizada dentro de una visión singular del autor pero resultó lo opuesto. Del Paso no sólo renuncia a la perspectiva monológica absoluta del historiador/novelistas, sino que toma el concepto de un punto de vista objetivo y autoritario y lo somete a un proceso destructivo devastador. Continuamente utiliza testimonios que se ofrecían como versiones fidedignas al aparecer en su singularidad de obras independientes y los yuxtapone para forzarlos a dialogar (*i.e.*: “Un pericolo di vita”, 458-479; “En la ratonera”, 495-514; “El compadre traidor y la princesa arrojada”, 553-574). En otro apartado, “Cittadella acepta el trono de Tours”, comienza con una larga enumeración de documentos escritos por testigos bien enterados, no sólo de los hechos que pasaban sino de las supuestas razones por las cuales pasaban así, para mostrar que las posibles fuentes “auténticas” de la historiografía —el campo histórico de Hayden White— son múltiples y contradictorias (191-195). En otro compara dos versiones del mismo texto histórico, revelando cómo la historia cambia según las decisiones editoriales del autor (468-469). Pero luego, empleando el proceso lógico deductivo del historiador, Del Paso mismo crea un detalle sumamente interesante y bello, aunque totalmente ficticio, tan fascinante que queda como el elemento más memorable (véase Bruce-Novoa, “Noticias...”). Las pretensiones científicas de la historia quedan arrazadas por la heteroglosia sublime.

No obstante, lo que liga todo, abarcando los testimonios más diversos, es un clásico monólogo interior llevado igualmente a lo sublime. En una parodia desmedida del monólogo de Molly de *Ulises*, la emperatriz Carlota recuerda y reconstruye —o desconstruye— su vida como centro, no sólo del incidente mexicano de la Intervención francesa, sino de toda la época en la historia europea. Como Bernal Díaz, Carlota habla para corregir las mentiras escritas por historiadores que ni presenciaron los acontecimientos; habla para criticar al protagonista histórico, Maximiliano, y recordarle al mundo que ella también participó en la conquista de México. Como Cabeza de Vaca, construye su texto para salvarse del fracaso de ese proyecto de conquista que la margina del poder y la condena al olvido; y aunque su texto convence, sólo sirve para identificar a su creadora como la fracasada heroína, la ya no enteramente europea, y el recuerdo continuo de los sueños descabezados del poder. Su monólogo no parece tener orden, surgiendo de la nada al principio del libro para desaparecer al final, sin seguir una línea lógica en el desarrollo narrativo del buen novelista/historiador. Y cualquier detalle, aparentemente sin importancia histórica, puede merecer más espacio que los *acontecimientos claves*, porque le falta esa perspectiva capaz de convertir el fluir contingente en un proceso diacrónico limitado a los hechos significantes dentro del marco de una unidad sincrónica. O sea, en Carlota, Del Paso ha creado la figura prototípica del cronista. Y con ella, *Noticias* se convierte en la lucha de polos dentro del campo de la historiografía, que, como venimos viendo, coincide con el de la novela.

Conclusión

Con *Noticias del Imperio* entramos al pleno posmodernismo. Ya no experimentamos la lucha entre historia y crónica como dos polos supuestamente opuestos y contradictorios, sino el reconocimiento de que los polos, lejos de ser distintos, son mutuamente dependientes, suplementarios, diría Derrida (141-164). Aun más, el posmodernismo se caracteriza no por el mero reconocimiento de esta situación, sino por la institucionalización de los medios que comunican el fenómeno: la arquitectura, los muebles, la música y la televisión, entre muchos ejemplos. En la televisión, el perspectivismo, los cortes rápidos de una escena a otra, la mezcla de lo "real" y lo otro (¿cómo denominarlo?), las pretensiones de seriedad y profundidad intelectuales reducidas a los formatos de cincuenta, veinticinco o dos minutos, el dominio de la superficie visual sobre el contenido conceptual, la simultaneidad de todo lo que sirve para hacernos conscientes de lo pequeño de un mundo unido por el reconocimiento de sus diferencias fragmentarias intrascendentes —todo esto y más, se convierte en el clisé más común y corriente—. *Noticias* toma la forma de un gran noticiario televisado, con todas las fuentes yuxtapuestas instantáneamente. No importa en absoluto que un testigo haya muerto, la televisión recrea sus palabras en la persona de un actor, o retoca fotos de la época hasta que luzcan mejor que las originales, y luego las pone en movimiento a través de una simulación computarizada. El presente y el pasado se funden. Y luego las cintas se van repitiendo año tras año fuera de contexto —aunque ese término carece de sentido cuando el verdadero contexto es la falta de contexto absoluto fuera del texto específico de la presentación actual; o sea, ha quedado a su vez fuera del contexto posmoderno—. La historia se ha reemplazado por las noticias, forma de historia a la marcha, más parecida a la crónica por su falta de perspectiva y por la necesidad comercial de mantenerla siempre abierta a la reinterpretación que garantiza la atención de los televidentes. La novela también entra al juego, tratando de competir con las noticias para atraer a lectores ya adictos a la televisión. Y si las noticias son *la verdad* testimonial, las telenovelas son la ficción del medio —crónicas de amor que se van repitiendo *ad infinitum* hasta fundir la identidad de los personajes con la de los actores. *Noticias del Imperio*, como un edificio posmoderno, yuxtapone lo supuestamente histórico con lo telenovelesco en un gran carnaval. Y a fin de cuentas, es la amenaza de la carnavalización de lo serio y ordenado —la voz del pueblo, de los no-licenciados, del caos que se burla del cosmos— lo que los historiadores han rechazado de los cronistas. Los historiadores, como los demás hombres de razón, se empeñaron durante muchos siglos en imponer el orden de la objetividad científica, pero gran parte de su lucha ha quedado en la retórica del realismo pasado de moda. Lo que se reafirma ahora es el espíritu antilogocéntrico,

antiabsolutista, antitotalitario. "La Historia es imposible; hay historias" nos dice Del Paso. Pudiera haber dicho que lo que hay son no(crónica)velas. ♦

Obras citadas

- Adorno, Rolena, "Discourses on Colonialism: Bernal Díaz, Las Casas and the Twentieth-Century Reader", en *Modern Language Notes*, vol. 103, núm. 2, marzo de 1988, pp. 239-258.
- Ankersmit, F. R., *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Martinus Nijhoff Publishers, La Haya, 1983.
- Boruchoff, David A., "Beyond Utopia and Paradise: Cortés, Bernal Díaz and the Rhetoric of Consecration", *Modern Language Notes*, vol. 106, núm. 2, marzo de 1991, pp. 330-369.
- Bruce-Novoa, Juan, "Naufragios en los mares de la significación: de la relación de Cabeza de Vaca a la literatura chicana", *Plural*, vol. 19-5, núm. 221, febrero de 1990, pp. 12-21.
- , "Noticias del Imperio: la historia apasionada", en *Literatura Mexicana*, vol. 1, núm. 2, 1990, pp. 421-438.
- Cabeza de Vaca, Álvar Núñez, *La Relación o Naufragios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, editores Martín A. Favata y José B. Fernández, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1986.
- Calzada, Luciano de la, "Prólogo" a Andrés Bernáldez, *Historia de los reyes católicos Don Fernando y Doña Isabel*, M. Aguilar, Madrid, 1946.
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, Porrúa, México, 1967.
- Croce, Benedetto, "La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte", en *Primi saggi*, Bari, 1951, pp. 3-41.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1976.
- Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Joaquín Mortiz, México, 1964.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, Ediciones Era, México, 1964.
- , *Terra Nostra*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- García Ponce, Juan, *Crónica de la intervención*, Bruguera, Barcelona, 1982.
- Paso, Fernando del, *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987.
- Poniatowska, Elena, *Hasta no verte, Jesús mío*, Ediciones Era, México, 1969.
- , *La noche de Tlatelolco*, Ediciones Era, México, 1970.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1955.
- Sáenz de Santa María, Carmelo, *Edición crítica de Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Instituto Gonzalo Fernández de Ovideo, CSIC, Madrid, 1982.
- Todorov, Tzvetan, *The Conquest of America, The Question of the Other*, Harper & Row, Nueva York, 1984.
- Veyne, Paul, *Writing History: Essay on Epistemology*, Wesleyan University Press, Middletown, 1884.
- White, Hayden, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
- , *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1973.
- , *Tropics of Discourse*, en *Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- White, Morton Gabriel, *Foundations of Historical Knowledge*, Harper & Row, Nueva York, 1965.