

## LA HISTORIA IMAGINADA: NOVELA E IDENTIDAD EN EL CARIBE HISPANICO\*

*Luz Marina Rivas*

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

El arte parece ir más asido al  
ser y éste más ligado que la  
mente a la nacionalidad

*Miguel de Unamuno*

Podría decirse, a partir de esta eclosión de novelas re-creadoras del pasado histórico, que nuestros escritores están devolviéndonos la historia, pero la historia con un alma viva, no congelada en monumentos, en museos o en los textos oficiales; nos devuelven la identidad, ese pasado vivo que nos constituye y nos define, esa tradición eterna o intrahistoria, de la que hablaba Unamuno y que permanece en el presente, en la continuación de los miles de hombres que continúan viviendo y transmitiendo en silencio, anónimamente, en un tiempo que es siempre un presente histórico. Las novelas históricas, aquellas en que el pasado se reconstruye con una mirada de historiador, con una conciencia de la historia, no tienen una única realización formal. En todas ellas, desde el siglo XVIII, como lo explica Noé Jitrik (1995), existe una pulsión básica, la pulsión de la identidad individual o colectiva, que surge en momentos de crisis o de transición, cuando las sociedades requieren interrogarse acerca de quiénes son y hay una mayor libertad de expresarse. Como esta pulsión ha estado presente en diferentes épocas y lugares, se cristaliza formalmente de maneras muy diversas. No hay un tipo único de novela histórica. Las novelas surgen desde diversas decisiones de escritura.

Una de ellas, que motiva el interés que guía este trabajo, es la intrahistoria, concepto de Unamuno que algunos estudiosos de la novela



\* Ponencia presentada en la XXII Conferencia de la Caribbean Studies Association, en Barranquilla, Colombia, del 26 al 31 de mayo de 1997.

histórica han utilizado para definir aquellas ficciones de la historia que narran el pasado desde el adentro de personajes cotidianos, anónimos, que viven en carne propia los efectos de la historia colectiva. Actualmente, estoy realizando una investigación sobre las novelas intrahistóricas de las escritoras venezolanas Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres, en las cuales la identidad resulta ser una pulsión básica, textualizada a través de estrategias que las tres comparten.

En la necesidad de comparar su escritura con otras intrahistorias del Caribe Hispánico para ver en qué medida hay semejanzas o diferencias que puedan definir una caribeñidad en el acercamiento a la historia, he estudiado algunas obras de otros autores que, sorpresivamente, presentan un rasgo de gran interés para el trabajo: la presencia autorial como indicio de compromiso con la historia narrada y como explicitación de la pulsión de búsqueda de la identidad que guía su escritura. Este rasgo, que está presente también en las autoras venezolanas, aunque de una manera menos abierta y explícita, será analizado aquí en obras de Julia Álvarez, Cristina García, Rosario Ferré y Gabriel García Márquez. Para ello clasificaremos las obras a partir de las nociones de Noé Jitrik de novelas catárticas (aquellas con referente histórico muy cercano, vivido por el autor), funcionales (aquellas que tienen que ver con un pasado reciente, que se quiere explicar, al que se le quieren llenar lagunas u omisiones o reinterpretar), y arqueológicas (aquellas que tienen un referente muy lejano con respecto a la vida del autor).

La novela **En el tiempo de las mariposas** (1995), de Julia Álvarez, aunque puede considerarse una novela funcional, porque parte de una investigación que busca explicar, completar y aclarar las versiones oficiales o más conocidas de un segmento histórico de la República Dominicana, simultáneamente constituye una muestra importante de la novela catártica, tanto por su estructura como por la construcción de los personajes, entre los cuales puede contarse la propia autora, que se ficcionaliza y se objetiviza desde el afuera otorgado por la narración en tercera persona y se asume como sujeto en el epílogo de la obra. La novela fue originalmente escrita en inglés con el título de **In the time of the butterflies** (1994). Su autora, hija de inmigrantes dominicanos, exiliados por la persecución política de Trujillo, se crió en los Estados Unidos. Sin embargo, desde niña, tal como nos lo dice en el epílogo, sintió fascinación por la historia de las hermanas Mirabal: Patria, Minerva y María Teresa, asesinadas por el mismo régimen dictatorial que ocasionó el exilio de sus padres. Puede inferirse, entonces, a partir de la construcción de la novela, una



intencionalidad del hablante implícito dirigida a la búsqueda de la identidad, de una filiación con el sentir de su nación de origen.

Ello lo logra, tal como lo dice en la novela, desde la imaginación de la historia, desde la recreación de la vida íntima y cotidiana de cada una de las heroínas, reviviéndolas en el texto y permitiéndoles hablar en primera persona. De esta manera se acerca a la vida familiar y a la dominicanidad de cada una, que se expresa en la conciencia política y en la necesidad irrenunciable de luchar contra el régimen. Así mismo, a través de las narraciones y los diarios de estas hermanas, va apareciendo la vida dominicana de los años cuarenta y cincuenta: el internado de las monjas, la constitución patriarcal de las familias, la religiosidad popular de las peregrinaciones para rendir culto a la Virgen, las transiciones de las costumbres tradicionales hacia formas de vida más abiertas a la realización de la mujer, como cuando Patria compara su educación a la antigua con la que recibe su hija, a quien se le permite hacer decisiones propias (159).

Así como las tres hermanas son reinventadas desde sus voces narrativas en primera persona, Dedé, la sobreviviente, la informante, con quien la autora se entrevistó para documentarse (se le dedica un agradecimiento luego del epílogo), aparece como un personaje de la novela, narrado desde el discurso indirecto libre. Esta aproximación ficcional a la construcción de un personaje que ingresa al texto de la novela desde su participación en la elaboración de la misma como informante real, resulta muy interesante. El hablante implícito asume su perspectiva de los hechos, su visión del mundo sin llegar a la identificación completa, como en el caso de las otras hermanas. Se permite una respetuosa distancia, sin dejar de colarse en su punto de vista. Desde este personaje, Dedé, la autora se objetiviza a sí misma, se mira desde afuera en su extrañeza de ser dominicana y no serlo, de irrumpir en un mundo que la recibe como extranjera:

*La mujer jamás encontrará la vieja casa detrás de la cerca de hibiscos altísimos en la curva del camino de tierra. ¡Jamás una gringa dominicana en auto alquilado, con un mapa de carreteras, preguntando los nombres de las calles! Dedé había recibido la llamada en el pequeño museo esa mañana.*

*¿Podía ir a hablar con Dedé acerca de las hermanas Mirabal? Ella es de aquí, originariamente, pero ha vivido muchos años en los Estados Unidos, por lo que, lamentablemente, no habla muy*



*bien el español. Allí nadie conoce a las hermanas Mirabal, cosa que también lamenta, porque nadie debería olvidarlas. Heroínas anónimas de la oposición clandestina, etc.*

*¡Dios mío, otra más! Ahora, después de treinta y cuatro años, las conmemoraciones y entrevistas y presentaciones de honores póstumos casi se han terminado, de modo que durante meses Dedé puede reasumir su vida normal. (17).*

Esta cita que corresponde al comienzo de la novela, así como el epílogo de Julia Alvarez, escrito en primera persona, en que habla de su admiración desde niña por las Mirabal, constituyen claros indicios de la pulsión de la búsqueda de la identidad a través de la imaginación histórica. La autora habla de la necesidad de reencontrar en las heroínas su dimensión de personas y el peligro de la mitificación distanciadora. Desde su condición de gringa dominicana, y por la vía de la asunción de la perspectiva del mundo de las Mirabal, buscará de la mano del testimonio de Dedé, dar el salto de la extrañeza hacia la dominicanidad. De ahí que de la objetivación del principio de la novela, se pase a la primera persona del epílogo. Desde la otredad de las Mirabal, se hace entonces la propia catarsis, la del exilio paterno y la persecución política, textualizados en el epílogo y por los cuales sucedió su extrañamiento, su identidad dividida, su separación del origen. Lo autobiográfico se explicita en la novela y no puede dejar de considerarse.

Hay, por lo tanto, la pulsión de identificación, de encontrar lo parecido, lo afín, lo que identifica, a través de la otredad de esas mujeres, las mariposas, como se llamaban clandestinamente, que son para la autora arquetipos de la dominicanidad.

**Soñar en cubano**, de la cubana norteamericana Cristina García, responde también a esa pulsión de identificación, de búsqueda catártica en el pasado histórico. También se trata de una novela originalmente publicada en inglés con el título de **Dreaming in Cuban**, en 1992. Aquí, la presencia autorial no es tan evidente en el texto mismo, aunque sí en la relación de éste con la autora, como veremos. La novela tiene como tema la historización de la vida de una familia cubana, algunos de cuyos miembros han emigrado a los Estados Unidos luego de la Revolución y otros han permanecido en Cuba. Llama, sin embargo la atención, que se asumen distintas visiones del proceso individual y colectivo desde distintos personajes, casi todos mujeres, menos uno: Celia, la abuela; sus hijas



Lourdes y Felicia y los hijos de éstas, Luz y Milagro, gemelas; Ivanito y Pilar. El punto de vista de esta última es el único que asume la narración en primera persona. Pilar se narra a sí misma, mientras que los demás personajes son narrados por la tercera persona. Al final, se sabe que Pilar es para la abuela la custodia de la memoria. De vez en cuando se insertan cartas de Celia a un amante español, que nunca fueron enviadas y que esta abuela entregará a Pilar antes de morir. Este personaje, Pilar, hija de Lourdes, nacida en 1959 en La Habana y criada en Nueva York, narrando su historia como una ficción autobiográfica, no puede menos que conducirnos a la presencia autorial enmascarada en el interior de la novela. Pilar aparece como un alter ego de la autora. Sin que dejemos de leer como ficción el texto que tenemos delante, no podemos dejar de considerar que Cristina García nació en La Habana en 1958 y se crió en Nueva York. Ambas se expresan a través del arte: Pilar es pintora y siente una intensa necesidad de pintar en Cuba, donde se le agotan los azules y donde necesita hacer un retrato de su abuela; Cristina García escribe, y escribe a Cuba, pero también escribe a una familia cubana, elaborando retratos escritos de sus biografías, de su apariencia física, de sus pasiones y de sus sombras. Su novela, parte además, de la siempre sospechosa advertencia: *Any resemblance to actual events or locales or persons, living or dead, is entirely coincidental.*

El texto de la novela privilegia la visión de Pilar, no sólo por la voz narrativa en primera persona, sino porque a ella confía su abuela la memoria familiar. Ambas se comunican por las noches, a pesar de la distancia, y conversan. Celia cuenta su historia a su nieta sentada en su mecedora frente al mar y Pilar escucha en su cama de su apartamento en Nueva York. En su última carta a su amante, escrita en enero de 1959, con la cual se cierra la novela, Celia dice: Mi nieta, Pilar Puente del Pino, ha nacido hoy. También es mi cumpleaños. Tengo cincuenta años. Ya no te volveré a escribir. Ella lo recordará todo. Y en efecto, todo es narrado en la novela, todo lo que la familia consideró importante: la forma como la historia moldeó las vidas familiares. Así, aparece Cuba desde 1934, con la visita de García Lorca, cuyos poemas sabía Celia de memoria, y la antesala de la Guerra Civil Española, el gobierno de Batista, la Revolución, la toma de la Embajada del Perú por los cubanos ansiosos de emigrar, la división ideológica de la familia: el trabajo de Celia por la Revolución, cortando caña de azúcar y presidiendo tribunales populares, la santería y los comportamientos extraños de Felicia, así como su adiestramiento de guerrillera, la emigración de Lourdes, luego de que fuera violada por el soldado



que le llevó la noticia de la expropiación de su hacienda, con su esposo Rufino y con su padre, y sus furibundas diatribas contra El Líder, los internados de Luz, Milagro e Ivanito, la formación artística de Pilar como pintora, su irreverencia punk y su rebeldía cuestionadora de la inflexibilidad esquemática de la madre, hasta el regreso a Cuba de Lourdes y Pilar, el reencuentro con Celia y la huida de Ivanito con la ayuda de Lourdes hacia la Embajada del Perú para pedir asilo en 1980. En la novela el recuento de la historia privilegia la intrahistoria y de ello se hace consciente Pilar cuando dice:

*Mi padre sabía que yo entendía más de lo que podía decir. me contaba historias sobre Cuba antes de que llegara Colón. Decía que los españoles habían limpiado más indios con las viruelas que con los fusiles.*

*“¿Por qué no leemos esto en los libros de historia? -le pregunto a Minnie-. Siempre son las malditas guerras, una detrás de otra. Sabemos de Carlomagno y Napoleón sólo porque ellos lucharon por su paso a la posteridad.” (...)*

*Si por mí fuera, los libros contarían otras cosas. Como lo de aquella tormenta de granizo en el Congo, que las mujeres tomaron como señal de que eran ellas las que debían gobernar. O las vivencias de una prostituta en Bombay. ¿Por qué yo no sé nada de eso? ¿Quién elige lo que debemos saber o lo que es importante? Sé que tengo que decidir estas cosas por mí misma. La mayor parte de las cosas importantes que he aprendido las he aprendido por mí misma, o por mi abuela (48-49).*

Eso es exactamente lo que nos cuenta la novela, lo otro, la perspectiva de quienes no han luchado por su paso a la posteridad pero sí tienen su lucha cotidiana por sobrevivir. Se cuenta la historia de lo que define, de lo que explica al ser individual desde lo colectivo y le confiere identidad. Puede percibirse esta pulsión claramente en la novela y, por los paralelismos, inferirse la escritura de la misma como necesidad catártica de la autora. Dice Pilar, y quizás, tras ella, la autora:



*Nuestro vecindario era mayoritariamente judío por aquel entonces y mi madre se pasaba el día diciendo: “Ellos mataron a Cristo. Le pusieron la corona de espinas.” Yo sentía pena por*

*los judíos que habían sido expulsados de Egipto y que estuvieron vagando por el desierto buscando una patria. No obstante, yo había vivido toda mi vida en Brooklyn, y no sentía que aquello fuera mi patria. Tampoco estoy muy segura de que Cuba lo sea, pero quisiera averiguarlo. Si pudiera volver a ver a Abuela Celia, sabría adónde pertenezco (87).*

El espacio de ese encuentro con la Abuela Celia, con los orígenes, con la posibilidad de una filiación, es el espacio textual de la novela misma. Esta resulta catártica al narrar el adentro familiar a lo largo de casi cincuenta años. Desfilan marginalmente, de pasada, apenas mencionados por los personajes, pero dejando su huella en la intrahistoria, figuras como Hemingway, García Lorca, Fidel Castro, MacCarthy. Sin embargo, lo que verdaderamente cuenta es el hilo hacia atrás desde el presente (la novela comienza in medias res) hacia el pasado, como forma de conocimiento y concienciación.

La novela **Maldito amor** (1986), de Rosario Ferré, en cambio, está lejos de la catarsis individual. Es más bien una novela funcional, en que podría hablarse de catarsis sólo en un sentido colectivo, cuyo referente se sitúa en el Puerto Rico del siglo XIX. La presencia autorial no está codificada en el interior de la novela, sino en un texto previo a la misma, titulado *Memorias de Maldito amor*, en el cual, la autora explica las motivaciones de su novela. Explica que la misma intenta ser una parodia de la novela de la tierra, indagar en el mito de la hacienda azucarera como lugar de la identidad original de Puerto Rico. Dice la autora: *Maldito amor intenta de alguna manera parodiar esa visión de la historia y de la vida señorial de la hacienda, arrebatarle al mito su poder de conferir autoridad e identidad, ya que la tierra (y la sociedad que generó entre nosotros), constituyó siempre en nuestro caso una realidad conflictiva e insuficiente (10)*. De esta manera, Rosario Ferré va desde el Puerto Rico que fue la isla con su sociedad agraria en el siglo pasado, hasta la isla puerto, que es hoy, lugar de tránsito para los inmigrantes que quieren llegar a los Estados Unidos, patria cercana para los puertorriqueños que emigran, isla cuya identidad se encuentra íntimamente ligada al cambio (11). Así, la autora construye a la isla imaginaria de Guamaní, luego de darnos todas las claves de la novela: se refiere a Puerto Rico, es parodia de la novela de la tierra, indaga en la identidad, busca explicar la sombra negada por la historia oficial. Guamaní, isla que vive del cultivo del azúcar es invadida por los norteamericanos, que monopolizan el negocio. Sólo un héroe se opone a vender su hacien-



da, Ubaldino García, cuya vida heroica está siendo narrada por un historiador, su amigo de la juventud, Don Hermenegildo Martínez, quien lo idealiza, cree conocerlo desde siempre. Sin embargo, el historiador es visitado por las voces disidentes de Titina, la criada; Aristides, el hijo menor; Gloria, la esposa de su hijo mayor, Nicolás, muerto en extrañas circunstancias, y Doña Laura, su esposa, voces que cuentan la intrahistoria, desde la vida familiar e íntima del caudillo.

De estas voces va surgiendo otra historia sobre Ubaldino: no pertenecía a la rancia aristocracia criolla. Su padre español era en realidad un puertorriqueño mulato, verdad oculta por la persistencia del racismo en la sociedad de Guamaní; en el seno familiar se sucedían las intrigas, el adulterio, el incesto, las mezquindades, la codicia. El pretendido orgullo nacionalista se ve quebrantado por el beneficio económico del pacto con los extranjeros. En una construcción polifónica, una historia tras otra desmiente la anterior, las versiones son encontradas, a cual menos heroica. La historia así se va desmitificando y, al mismo tiempo, se va haciendo inasible. La novela pareciera decirnos: ésta no es la historia, pero ¿cuál, entonces? La ficción de Guamaní va dejando entrever cómo la intrahistoria de la interioridad familiar, va constituyendo un país en la suma de las conciencias individuales, en la percepción que cada uno va teniendo del entorno, en los ocultamientos y silencios del pasado familiar como metáfora del pasado colectivo.

Una novela como ésta, cuyos hilos son develados por su autora, con clara visión de la historia, en un explícito texto-antesala de la obra, y que luego construye adrede una alegoría ficcional de su referente, parece querer dejar a Puerto Rico desnudo, sin su historia, para comenzar de nuevo a buscarla. La explícita introducción autorial devela la funcionalidad del texto literario en la comprensión histórica y el compromiso de su autora con la misma.



Consideremos, a continuación, una novela arqueológica, con gran distancia del referente histórico, en la que, sin embargo, se explicita también la presencia autorial en otro preámbulo. Se trata de **Del amor y otros demonios** (1994), de Gabriel García Márquez. En el preámbulo a esta novela, García Márquez narra cómo siendo reportero en el año 1949, asistió a la exhumación de los cadáveres enterrados en el Convento de Santa Clara, en Cartagena, entre los cuales estaba el de Sierva María de Todos los Angeles, una niña con una larguísima cabellera de 22 metros de largo. El autor explica entonces su motivación para escribir la novela: la fascinación que le produjo el hecho de que aquél fuera el cadáver de una



marquesita legendaria de doce años, que había muerto del mal de rabia y a la que se le atribuían muchos milagros, de la cual le había hablado su abuela cuando era niño. De nuevo encontramos al García Márquez del realismo mágico, embelesado por la anécdota insólita, por una estética que enhebra desde el *fatum* ficciones donde se combinan las casualidades más extrañas, que desembocan en tragedia. La construcción ficticia de la historia de la marquesita, sin embargo, re-crea una Cartagena colonial histórica, en una franca decadencia. La ciudad de García Márquez es la ciudad sucia de los mendigos y los enfermos, de una aristocracia criolla adormecida y ensimismada, sin poderes visibles, de la intolerancia religiosa de la Inquisición, cuya vitalidad, sin embargo, habitaba en la riqueza y el caos de la cultura africana de los esclavos, que soterradamente y hasta abiertamente florecía en la ciudad amurallada. De esa vitalidad se nutre Sierva María, quien por el abandono de sus padres, se ampara en la protección de los esclavos y aprende lenguas africanas y hace suya la santeoría; adopta como materna esa cultura. De ahí que, por ello, resulta cruelmente castigada por la Inquisición.

La novela explícitamente es generada por la pulsión estética de lo sobrenatural, pero en ella no deja de percibirse una metáfora del ser colectivo, que conduce a la percepción de la identidad caribeña colombiana. El surgimiento de la cultura negra, como uno de sus principios definitorios se sitúa frente a la desidia del gobierno colonial, la debilidad de los criollos, la represión de la Iglesia y su desmesurado poder, y finalmente, la inventiva popular que creaba demonios y prodigios a partir de lo cotidiano.

En todas estas novelas hay un rasgo común: la presencia autorial codificada de formas distintas: preámbulos, epílogos, advertencias previas, ficciones del autor, que se manifiesta como sujeto comprometido con la historia narrada. En el discurso historiográfico actual se reconoce la subjetividad del historiador, su visión personal de los acontecimientos desde un presente que tamiza lo narrado (de Certeau: 1985), así como la noción de un sujeto con autoridad para asumir el discurso, históricamente consciente de sí mismo y un discurso narrativo que integra un componente moralizante (White b: 1992). Ello se hace explícito en las novelas que hemos recorrido. Por lo tanto, a partir de ellas, podría entreverse que en el Caribe Hispánico, la historia ficcionalizada responde a una importante pulsión de la búsqueda de la identidad que compromete de manera importante al autor, hasta el punto de textualizar ese compromiso, independientemente de la distancia del referente histórico, aunque por su-

puesto, adoptando formas distintas de acuerdo con esa distancia. Las diversas decisiones de escritura que se concretizan en las intrahistorias recreadas o imaginadas surgen todas ellas de la pulsión de un tronco común; como lo dice Jitrik, la búsqueda de la identidad individual y colectiva.

Ninguno de estos autores, al escribir sus ficciones de la historia, ha podido desembarazarse de quien es. Cabe destacar que todos ellos viven personalmente y colectivamente una bi-culturalidad que intentan traducir en su literatura. Julia Alvarez, Cristina García y Rosario Ferré problematizan su identidad hispánica frente a los Estados Unidos. Gabriel García Márquez es, por su parte, un autor heterogéneo, puente entre una cultura de tradiciones orales y mágicas y otra cultura de tradición escrita, lógica y cosmopolita. De ahí, que el compromiso de estos cuatro autores, como sujetos en el interior de sus textos resulte aún más explícito y evidente que en otros escritores. Para ellos, en la médula de su biculturalidad, la historia está viva.

*Mayo, 1997.*



## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Julia (1994). *En el tiempo de las mariposas*. Buenos Aires, Editorial Atlántida. Traducción de Rolando Costa Picazo.

DE CERTEAU, Michel (1985). *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana. Traducción de Jorge López Moctezuma. Primera edición en francés, 1975.

FERRÉ, Rosario (1991). *Maldito amor*. Río Piedras, Ediciones El Huracán, 2a. edición.

GARCÍA, Cristina (1994). *Soñar en cubano*. New York, Ballantine Books. Traducción de Marisol Palés. Primera edición en inglés, 1993.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1994). *Del amor y otros demonios*. Santafé de Bogotá, Editorial Norma.

JITRIK, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

UNAMUNO, Miguel de (1945). *En torno al casticismo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 2a. edición. Primera edición, 1943.

