UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS

Memoria e imaginación en Hispanoamérica
Author(s): Peter G. Earle
Source: *Revista Hispánica Moderna*, Año 58, No. 1/2 (Jun. - Dec., 2005), pp. 175-184
Published by: University of Pennsylvania Press
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/30203792
Accessed: 29/04/2010 01:30

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=upenn.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

University of Pennsylvania Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista Hispánica Moderna.*

http://www.jstor.org

MEMORIA E IMAGINACIÓN EN HISPANOAMÉRICA

RECUERDO que en septiembre de 1995 en Santiago, Chile, se le preguntó al General Augusto Pinochet en una entrevista televisada: "Qué es, en su opinión, lo que más necesita Chile ahora?" El general medio cerró los ojos y, con su serenidad de ex-mandatario acostumbrado a desechar críticas, enfatizó: "El ol-vi-do".

Se entiende el razonamiento de su respuesta. Pinochet sabía que el olvido –más que la religión– es el opio de las masas, y que en libros, periódicos, cartas y testimonios (tanto los publicados en el extranjero como los clandestinos dentro del país) militaban sus verdaderos adversarios. Ya jubilado varios años, todavía manifestaba la paranoia que es condición interna del autoritario antidemocrático. El ex-dictador se oponía al libre ejercicio de la memoria, que siempre ha sido el fundamento de las obras literarias.

La experiencia y los hechos de todas las épocas lo confirman: la memoria es el núcleo generador de todo lo que se escribe. En una novela basada en los días finales de la Guerra Civil española en Cataluña –*Soldados de Salamina* (2001)– Javier Cercas cita a otro novelista –el chileno Roberto Bolaño– quien llega al extremo de decir: "Para escribir novelas no hace falta imaginación... sólo memoria. Las novelas se escriben juntando recuerdos".[1]

Es posible que Bolaño haya soslayado o subestimado la función complementaria de la imaginación; parecía olvidar que la realidad se impone, y exige (a ese alguien que resulte ser autor o autora) reconstrucciones narrativas, emocionales, intelectuales, ideológicas o líricas. Impulsados por cualquier imagen u ocurrencia (las suyas propias o las de sus personajes) –los escritores intuyen que el mundo abunda no sólo en movimientos, materiales y hechos, sino en sugerencias que se pueden desarrollar en nuevas formas. Recuérdese a Don Quijote puesto en marcha por su "padrastro" Cervantes, y a los extraños grupos y familias elaborados por Pérez Galdós, García Márquez y, más recientemente, Fernando Savater. Se realiza en el proceso de la composición un cambio de situaciones prosaicas en escenarios poéticos (o cómicos, espirituales, irónicos o mágicos).

En unas remotas islas que serían el punto de partida histórico de la América Hispana, el aventurado Cristóbal Colón introdujo y utilizó ese sistema transformador. Obviamente, se empeñaba en impresionar a sus superiores y en justificar sus motivos particulares: el poder personal, el lucro, el prestigio histórico. En su *Diario (1492-1493)* como en sus acciones de explorador Colón escribió, en efecto, el prefacio esencial de la tragicomedia intermitente de América. Sus impresiones y deseos auguraban la historia de un mundo que en muchos aspectos estaba predestinado a ser, por un lado, menosprecia-

[1] Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (Barcelona: Tusquets Editores, 16ª ed., 2002), p. 151.

do o mal conocido y, por otro, transformado en vibrantes testimonios, relatos y poemas.

Él creía –fantaseaba– que esa tierra incógnita formaba parte de la región asiática visitada mucho antes por Marco Polo. Desde esa primera equivocación el continente ha seguido siendo un enigma. Del Río Bravo al Estrecho de Magallanes el destino de la América Latina ha sido una invitación abierta a críticas y fantasmagorías. Hoy día se encuentra, además, sujeta a las convicciones y caprichos de una muchedumbre de mandatarios, artistas, religiosos, revolucionarios, extranjeros, narradores y desterrados que han llegado a articular (y desarticular) su realidad.

Colón señaló el camino, para siempre subjetivo, a los escritores del porvenir. Por un lado, el Almirante expresó su primera impresión de los habitantes de la primera tierra que conoció, los de Guanahaní (la isla cristianamente bautizada "San Salvador" por él y después llamada, por los ingleses, "Watlings Island"). Se quedó sorprendido por la docilidad de los indígenas, y por su ingenuidad en el intercambio de pequeños regalos. En cambio, no vaciló en aclarar su propia, obsesiva intención de seguir explorando costas y bahías hasta encontrar la máxima cantidad posible de oro y especias.[2]

Ya desde entonces las obras más notables del Nuevo Mundo se compondrán destacando el juego recíproco entre la memoria y el olvido. Así, la literatura hispanoamericana se desarrolla en la forma de una crónica sin fin de todo lo que se desvía o se pierde: el camino de El Dorado, la vida de los gauchos, el sacrificio de José Martí, las iniciativas revolucionarias del siglo XX, las emigraciones masivas de México y Centroamérica al norte, las voces y figuras resucitadas en el *Canto General* de Neruda. En una conferencia en Cambridge en 1974 el escritor brasileño António Callado se refiere a la ciudad mágica en que se desarrolla la mayor parte de *Cien años de soledad* –"a lost city which represents all the lost cities of Latin America. Macondo is everywhere in Latin America... Macondo is fixed in the ground, tragic in spite of Márquez's unflagging humor, hateful and cursed in spite of all the loveliness and innocence of so many of the things that happen there. Macondo is time arrested and people caught in it like flies in a spider's web".[3]

En el contexto político los personajes se extienden desde los más hábiles (las arañas) hasta las Víctimas. En su variedad se prestan a dinámicos retratos –sean literarios o mítico-populares– y se pueden agrupar en dos categorías generales.

Por un lado están las "celebridades" del Nuevo Mundo, reconocidas por sus gestiones históricas y recordadas internacionalmente. Por ejemplo: Pancho Villa, el Che Guevara, Eva Perón, Fidel Castro, Rafael Leónidas Trujillo y su yerno Porfirio Rubirosa, Hernán Cortés, Cuauhtémoc, Maximiliano y Carlota, la dinastía de los Somoza. Son figuras que llegaron a ser legendarias y, en varios casos, notorias.

---

[2] Véase la entrada del 19 de octubre de 1492, The *Diario* of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493, edición bilingüe (versión de Fray Bartolomé de las Casas), de Oliver Dunn y James E. Kelley, Jr. (Norman and London: University of Oklahoma Press, 1991), p. 102.

[3] "Censorship and Other Problems of Latin-American Writers" (Working Papers No. 14), Centre of Latin American Studies, University of Cambridge, 1974, p. 39.

En cambio los de la segunda categoría –los olvidados o semi-olvidados ya a principios del siglo XXI (no por eso menos dignos de atención)– también son figuras llamativas para la creación literaria. Piénsese en Juan Facundo Quiroga retratado por Sarmiento, Rigoberta Menchú y su testimonio en nombre de guatemaltecos oprimidos, José Vasconcelos en su constante autorretrato político-cultural, los antepasados renacidos de García Márquez, Antonieta Rivas Mercado en su agitada trayectoria hacia el suicidio, Augusto César Sandino el nicaragüense traicionado desde dentro y desde fuera de su país. Y no hay que olvidar a un curioso presidente salvadoreño de entusiasmos teosóficos. Me refiero a Maximiliano Hernández Martínez ("El Brujo") –quien a principios de 1932, en su intento de justificar la matanza de más de 20.000 peones entonces en huelga general en San Salvador, llegó a afirmar en un discurso por radio que "matar una hormiga es un crimen mayor que matar a un hombre, porque un hombre que muere se reencarna, mientras que una hormiga se muere para siempre".[4] Parece que Su Excelencia quería disculparse, pensando que en todo lo relacionado con religión o política las peores barbaridades se perdonan.

A los enigmas y metamorfosis literarios –eso es, los aspectos físicos, visuales o auditivos que en la imaginación de autores y lectores se transforman– corresponden las extravagancias de la realidad humana. Con frecuencia García Márquez ha dicho que no hay nada en su obra más asombroso de lo que ha ocurrido antes en la vida real. Y en *La fiesta del chivo* (2000), novela histórica inspirada en las acciones del tremebundo clan de los Trujillo en la República Dominicana, Mario Vargas Llosa cuenta que un hambriento preso político acusado de haber colaborado en el asesinato del Generalísimo en mayo de 1961 come vorazmente un guisado especial preparado por orden del hijo de Trujillo ("Ramfis"), y que –después de tragar el último trocito– es informado que acaba de comer la carne de su propio hijo. Luego, como si todavía faltara un toque de énfasis, uno de los carceleros se presenta delante de su celda con la cabeza del hijo asida por los pelos.[5] El episodio relatado por Vargas Llosa es un ejemplo entre muchos de cómo los excesos humanos –entre ellos las peores crueldades infligidas por los poderosos– resultan ser un medio eficaz de iluminar la base ética del arte y la literatura. La mejor literatura restablece en la memoria colectiva lo que no se debe olvidar, afirmando así el sentido de responsabilidad moral y humanitaria del autor.

Aunque en muchas circunstancias la memoria no es de fiar, los mismos caprichos que un poeta o novelista utiliza para intensificar ciertas situaciones "reales" bien pueden manifestar y en sentido estético mejorar lo real. Por lo mismo, el poeta Charles Tomlinson nos aconseja: "The artist lies to improve the truth. Believe him". Y por eso, al decirnos el protagonista de *El otoño del Patriarca* en su interminable monólogo que unos astutos ingenieros náuticos

---

[4] Citado por Clifford Krauss en Inside Central America (New York: Simon & Schuster, 1991), p. 62.

[5] Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo* (Madrid: Alfaguara, 2000), p. 436. Este moderno experimento en el canibalismo tuvo diversas precedencias culturales y éticas: entre ellas los espléndidos platos ofrecidos el emperador Moctezuma antes del fin de la conquista de México; se rumoreaba –cuenta Bernal Díaz del Castillo en el capítulo 64 de *El descubrimiento y conquista de México*– que entre los guisos de pavo, faisán, venado y pato había la carne más suculenta de unos jóvenes seres humanos.

de los Estados Unidos se llevaron el mar Caribe "en piezas numeradas" para instalarlo en el estado de Arizona, no sólo da rienda suelta a su imaginación alucinante, sino que también expresa de modo irónico el punto de vista de su autor sobre la perdurable "Monroe Doctrine" iniciada y continuada durante el siglo XIX.

Otra forma hispanoamericana de mentira artística que Charles Tomlinson seguramente aplaudiría es el despegue lírico. El vuelo humano –mejor dicho, el deseo humano de volar– muchas veces es metáfora del escape, la felicidad o la liberación; o bien puede ser un preámbulo de graves (o cómicos) fracasos.[6] Es imposible que el lector de *Cien años de soledad* olvide a Remedios la Bella, prosaicamente embarazada en su realidad aldeana, pero pronto liberada mediante una desaparición celeste inventada por su madre. O –en la misma novela– al sacerdote que se levanta varios centímetros de la tierra al probar su taza de chocolate. No menos memorables son los empeños aéreos del protagonista en un cuento del mismo autor, "Un hombre muy viejo con unas alas enormes". Este híbrido de anciano y ángel se presenta en un *crash landing* en el jardín de Pelayo y Elisenda durante una tormenta en la costa del Caribe. Nos impresiona no sólo por el milagro inherente de su ser y sus "quejidos sin gracia de los noruegos viejos", sino como instrumento a la disposición de oportunistas; por ejemplo, los visionarios que perciben en él la representación de "una nueva estirpe de hombres alados" capaces de dirigir el universo; y sus propios anfitriones, que deciden exponerlo cobrando entrada a cinco centavos por persona, "como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo".

El gran laberinto (2005) del español Fernando Savater es una novela de aventuras con la estructura de una historia infantil y elementos mágicos que alude repetidamente a personajes históricos o literarios ya conocidos. En el capítulo 7 ("Todo está vivo") tres de los cuatro jóvenes personajes que participan en todas las aventuras de la obra son llevados en el "Laberinto" (un pequeño compartimiento mágico entre los estantes de una librería) a la casa de Leonardo da Vinci a principios del siglo XVI. Al fin de este episodio Leonardo manda a un ayudante suyo atarse al "Pájaro", un aparato de volar (cuyo diseño se encuentra entre los numerosos dibujos del gran renacentista). Ayudado por Leonardo y uno de los jóvenes que corren y tiran de unas cuerdas, el hombre logra levantar el vuelo y al final del capítulo desaparece sobre los campos de Toscana.

Otras dos historias de elevación lírica merecen atención. En la novela *Alsino* (1920) de Pedro Prado, al joven Alsino le crecen alas y se entrena con saltos precarios desde un árbol. Una vez perfeccionada su técnica aérea y después de muchos vuelos y aterrizajes sobre toda la extensión de Chile con los que realiza múltiples obras de caridad, acaba su vida –y la novela– quemándose como Ícaro al acercarse demasiado al sol.

Y en un breve cuento ("El leve Pedro") de Enrique Anderson Imbert el protagonista ha perdido tanto peso que en muchas ocasiones se eleva del suelo y su esposa tiene que acompañarlo siempre al salir, cerrar ventanas, sujetarlo a

[6] Sobre el simbolismo del vuelo véase el *Diccionario de símbolos tradicionales* de J. E. Cirlot, que tengo en la traducción de Jack Sage, en la entrada "Flight", *Dictionary of Symbols* (New York: Philosophical Library, 1962), pp. 103-104.

muebles, etc. Pero al final, en un momento de descuido, Pedro se desata, subiendo involuntariamente y pasando por la ventana de su dormitorio, perdiéndose para siempre. Años después (en 1982) el autor explicaría en una conferencia de la Universidad de Pennsylvania que su relato tuvo origen en una larga enfermedad suya que le había causado una pérdida prolongada de peso. Eso le quedó, por supuesto, en la memoria, y la subida y desaparición de su personaje por falta de gravedad es lo que imaginó. Los episodios aéreos que acabo de comentar demuestran que en el sentido más amplio la imaginación (que es el método reconstructivo y la visión detallista de toda obra creativa) es engendrada por la experiencia. Demuestran, además, que la expresión inevitable de la experiencia será autobiográfica. Autobiográfica en el sentido más amplio; eso es, del testigo que ve, escucha, recuerda y escoge las impresiones de otros.

No cabe duda de que la autobiografía –en todos sus aspectos: explícitos e implícitos, conscientes y subconscientes– no sólo es el verdadero núcleo de las obras literarias, sino la base legítima de su explicación crítica.

Recuerdo una discusión al respecto. Un día, hace unos veinte años, recomendé a mi clase graduada de narrativa hispanoamericana que leyeran el testimonio de García Márquez en sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza publicadas en *El olor de la guayaba* (1982). Inmediatamente una estudiante devota del postestructuralismo levantó la mano y preguntó: "Pero eso de qué sirve, si un autor es el menos capacitado para explicar lo que funciona en su obra?" Contesté que aunque fuera así, y aunque García Márquez no supiera nada de las teorías literarias más de moda y alucinantes de la época, la verdad es que él –lo mismo que Cervantes, Emily Dickinson, Tolstoy, Mark Twain, Virginia Woolf, Gabriela Mistral, Neruda, Hemingway, García Lorca, Elena Garro o Carlos Fuentes– constantemente revela (a quien en función de buen detective esté dispuesto a buscar e investigarlas) las condiciones y circunstancias que le han incitado a escribir.

En efecto, somos o deberíamos ser detectives escrupulosos e independientes. Luchamos o deberíamos luchar por mantenernos libres de sistemas e ideas preconcebidos –especialmente cuando tales sistemas e ideas se emplean arbitrariamente, sin tomar en cuenta la vida, los motivos, las obsesiones, las relaciones personales y –Cortázar diría– los "cronopios" de la persona que escribe. Como lectores y detectives nos toca (es nuestro método y nuestro deber) la función de verificar e iluminar la conversión de esas condiciones y circunstancias en una obra de arte. Por eso tiene particular importancia la obra en calidad de autobiografia transformada o, vista en otra perspectiva, testimonio absorbente.

Siguiendo a Ortega y Gasset en su luminoso egocentrismo, se diría que cada autor o autora es inevitablemente él o ella y su circunstancia, o –si se quiere– el conjunto de sus recuerdos. Por ejemplo, Elena Garro hace decir al narrador al comienzo de su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963): "Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga". Esa memoria –en la voz y mirada constantes y representativas del pueblo fantasmal de Ixtepec– abarca la existencia de todos los personajes de la obra; y más adelante la misma voz nos dice: que "la memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos o nos lleva a una bahía oscura en que no sucede nada". En su "Ensayo de estética a

manera de prólogo" incluido en *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos* (Madrid: Revista de Occidente, 5ª ed.) el mismo Ortega nos recuerda que todo lo observable pertenece a alguien. Dice:

> *Yo* significa, pues, no este hombre a diferencia del otro, ni mucho menos el hombre a diferencia de las cosas, sino todo –hombres, cosas, situaciones–, en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose.

Y para mayor énfasis afirma:

> Todo, mirado desde dentro de sí mismo, es *yo*.

El lector-detective (quiero decir: el lector libre, autónomo y dispuesto a seguir todos los rastros posibles) piensa que todo, en potencia, es explicable a base de las fuerzas que le rodean al autor o autora, y de los medios empleados por él o ella al manejarlas. Aunque la biografía de Cervantes nos ha quedado incompleta, a través de las travesuras y obsesiones de los personajes principales (y de bastantes secundarios) de *Don Quijote* y las *Novelas ejemplares*, se nos aclaran las principales impresiones y preocupaciones de su autor. También nos damos cuenta de que Cervantes transforma la memoria de sus propios tropiezos y desengaños en los encuentros, desencuentros y excentricidades del Caballero de la Triste Figura.

Por otra parte, en *Ulises criollo* (1935) y sus tres secuelas José Vasconcelos revive percances políticos y amoríos perdidos que claramente determinaron las emociones y perspectivas de su obra. Basta leer el primer tomo de otra memoria, *Vivir para contarla* (2002), para ver la estrecha relación que existía entre la vida cotidiana de García Márquez en su juventud y las invenciones de su narrativa. En su experiencia de joven periodista a partir de los 20 años de edad conoció cirqueros, políticos de mala estrella, futbolistas, religiosos descarrilados y humildes cortesanas de buen corazón (una de las cuales tenía "una puerta furtiva y tarifas humanitarias para clérigos arrepentidos"). Es el escritor de la más prodigiosa memoria para perpetuar y revitalizar existencias cotidianas. *Vivir para contarla*, innumerables notas de prensa y una reconstrucción biográfica de la experiencia del náufrago Luis Alejandro Velasco, *Relato de un náufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa...*, etc. (1955), son ejemplos de cómo la historia –tanto la remota como la contemporánea– los periódicos, los testimonios de amistades y la experiencia propia le servirían en la composición de sus cuentos y novelas. También se sabe que el tema del hambre desarrollado en *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) es un reflejo directo del hambre sufrida por el propio autor en París en 1957.

La abundancia y variedad de fuentes que se revelan en forma narrativa demuestran, me parece, dos elementos básicos en todo lo que se refiere al autor relacionado con sus personajes. El primer elemento autorial es el *dominante*; es decir, el narrador parece dominar a sus personajes. El segundo elemento es más bien el *asimilante*, conforme al cual el narrador les permite a sus personajes una mayor autonomía y libertad de acción.

En todo caso los dos elementos funcionan. Debe haber siempre un equilibrio sostenido –por precario que sea– entre el yo egocéntrico del escritor y los

intrusos históricos, reales o inventados que le disputan los espacios estéticos de la obra. No se olvide que en latín y en el español antiguo *autor* y *actor* muchas veces se confundían, y que en mi edición (la decimonovena, que se publicó en 1970) del Diccionario de la Rígida Academia de la Lengua se admite todavía la sugestiva palabra *auctor.* Aceptemos la *c* en su pleno sentido: es decir, con esa letrita se combinan las dos funciones de autor y actor en una.

Entonces hay –por un lado– escritores que se imponen simultáneamente como autores y actores. Pensemos en José Vasconcelos –el romántico temperamental y justicialista, Ulises moderno y auto-reflexivo–; en Unamuno –el expositor de dudas nacidas y nutridas en su sentimiento trágico–; en Cortázar, Cronopio mayor y titiritero de cronopios menores, y en *Rayuela* el *animus* incansable de su alter-ego Horacio Oliveira; recordemos también a Walt Whitman, a Gabriela Mistral y a Pablo Neruda, cantando a sí mismos.

Por otro lado, hay escritores que prefieren permanecer al margen: Cervantes cede el paso a Don Quijote y Sancho en sus alucinaciones y desengaños al encontrarse con otros innumerables personajes; Pérez Galdós deja hablar a sus personalidades más expresivas (Torquemada, Fortunata, Doña Paca, Máximo Manso) en representación de su época; en las tres novelas de U.S.A. de John Dos Passos un país entero se expresa en forma de coro; en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Carlos Fuentes incita a su protagonista a recordar, delirar y corromper (tanto a sí mismo como a los demás) por cuenta propia. Finalmente me refiero –tanto por su exhaustiva documentación como por su pirotecnia imaginativa– a dos hazañas de la memoria histórica, las logradas por Fernando del Paso con *Noticias del Imperio* (1987) y Tomás Eloy Martínez con *Santa Evita* (1995), dos obras en que se resucita y magnifica respectivamente a Carlota, la de Maximiliano, y a Eva Perón, la de Juan Domingo.

En ambas novelas la documentación minuciosa acrecienta su calidad biográfica. En las dos surge la leyenda y los mitos de una figura que crece conforme a una memoria colectiva y multitudinaria en que colaboran los autores con personajes históricos e inventados que a su vez ayudan a del Paso y a Eloy Martínez con sus propios recuerdos y elaboraciones de las dos protagonistas. Y en ese prodigioso proceso colaborativo también han participado (y seguirán participando durante mucho tiempo) infinitos lectores y no-lectores. Así, por supuesto, siempre se han formado leyendas.

Ambas protagonistas han aparecido en otras versiones literarias y teatrales. Interesa notar, además, la afinidad de ambiciones políticas y la innata habilidad para *dramatizarse a sí mismas* que comparten las dos mujeres, En cuanto a educación y procedencia social, no podría haber mayor diferencia.

María Carlota Amelia de Bélgica, prima de la Reina de Inglaterra, Virreina de las provincias del Lombardovéneto, mujer de Fernando Maximiliano José, Archiduque de Austria, Emperatriz de México y de América –en el largo registro de identidades y títulos que no caben en la primera página de *Noticias del Imperio*– nació arrullada por los privilegios e indulgencias de una dinastía ya en su ocaso. En cambio Eva Duarte, nacida fuera de matrimonio, de adolescente pedía limosna en Buenos Aires y se bañaba dos veces al mes en una fuente pública. Sin embargo, desde su primer encuentro con Perón en 1944 está en marcha su creciente popularidad. A diferencia de Carlota, los títulos de Eva serán otorgados por las masas y la prensa peronista, siempre dispuestas a digni-

ficar sus ambiciones. En vida era y en la inmortalidad sería la "Abanderada de los Humildes", "Dama de la Esperanza", "Jefa Espiritual y Vice-Presidente Honorario de la Nación", "Patrona de la Provincia de la Pampa...". Después de su muerte en 1952 varios miles de argentinos escriben cartas al Papa pidiendo la canonización de la que los intelectuales (incluyendo a Victoria Ocampo, encarcelada durante 26 días en 1953 por orden de Juan Perón) y a quien las clases altas del país habían desdeñado secamente como "esa mujer". No cabe duda, tratándose de voluntades imperiosas, la imagen se impone; en otra novela –*La pasión de Eva* de Abel Posse– Eva frente a sus muchedumbres realizaba "una comunión sin hostias".[7]

No cabe duda; las dos, Evita y Carlota, nacieron, vivieron y murieron por animar a la historia colectiva; y a pesar de sus torpezas técnicas en las circunstancias en que se encontraban, las dos eran actrices intuitivas. En *Santa Evita* (capítulo 8) Eloy Martínez recuerda que en septiembre de 1943 Eva fue contratada por Radio Belgrano para representar en una serie de programas a mujeres importantes de la historia. La joven artista casi desconocida por esa época "maltrataba el idioma español" a tal grado que se pensaba en la posibilidad de suspender la serie. Pero los programas siguieron, y a Eva todavía le tocó representar –entre otras– a Isabel I de Inglaterra y a –*guess who?*– Carlota, ya jubilada de su función en calidad de "Emperatriz de América", pidiéndole a Benito Juárez con voseos rioplatenses compasión y piedad para su marido, entonces a punto de ser fusilado en Querétaro.

En la memoria del narrador, que inevitablemente sigue compartiendo su existencia con otros, lo recordado se sobrepone a los hechos; produce o reconstruye los espectáculos y mitos que siempre son el resultado de una colaboración (en cuanto a celebridades, quién o qué habrían llegado a ser los muy novelizados Rafael Trujillo, Eva Perón y los infortunados Maximiliano y Carlota sin la participación colectiva, la de sus respectivas épocas y la que tenía que continuar sin descanso después) de innumerables grupos e individuos. En todo lo que se refiere a figuras célebres la reconstrucción literaria siempre es susceptible al fenómeno voraz de la publicidad, que a su vez contribuye a la formación de las leyendas y mitos que habrán de seguir. La memoria absorbe cualquier elemento en su proceso de resucitar o transformar lo pasado. Ni en México, ni de regreso en Europa, supo Carlota tolerar las incompatibilidades que le tocó experimentar. Cómo por ejemplo, expresa el autor de *Noticias del Imperio,* iba una hija de rey –una Emperatriz, nada menos– a aceptar que en un banquete de Puebla poco después de iniciada la ocupación francesa "algu-

---

[7] El célebre novelista V.S. Naipaul, en su ensayo "The Return of Eva Perón", intuye su transición de vida a leyenda al escribir:

> "Was Eva Perón blonde or brunette? Was she born in 1919 or 1922? Was she born in the little town of Toldos, or in Junín, forty kilometers away? Well, she was a brunette who dyed her hair blond; she was born in 1919 but said 1922 (and had her birth record destroyed in 1945); she spent the first ten years of her life in Los Toldos but ever afterward disclaimed the town. No one will know why. Don't go to her autobiography, *La razón de mi vida,* which used to be prescribed reading in Argentine schools. That doesn't contain a fact or a date; and it was written by a Spaniard who later complained that the book he wrote had been much altered by the Peronist authorities." (*The Return of Eva Perón, with The Killings in Trinidad,* New York: Alfred A. Knopf, 1980, pp. 112-113)

nos invitados se rascaran la cabeza con los tenedores?" Y nosotros, cómo no íbamos a apreciar todo lo que ella, anidada en su creciente soledad de locura creativa (1867-1927), y Fernando del Paso, su historiador, colaborador y reinventor durante otros diez años de investigación con días de empeño y noches de insomnio y fantasmas (1976-1986) pudieron regalarnos? No es casual que del Paso haya construido su novela alternando las intensas impresiones retrospectivas de su anciana protagonista recluida el último año de su vida en el Castillo de Bouchout (los capítulos nones) con la minuciosa reconstrucción histórico-social de la ocupación maximiliana (capítulos pares). Así, a través de un interminable monodiálogo con su difunto marido revive las esperanzas y frustraciones de su vida. Por un lado, admite que (capítulo XIII) "fueron las mentiras las que nos perdieron" en México. Por otro, reconoce que de esas mismas mentiras se habían sustentado todos los años de su matrimonio, y –definitivamente– sus ilusiones eran mucho más agradables que la verdad histórica. "The artist lies to improve the truth..." dijo el poeta Tomlinson y Carlota ya lo sabía antes que él. Al principio del capítulo XV nos transmite desde su febril memoria un ensayo lírico sobre las profundidades y alcances de la falsificación:

> Porque yo soy, Maximiliano, la Emperatriz de la Mentira. Pero de la gran mentira, de la verdadera mentira, de la mentira que se enciende solo al contacto de las rosas coaguladas... De la mentira que se enreda, como una víbora de púas, en el más sagrado pan de los hornos, y que cambia de piel cuando acaricia el mar... Yo soy la Emperatriz de la mentira que se levanta del césped y asciende en el aire para reventar como una burbuja de aire: el césped es el Jardín de Laeken, y la burbuja son todas las ilusiones que me hice de ti y de México.

Confiable o no, la memoria es el fundamento y estímulo de todo lo demás en el proceso literario. Pero ese mismo fundamento, la Memoria, tiene su propio núcleo o incitación. La memoria es afectada y dirigida, a su vez, por el Deseo personal, orgánico y metafísico de cada individuo –en grado máximo si se es artista o escritor. Los simpáticos "cronopios" y "famas" neuróticos que se le ocurrieron a Cortázar, la experiencia con que Cervantes ayudó a Don Quijote (o viceversa) a soñar en el episodio de la cueva de Montesinos, la visión total contenida en la esferita luminosa escondida en un triste sótano ("El aleph") imaginada por Borges, y el vuelo purificador de Remedios la Bella inventado por su madre y transcrito por García Márquez son los productos culminantes del Deseo particular de sus respectivos autores.

En conclusión, se podría decir que el fenómeno de la memoria literaria suele manifestarse en una de tres variantes del Deseo humano:

1. La memoria como voluntad de revivir o alterar ciertos aspectos del pasado: Gabriela Mistral evocando en "Los sonetos de la muerte" de *Desolación* (1922) su relación con Romelio Ureta; Jorge Isaacs frente a la imagen de la amada perdida en *María* (1867); Ricardo Güiraldes, restaurador lírico del sentido y existencia de su héroe en *Don Segundo Sombra* (1926); Luis Cardoza y Aragón en los abundantes recuerdos de su extensa memoria, *El río: novelas de caballería* (1986).

2. La memoria como voluntad de rectificación histórica: Isabel Allende y el activismo político de las mujeres en *La casa de los espíritus* (1982) –propiamente dedicada a su madre, su abuela "y las otras extraordinarias mujeres de esta historia"; Mario Vargas Llosa y su reconstrucción de la era de los Trujillo en *La fiesta del chivo* (2000); Carlos Fuentes y su retrato de un corruptor del proceso revolucionario mexicano en *La muerte de Artemio Cruz* (1962).

3. La memoria como arma contra el olvido: Pablo Neruda, resucitador de figuras y voces perdidas a través de la historia en *Canto general* (1950); Mariano Azuela, portavoz de los combatientes revolucionarios anónimos en *Los de abajo* (1916); Victoria Ocampo y la sensibilidad de sus ensayos literarios y autobiográficos, a través de los diez volúmenes de sus *Testimonios* (1935-1977); Gabriel García Márquez autor del asedio máximo al olvido histórico en *Cien años de soledad* (1967).

Todo, en fin, se basa en la Memoria, realzada por la Imaginación. La memoria es tal vez el mayor don del ser humano en su función creadora, y el núcleo vital del conocimiento –indispensable para el escritor– de lo que Norman Mailer ha llamado "the life you can't escape."

PETER G. EARLE

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA, EMERITUS