

## La fiesta resucitadora de la historia

por Margarita Merbilháa  
(Universidad Nacional de La Plata)

### RESUMEN

Intentamos en este artículo indagar el modo en que aparece el pasado en la última novela de Eduardo Belgrano Rawson, *Noticias secretas de América* (1998), atendiendo a los mecanismos retóricos y de género mediante los que trabaja con los discursos del y sobre el pasado, así como a la ideología literaria que se desprende de la novela, en lo que hace a la relación entre escritura y discurso historiográfico. A través del recurso a lo burlesco y de la recurrencia de cierto mecanismo comparativo, se produce una suerte de conversión en presente de los numerosos episodios presentados. Además, por un efecto análogo al discurso periodístico, que también comparte la no-ficción, se pone de relieve el valor de revelación de actos ocultos, insólitos y a menudo ilícitos propios de los episodios históricos.

La cuarta novela de Eduardo Belgrano Rawson, *Noticias Secretas de América*,<sup>1</sup> fue publicada en 1998 por el grupo Planeta, en un momento de auge editorial de las llamadas “novelas históricas”.<sup>2</sup> Sin embargo, la escritura a partir de episodios ocurridos en siglos anteriores al siglo XX, aparece ya en su primera novela, *No se turbe nuestro corazón* (1975). En tanto proyecto literario, se trata de una propuesta para leer la historia argentina, y también latinoamericana, que en tanto perspectiva sobre el pasado histórico, corre el riesgo de convocar ideas que se han convertido ya en lugares comunes adoptados por cierto periodismo cultural progresista, respecto de cómo contar la historia, qué historia, desde qué lugar, y para qué. Con sólo leer la contratapa, nos encontramos con que la última novela de Belgrano Rawson “deslumbra” por los episodios “increíbles” (sic) que desempolva. Encontramos que “desecha la historia oficial para buscar bajo la alfombra”, que “desmitifica el pasado “para que (...) sus personajes revelen la verdadera historia sin perder su grandeza”. La primera pregunta que nos surge es, entonces, de qué manera y hasta qué punto la novela autoriza estas lecturas que relativizan falsamente los mitos de la historia. Y, si la despojamos de esta ficción sobre la historia, qué resta en la escritura, qué abismo de sentido, qué incongruencias, qué opacidades?

En *Noticias...*, la vuelta al pasado no tiene el propósito de construir un universo de ficción delimitado, en el que además, el narrador sería una voz del pasado (aunque el anacronismo esté puesto en evidencia precisamente en esa imposibilidad de conocer algunos sucesos como contemporáneos),<sup>3</sup> ni de imaginar ficciones que suponen una reflexión, o interpretación evaluadora de los mitos del pasado proyectados en el presente.<sup>4</sup> Se realiza, en cambio, a partir de la acumulación aparentemente indiscriminada de anécdotas que se presentan como existentes fuera de la novela, ya sea en los relatos orales, ya en crónicas de las épocas referidas, y a partir de un vaivén entre éstas y una voz comentadora.

Nos ocuparemos de dos cuestiones: la primera está vinculada a los dispositivos retóricos y genéricos mediante los que se plantea una determinada relación con los discursos del y sobre el pasado histórico. En efecto, muchas de esas estrategias, en *Noticias...*, son cercanas a las del

---

<sup>1</sup> Buenos Aires, Planeta, 1998, 449 pp.

<sup>2</sup> Las editoriales que, en la Argentina, apostaron a ofrecer producciones ficcionales sobre temas históricos son Planeta y Sudamericana, sobre la base de la existencia de cierto fenómeno de lectura de ese tipo de producciones, en lectores “no especializados”. Así, luego de las novelas de Andrés Rivera, aparecieron novelas más convencionales, que se acercaban antes bien a una publicación en serie, que a proyectos más literarios.

<sup>3</sup> Tal como ocurre, por ejemplo, en *Zama* de Antonio Di Benedetto, o en *El entenado* de Juan José Saer.

<sup>4</sup> Pensamos aquí en las narraciones de Andrés Rivera que retoman nombres personajes del pasado argentino.

género ensayístico, por cuanto mezclan comentario y sentencia universalizadora, exposición de casos y narración. A su vez, la novela reescribe modalidades de la crónica, ficcionalizando historias de la vida cotidiana en el siglo XIX y en la época colonial. En cuanto a la segunda pregunta, ésta apunta a indagar si la concepción que se desprende de los mecanismos narrativos de las novelas de Belgrano Rawson, encierra la idea de que la literatura sería capaz de constituirse como discurso de resistencia al discurso oficial sobre los acontecimientos del pasado, y como discurso instaurador de saberes privados, insignificantes y marginales.<sup>5</sup>

### 1. El retorno al pasado: la comparación resucitadora

El narrador juega con una voz que desde un presente no nítidamente situado, va revisando el pasado, es decir, sus documentos, archivos, representaciones imaginarias, y lo hace desde la posición de un comentarista. La instancia del presente no se encuentra en un plano autorreferencial sino en ciertos rasgos discursivos como la narración en segunda persona, el encadenamiento asociativo de los episodios, la construcción de inflexiones dialectales propias del habla contemporánea, y el recurso a la comparación. El vaivén de la voz narradora se mueve entre la crónica y el comentario y se evidencia en gran medida a través de lo burlesco por un lado y de la comparación por el otro.

El horizonte desde el que los objetos del pasado son sometidos a la comparación está compuesto por referentes culturales contemporáneos, los que establecen una relación anacrónica con lo relatado. Son elementos de la cultura de masas del siglo XX, como el fútbol, el cine o el rock. Así, por ejemplo, mientras el narrador se refiere a la derrota de las tropas inglesas, comandadas por Beresford durante las invasiones de Buenos Aires, comenta que “Nadie volvió a recordar la humillante rendición de Buenos Aires, ante civiles armados que cargaban con la alegría de una barra futbolera”, o cuando compara el retrato del Almirante Nelson por el pintor inglés Tomás Beechey, con “el porte esplendoroso de un rockero cincuentón”.<sup>6</sup>

El símil, esta figura predominante en el discurso del narrador<sup>7</sup>, tiene una presencia recurrente a lo largo de la novela, y cifra, en cierta medida, el trabajo de la escritura con el pasado histórico. Si en el mecanismo comparativo existe un punto de inflexión, en el que se ubica el sujeto y desde el que son acercadas ciertas propiedades de dos objetos, en la narración de *Noticias...*, ese punto reside en una voz que acerca los términos comparados. Esa voz se ubica en un presente, y desde allí construye los acercamientos basándose en la cultura occidental del siglo XX, o bien en el imaginario argentino o rioplatense<sup>8</sup>, los que funcionan como un código. En algunos casos, los objetos comparados son episodios contemporáneos (“La gente se agolpó en la ribera para presenciar la batalla *como si fuera la Copa América*”, p. 105; “Cerrarle el paso a una galera resultaba tan fácil como parar el colectivo en la esquina”, p. 214, “Casi todos los langosteros eran ñoquis declarados”,<sup>9</sup> p. 268). Pero en otros, ambos términos pertenecen al pasado, o a un saber a la vez científico y empírico, que aparece como extemporáneo, casi universal. Entonces, el presente surge a través de la voz que compara y pone en evidencia la erudición sobre el pasado, pues la requiere para que se comprenda la comparación. Adopta, además, inflexiones anacrónicas, o introduce ya la segunda persona del singular, ya un comentario burlesco sobre la situación, todos los cuales nos reenvían a la lengua actual (“*Como los malones* o los vendavales más pérfidos, la invasión /de langostas/ se

<sup>5</sup> Cabe aclarar que tomamos la fórmula “discurso oficial” para referir lo que, creemos, encierra la concepción del escritor. Dicha fórmula supone una dicotomía que parece oponer una historia pública de los próceres o de los sucesos consagrados institucionalmente a otra privada pero que gira alrededor de esos mismos ejes.

<sup>6</sup> Ambas citas pertenecen a la p. 160.

<sup>7</sup> Es de notar que se repite a lo largo de la novela los sintagmas “En tren de comparación, [...] se parecían a...”, p. 88.

<sup>8</sup> Por ejemplo: “Por lo demás, era una noche plagada de lugares comunes, con la luna pisando las charcas y el aroma a albahaca y todo lo que podrías decir sobre una noche en Cuesta del Prado”, p. 191.

<sup>9</sup> Es ilustrativo de esta operación el uso de este adjetivo cuyo significado dialectal es en la actualidad, el de aquel que recibe una paga por parte del Estado, sin ejercer a cambio, ningún tipo de trabajo.

anunciaba a lo lejos con una mancha en el cielo, *no tan negra como* los rodillos nubosos que precedían a los pamperos *ni tan disipada* como las nieblas de polvo que levantaba un malón”, p. 267; “Pero Sebastopol se veía tan ajena a su suerte como Montevideo durante los días del sitio”, p. 152) .

La extemporaneidad que se produce respecto del pasado también está dada por el recurso a lo burlesco. Además, en lo burlesco se refuerza cierta puesta en escena de una conversación en la que el narrador sería un comentarista que se dirige, a menudo mediante un tú, a su interlocutor.

Estos recursos tienen por efecto una interrupción de la fábula a través del reenvío permanente al presente, en el que el lector debe verificar los saberes, o efectuar una suerte de traducción en la que los materiales “originales” —los del pasado— son transformados por la lengua (y la subjetividad) del presente. De este modo, además, la suspensión del relato impide los mecanismos identificatorios propios de la narración tradicional.

Esto produce un efecto de actualidad que, como en la comparación, consiste en una suerte de *vuelta en vida*, en vida presente, del pasado. Una *resucitación*. La narración construye un lector para quien los relatos se presentan *como si* ocurrieran hoy, y en este lugar<sup>10</sup>. No es el pasado reevaluado a la luz del presente, sino que el pasado aparece como si estuviera siendo *vivido*, tal como ocurre con la lectura de las 1001 noches, en que los relatos son la razón por la que la vida avanza<sup>11</sup>. Así se entiende, también, la recurrencia de la segunda persona del singular en toda la novela, pues como dijimos, implica una remisión a la instancia enunciativa.<sup>12</sup> Ese “vos” encierra voces heterogéneas y por momentos funciona como un personaje (“La vieja de Castellano apareció con un termo. Era chocolate caliente. ‘No te volqué encima’ *te* dijo. No la *pasabas* tan mal bajo *tu* poncho de mazorquero”, p. 10). Por otros, reproduce voces de sujetos representantes del poder en el pasado (los jueces, un virrey, etc.): “...el propio Virrey intervino para cortar por lo sano / la discusión de las nuevas ideas, en Córdoba. / *Te descuidabas un rato y ya estaban carteándose con Voltaire*” (p. 305).

Como si se pretendiera poner los recursos lingüísticos a la vista y alcance de todos, la narración ostenta un tono fuertemente oral y corriente, dejando el lenguaje estetizado en un segundo plano (sin despojarlo del todo). De alguna manera, la propia narración contempla la operación de lectura, que consistiría en una suerte de procesamiento de los datos, y de traducción al presente (más que de interpretación desde la perspectiva del presente).

Del pasado, la novela parece plantear que quedan relatos documentados, y representaciones fijadas por las diversas instituciones, como la escuela, o el ejército: por eso, en el primer capítulo, este narrador-comentarista hace un recuento de los himnos y marchas inmolados en la escuela, a los que denomina “*hits*”. La narración no incluye casi ninguna fecha. Las marcas temporales están dadas por las referencias a acontecimientos registrados por la historiografía, como las guerras, los sitios, las batallas, las revoluciones (la de Mayo, la independencia de Cuba), las invasiones, los incendios y terremotos, los asesinatos, referencias a menudo resumidas en los nombres geográficos, que predominan a lo largo de los relatos y abarcan todo el continente latinoamericano. Esta alusión por medio de los nombres geográficos, a los acontecimientos registrados, también requiere del lector una búsqueda o un esfuerzo rememorativo, operación análoga a la comparación (“La guerra de Secesión tuvo tantos

---

<sup>10</sup> Esta idea no equivale al lugar común del periodismo que entiende que estos mecanismos plantean que el pasado sigue en el presente. Un ejemplo de esto se encuentra en la reseña de Mária Averbach sobre *Noticias...*: “El anacronismo es parte de ese manejo y sirve para que el ‘vos’, es decir, los lectores, comprenda hasta qué punto el pasado sigue en el presente, se continúa y se refleja en él, hasta qué punto la historia toca la vida de todos y la modifica”, *Clarín*, “Cultura y Nación”, 22 de noviembre de 1998, p. 13.

<sup>11</sup> El mismo Belgrano Rawson sostuvo, en una entrevista de agosto de 1998 (véase la bibliografía): “Yo digerí todas las historias que estaban, y las conté como lo hacía el narrador de las 1001 noches”.

<sup>12</sup> Según la teoría ya clásica de Émile Benveniste en “De la subjetividad en el lenguaje”, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1986, tomo I, pp. 179-187.

periodistas como Vietnam o la guerra del Golfo”, p. 162). En efecto, requiere mecanismos de lectura más cercanos a los del discurso ensayístico o a los del informativo, que al discurso literario: la abstracción, la revisión del saber histórico o geográfico, la evaluación.

Este rasgo de la narración se manifiesta también en la presencia abundante de personajes históricos, cuya identidad el lector debe reconocer o indagar, desentrañando los sintagmas metafóricos que los describen (Así, se habla del Indio, del Restaurador, del Generalísimo, del Zorro). Esta alusión indirecta también contribuye a una interrupción de la lectura debido al vacío informativo que produce, y refuerza a la vez la ficcionalidad de los relatos.

El problema del estatuto genérico de esta novela está en la superficie textual y desestabiliza desde la voz que narra, hasta la lengua, los temas y los materiales históricos, sin que la experimentación sea la intención de la escritura. En efecto, no hay un trabajo detenido en el procedimiento literario, sino una sobreabundancia de relatos que se encadenan de manera libre, en un movimiento digresivo. En este sentido, el ordenamiento no corresponde al de la narración novelesca en la medida en que no existe ninguna estructura a partir de núcleos accionales. Tampoco se trata de una crónica en sentido estricto (aunque sí lo sea por el efecto de verdad que construye), porque el ordenamiento temporal está ausente. Y, si bien la mayoría de los sucesos transcurren en la Argentina, no estamos frente a una reflexión metafísica en torno a un ser nacional, basada en imágenes nacidas de la intuición, como sucede en los ensayos de Martínez Estrada, o Mallea. Sin embargo, puede hablarse de cierta reescritura de algunos procedimientos de los géneros mencionados, como se ve en el hecho de que los sucesos breves referidos se acerquen a la forma narrativa propia de la crónica periodística sobre temas “de actualidad”.

La función que predomina es la de una revelación de lo inaudito, de lo oscuro, lo secreto (que ya está en el título). De este modo, si algo tienen en común los cientos de sucesos breves relatados, es su aspecto sorpresivo (análogo al de una primicia), insólito e inesperado. El efecto, además, se ve incrementado por la abrumadora cantidad de datos que produce cierto vértigo en la lectura, y que está dado además por la conexión libre, carente de lógica<sup>13</sup>. Toda la novela está compuesta por esta modalidad de la revelación de noticias inesperadas, en su mayoría escandalosas para sus contemporáneos. Estas noticias aportan datos olvidados, acerca de prácticas culturales cotidianas, como la vida en situaciones de guerra. Así por ejemplo, el narrador *revela* la asombrosa curación del General Necochea a manos de su novia, Pepa Morgado, la viuda de un coronel español. Ella lo habría salvado de la muerte chupando sus múltiples heridas de lanza infectadas, sobre el final de la guerra de independencia. “De paso”, nos enteramos de las circunstancias de la muerte de su esposo, a manos del propio Necochea, y de cómo San Martín en persona había intentado ocultar el romance de la española con el general. En otra digresión, a su vez, el narrador comenta la discreción con que los cronistas de guerra referían ese tipo de técnicas curativas por considerarlas salvajes, y recuerda el modo en que, en *La guerra gaucha*, la misma curación aparece descrita, pero esta vez, con un proceder menos crudo (una vez más, el comentarista compara). Como se ve, en una suerte de fluir incesante, los hechos se acumulan y desprenden de toda sucesión cronológica, por lo que de alguna manera son arrancados de una temporalidad instituida, la del discurso histórico, para ingresar la temporalidad narrativa. Ésta sustituye a la otra, y en ella se eliminan las fechas e indicadores temporales, a la vez que se ordenan según la lógica asociativa del narrador, una lógica que pone en escena la de la conversación oral. Sin embargo, los episodios del pasado se encuentran repetidos, no porque se los reconstruya sino porque se los retoma y desplaza. Ahora bien, a la vez que la narración se aleja del discurso historiográfico fundado en el valor acontecimental, ya que no da lugar a ningún tipo de identificación, se acerca a éste en la medida en que aparece muy jerarquizado el saber sobre datos y anécdotas de lo privado (como las

---

<sup>13</sup> Esto también reproduce el efecto de lectura de las historias de las 1001 noches. El mismo Belgrano Rawson sostuvo, en una entrevista de agosto de 1998 (Véase la bibliografía): “Yo digerí todas las historias que estaban, y las conté como lo hacía el narrador de las 1001 noches”.

operaciones privadas de los generales de la independencia, o las actividades de los corsarios en el Río de La Plata o los negociados con fondos de la Corona Española).

Las estrategias propias de una escritura no ficcional que se utilizan en *Noticias...* son el comentario (que, como dijimos, se basa en la fórmula comparativa) y la disposición u organización según la cual cada capítulo lleva implícito un eje temático del que se desencadenan los relatos o sobre el que éstos giran. Cada eje encierra una convicción, que no está expuesta pero que reconocemos porque los relatos funcionan como ejemplos, ilustraciones de esa convicción, o como enumeraciones de “casos” (tres dramas de la ruta, dos tipos de ajusticiados, varios tipos de pena de muerte y escarmientos...). Además, cada uno los capítulos, a excepción del último, remite a instituciones o fenómenos constitutivos del proceso modernizador de la nación. El primero, “Un águila guerrera”, habla de la institución escolar y de los relatos fundacionales del Estado; “La calle del cariño botado”, de las batallas y su efecto en los cuerpos; “El relámpago apurado”, de las vías de comunicación y los transportes; “No hay derecho”, de las instituciones judiciales; “Waterloo”, de las derrotas, y la relación de las batallas encomendada a los artistas.

## **2. La revelación de documentos ocultos u olvidados**

Toda la textualidad de la novela está atravesada por la presencia de voces escritas provenientes de lo que Mijaíl Bajtín denominó “géneros incidentales”<sup>14</sup>. Desde cartas privadas, hasta diarios, memorias, relatos de viajeros, actas oficiales, sentencias, informes de la época colonial, manuales. Al pasar, el narrador los menciona; otras veces, las menos, los transcribe. Su presencia plantea una paradoja pues no funcionan como “fuentes”, entendidas en tanto orígenes que el texto recuperaría para reinstalar su función pasada, o para construir una metáfora sobre ese origen<sup>15</sup> en la medida en que son modificadas y reescritas por el lenguaje del narrador, o ubicadas en un contexto lingüístico diferente (en el caso de las transcripciones). Sin embargo, aunque su función ya no corresponde a la que tenían en el pasado, tampoco pierden, dentro de la narración, la función referencial. Es más, es sobre los datos y la información referida que se centra su funcionalidad, en el marco de la novela. De este modo, si bien las cartas ya no sirven para que un inmigrante ruegue a su esposa que vaya a América, ni los manuales como *El italiano en América* para orientar a los inmigrantes, su lectura tiene la misma función que antes analizábamos respecto de la sobreabundancia de sucesos, y es la de revelar lo desconocido (que conlleva a menudo el peligro, lo susceptible de desestabilizar), por tratarse de episodios de la vida privada, o porque no haya sido incluido en la construcción de la historia. Aunque sea de un modo secundario, vuelve a cobrar valor el componente informativo. De este modo, lo que se pone en evidencia es no sólo el contenido de los documentos del pasado, sino la genealogía de las identidades que aparecen implicadas.

El recurso a estrategias discursivas que, como señaló Garramuño, retornan al realismo, llega al paroxismo en la glosa de informes y documentos oficiales producidos durante la época colonial o durante el proceso de independencia. Así, por ejemplo, la masa innumerable de detalles acerca de la corrupción en las Indias, que aparece en el cuarto capítulo, proviene de la reescritura (pues la lengua es no sólo la del siglo XX, sino que incorpora las inflexiones de la oralidad) del informe sobre la justicia en las Indias elevado por dos caballeros de la Marina

---

<sup>14</sup> En *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1989.

<sup>15</sup> En su libro *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Florencia Garramuño, en el marco de los estudios culturales, define y explica el modo en que un determinado tipo de narraciones brasileñas, argentinas y uruguayas de la década de los años ochenta, retornan al pasado. Desde el punto de vista metodológico, la propuesta es original porque, sin entrar en los debates teóricos en torno a la existencia o no del género de la “novela histórica”, propone una categoría distinta, la de “novelas de la reescritura”, que le permite reflexionar sobre la presencia de lo histórico, y su funcionalidad, en narraciones contemporáneas de Latinoamérica producidas por diversos escritores. Respecto de los documentos del pasado, señala que en ese tipo de narraciones, la noción misma de fuente se ve debilitada, en la medida en que la reescritura se realiza mediante el “olvido y tergiversación de los ‘originales’”, p. 87.

española ante Felipe V a su pedido, informe que fuera robado, modificado y publicado en Londres bajo el título de “*Novedad: Noticias secretas de América*”, por David Barry, cuando los españoles “acababan de perder la guerra en las Indias” (p. 299): “Barry se reveló como un astuto editor que sabía por dónde iba el gusto del público. Agarró el mamotreto oficial, le arregló esto y aquello, limpió las partes oscuras y lo distribuyó en todas las librerías de Londres...” (p. 299).

Como vemos, el texto que la novela de Belgrano Rawson repite, es la versión para la literatura de masas, de un documento institucional, versión que recupera los actos más escandalosos de los funcionarios españoles que pasaban por América. Lo que los tres textos (El informe, la edición inglesa del mismo, y la novela de Belgrano Rawson) tienen en común, es precisamente el carácter de revelación de lo oculto. Nuevamente, el dato informativo se encuentra en el centro de la intención de escritura.<sup>16</sup> Además, podemos leer una autoimagen de la novela, en la descripción que el narrador hace de la edición inglesa. La utilización literal del título, es una clave puesta abiertamente como instrucción para la lectura de la propia novela. En efecto, por repetición al menos, si el texto pasado constituía un informe sobre la corrupción, los relatos incluidos en la reciente novela deben leerse en este mismo sentido. La ideología de la novela apunta precisamente a ubicar allí el valor o el significado presente que tiene el pasado, a través de lo insólito y lo burlesco. Así, la novela expone muchos aspectos de lo que sería la contracara del discurso oficial, sus lados oscuros.

Esta operación de lectura implicada en la copia del título se relaciona con un deseo formulado por el autor en la entrevista aparecida en el momento de la publicación de *Noticias...*, deseo que fue transcrito en la contratapa del libro, aunque no como cita del autor. El impacto que el escritor sueña para su novela es que, luego de su lectura, “ya no se leerá la historia argentina de la misma manera”. Así como las denuncias de corrupción producen escándalos que llenan de desengaño a quienes las descubren, el pasado habría de recibir esa misma mirada, desencantada, aunque tal vez a causa de la distancia respecto de los episodios secretos que son revelados, la “gravedad” del tono sea desplazada por lo burlesco y lo carnavalesco de cada situación, un efecto que se refuerza con los recursos tendientes a la ficcionalización.

A través de esta cercanía retórica de la novela respecto de la no-ficción y el periodismo, puede entenderse la utilización (y tal vez, aunque de una manera más indirecta, la recepción en el público no especializado) de las producciones literarias acerca de temas del pasado histórico, por parte de la industria editorial; éstas serían, para el pasado, lo que los libros de no ficción (sobre temas de actualidad)<sup>17</sup> son para el presente: denuncia de la corrupción y los “delitos de autoridad” de los últimos años en la Argentina, fuerte componente informativo y una narración ficcional con cierta función “didáctica”, y que supone mecanismos identificatorios.

Hemos visto hasta aquí que la perspectiva de la narración sobre los discursos del pasado se caracteriza por dos movimientos: lo que denominamos la comparación resucitadora, y la acumulación libre de sucesos y documentos sobre el pasado. Esta acumulación de relatos descarnados, perturba, provoca, desestabiliza. En eso consiste el trabajo que, con los materiales de la historia, procura realizar esta escritura. Las estrategias de representación cercanas al realismo funcionan repitiendo sucesos propios del discurso histórico, o ficcionalizando historias con fuertes marcas de verosimilitud, por lo que tocan los límites de la historiografía, y también del ensayo (a través de la voz del narrador comentarista). Sin embargo, el recurso a la oralidad, la utilización de la segunda persona del singular, los mecanismos retóricos de lo burlesco y la

---

<sup>16</sup> Resulta interesante revisar los “Reconocimientos”, al final del libro, pues allí se pone de manifiesto el rol, para la escritura, atribuido a la revelación informativa. Belgrano Rawson agradece fervorosamente el trabajo de recopilación y búsqueda de datos y relatos del pasado (“Aceptaron concederme entrevistas reveladoras, bucearon en bibliotecas y archivos, desgravaron casetes, *desenterraron* historias, descifraron correspondencia ilegible, y llegaron a sacrificar horas preciosas en un viaje detrás de un encargo engorroso”, p. 443), y en segundo lugar, menciona y agradece a las “fuentes”.

<sup>17</sup> *Robo para la corona*, de Horacio Verbitsky, *La frontera*, de Hernán López Echagüe, *Don Alfredo*, de Miguel Bonasso, entre tantos.

ruptura de toda cronología, impiden la mera reedición de los materiales históricos. Paradójicamente, adquieren una nueva actualidad que está dada por aquello que definimos como conversión *en presente* de lo que se narra, con lo cual se produce un efecto que en el presente es perturbador, desestabilizador, y que mueve a una risa desengañada.

Una risa análoga a la anécdota del purgante para caballos echado por el primo del novelista en una olla de clericó, durante una celebración familiar. Belgrano Rawson lo evoca para explicar el origen de su vocación de escritor, en un encuentro de escritores en la Universidad del Litoral en 1994:<sup>18</sup>

*Yo me metí en esta historia porque resulta que tenía un primo. [...] Y eso fue un gran espectáculo porque la gente terminó /haciendo/ en los jardines y no tuvo más remedio. [...] A mí me pareció que ésa era la manera. Porque era una metáfora de la política en San Luis. Difícil de trabajar, además, porque uno tiende a no desaprovechar nada. Entonces ya te gusta más lo del obispo / víctima de los efectos del purgante... La gente que aplaude afuera... Sale tu abuela. Al día siguiente hay que limpiar. Entonces vos ya sos novelista (p. 71).*

La vocación literaria nace, así, de una circunstancia simple, despojada de toda intelectualidad. Y la operación que realiza el escritor con la historia que se le impone, consiste en imprimirle una perspectiva. En otras palabras, una lengua y un modo, o tono, expresados en la metáfora de “echar purgante para caballos en la olla de clericó” de la que todos los representantes del poder beben, en una celebración de la alta sociedad. Más que el incidente del casamiento en sí, lo narrable es el efecto devastador que tiene sobre sus víctimas, y la multiplicidad de perspectivas que suscita, en una mirada capaz de distanciarse y de detenerse en el detalle carnavalesco. Ligado a esto, otra metáfora empleada por el escritor para explicar su relación con los materiales para sus ficciones, es la de la entrada por la cocina de la historia (y el detenimiento en los actos de la mucama, por oposición a los del gobernador).

La imagen que de sí construye el escritor cuyano, es la del narrador puro, dotado de curiosidad y de gusto por lo ex-céntrico. La escritura sería un proceso que va de la transformación de una historia en otra historia, y en el que la segunda concentraría aspectos *novelescos*, entendidos como lo exaltado, interesante, singular, extravagante” y también lo “maravilloso, la pura invención”:<sup>19</sup> volver a inventar, olvidando la función explicativa, y el acto perlocucionario (Al referirse a su novela *Fuegia*, dice: “Yo tenía que contar un genocidio. La historia de un genocidio. Eso se me instaló como un objetivo difuso. No *podía ser una novela de denuncia, no podía ser una novela de barricada,[...] un alegato...*”).<sup>20</sup> Se infiere que en la historia, a veces, estaría encerrada una ficción, que el escritor tomaría y despojaría de las funciones antes señaladas. La única que permanecería es la informativa. Para explicar las razones por las que se dedica al pasado, Belgrano Rawson describe el presente como lo dificultoso, lo carente de verosimilitud, como “la inmediatez y lo que llena de estupor y asombro”, como aquello a lo que no nos “atreveremos” (p. 70). En cambio, en lugar de aludir a las razones por las que el pasado lo atrae, pasa a contar cómo surgió *Fuegia*<sup>21</sup> y luego relata la historia “verdadera” de la expedición de Fitz Roy en Tierra del Fuego. La ausencia de una definición acerca de cómo es una literatura que escribe sobre el pasado, es reemplazada por un

---

<sup>18</sup> En él participaron Leónidas Lamborghini, Andrés Rivera, Eduardo Belgrano Rawson, Juan José Saer, Jorge Conti y Miguel Russo. Las intervenciones fueron compiladas en *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

<sup>19</sup> Las nociones han sido tomadas del *Diccionario de la Lengua Española* editado por la Real Academia (1992) y del *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, de la editorial Le Robert, 1994.

<sup>20</sup> *La historia y la política en la ficción argentina*, op. cit., p. 70. El subrayado es nuestro.

<sup>21</sup> “Lo único que puedo hacer es *contar* la manera doméstica y dificultosa en que me vi de golpe metido en el tema; cuáles fueron los caminos que me llevaron a esto y cómo pude zafar”, p. 68. Las itálicas son nuestras.

relato. Como si aquello que tiene el pasado y no el presente, fueran fábulas.

Como el efecto del purgante para caballos en la anécdota familiar contada por Belgrano Rawson, las fábulas que *Noticias...* reescribe parecen desautorizar las oficiales o remitir a los momentos en que esas ficciones de identidad se conformaron. Sin embargo, mientras esta operación produce algún tipo de desplazamiento de sentidos, la voz del cronista se muestra como garante de la verdad, a pesar de estar mediada por la risa. No lleva a que esas fábulas se desestabilicen por completo en la escritura. Al conferirles ese valor, parece confiar ciegamente en la narración, y en la narración de hechos aunque desmedidos. En esto, la novela roza o bordea, como si se tratara de un abismo, los mecanismos de las no ficciones de actualidad política que representan sujetos homogéneos, actores en cierto escenario de la historia nacional, y redes de significación despojadas de la densidad que, en y por la escritura, les daría su constitución fragmentaria.



## **BIBLIOGRAFÍA**

BELGRANO RAWSON, Eduardo (1991). *Fuegia*, Buenos Aires, Sudamericana.

BELGRANO RAWSON, Eduardo (1998). *Noticias secretas de América*, Buenos Aires, Planeta.

GARRAMUÑO, Florencia (1997). *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

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

RICCI, Jorge (comp.) (1995). *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

SIFRIM, Mónica (1998). "Últimas noticias de la historia. Entrevista a Eduardo Belgrano Rawson, *Clarín*, Cultura, 30 de agosto de 1998.