

Rasgos postmodernos en *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos

Rita Gnutzmann

todavía hoy la mayoría de los trabajos dedicados al tema de la postmodernidad comienzan constatando la imposibilidad de llegar a una definición clara y unívoca del término (“semantic instability”, Hassan 1987: 87), dificultad sólo en parte debida a las diferencias ideológicas de los propios críticos (postestructuralistas frente a marxistas, latinoamericanistas contra las teorías “imperialistas” europeas...).¹ Tampoco existe consenso sobre las fechas de inicio de la postmodernidad o sobre las de la “modernidad”, ni sobre la relación u oposición entre ambas.² Como denominador común entre tanta diversidad, Docherty (1993: 147)³ encuentra “related cultural tendencies, a constellation of values, a repertoire of procedures and attitudes”, mientras que Ernesto Laclau (ibíd.: 332) lo ve en la quiebra de “the immediacy of the given” y Waugh (1992: 4) insiste en el elemento estético: “the aesthetic spilled over into the moral and cognitive”. El *Reader* de Docherty es, además, una buena muestra de los campos que la postmodernidad suele abarcar. La mayoría de los críticos abordan el debate constatando la crisis del proyecto de la Ilustración (modernidad): Adorno y Horkheimer subrayan el fracaso del proyecto ético kantiano basado en la razón y critican el excesivo valor del trabajo como autorrealización en la teoría de Marx; Foucault deja de ver la cultura como esfera de la representación y desvela la complicidad entre el conocimiento, el discurso y el poder, y analiza éste no en términos de macropolítica (clase, Estado...) sino como una red de relaciones que cubre toda la sociedad; Lyotard deslegitima los grandes metarrelatos, rechazándolos como optimistas e inútiles⁴ para sustituirlos por pequeños relatos locales que estallan

en una multitud de formas y fragmentos, sin pretensión de una verdad inapelable. En esta diversificación y contradicción que caracteriza nuestros tiempos el sujeto mismo queda afectado: desaparece la concepción del yo fuerte, que se torna permeable, sin coherencia⁵. Todo ello tiene su efecto —o paralelamente evoluciona— en el campo literario: construcción y no imitación de mundo; hibridación de los géneros (novela-testimonio, libro visual al estilo cortazariano en *Territorios o Prosa del observatorio...*); rechazo de orden, cronología y del narrador omnisciente; participación activa del lector; exposición del acto de escritura; sustitución del personaje por el arquetipo; coexistencia de personajes históricos con personajes literarios; referencias intertextuales y reescritura, fragmentarismo en vez de totalidad, pluralidad, discontinuidad discursiva, incoherencia, parodia, ironía, ambigüedad...

Sin pretender que la novela *La fragata de las máscaras* (1996) de Tomás de Mattos sea una novela postmoderna *avant la lettre*, quiero analizar tres elementos coincidentes con las características que se acaban de enumerar: 1. la pluralidad de voces, 2. la literatura como reescritura, 3. la relación historioficción. El primer elemento sigue el concepto de la relatividad de los valores, de la falta de un centro único que determine la importancia o el sentido de lo ocurrido, dispersándolo entre una multiplicidad de voces que mantienen la inseguridad hasta el final (la historia oficial escrita contra la versión múltiple oral). El autor uruguayo toma la idea del *simulacro*⁶, pero no en el sentido que le dan Baudrillard y Jameson (espectáculo que enmascara la ausencia de una realidad básica) sino como construcción que investiga

qué posibles sentidos subyacen a la máscara. En su reescritura de(l) texto(s) anterior(es) abre la perspectiva (blanca) racionalizante para incluir otros sistemas (creencias mágicas, instinto y deseo). No hay verdadero centro sino dispersión hacia los márgenes: la narradora Péguy (auténtico anacronismo tomar una mujer como centro de opinión y decisión en el siglo XIX) y los negros esclavos (del todo ausentes como voz propia en la época de los acontecimientos). El autor, hablando en términos postcolonialistas, otorga verdadera dignidad a estos personajes “que cuenta[n] su verdad y su historia conquistando así una participación desde su diferencia” (Jameson 1996: 958). No ofrece otro “gran metarrelato”, ni siquiera el de la revolución y la utopía (Babo fracasa y es ambiguo como héroe libertador; la utopía de la isla Mocha es una obvia construcción literaria), sino un acontecimiento del que sólo llegamos a conocer algunos aspectos fragmentarios. Si es cierto que ninguna sociedad puede prescindir de un núcleo ideológico-cultural que la legitime, De Mattos busca ampliar este núcleo, tal como ya había empezado a hacer en *¡Bernabé! ¡Bernabé!*.

La novela y sus fuentes

En *La fragata de las máscaras* volvemos a encontrar a Josefina Péguy, narradora de la primera novela, quien —según el prologuista “M. M. R.”— habría esbozado el texto antes que *¡Bernabé! ¡Bernabé!*⁷, aunque su versión definitiva datara de 1890 y no fuera enviada al propio Herman Melville hasta 1891. El mismo De Mattos comenzó la novela que en un principio debía llamarse *La fragata y el jardín* para postergarla y ejercitarse primero en una historia más cercana, la de los charrúas⁸. *La fragata de las máscaras* se basa en un cuento de Melville, *Benito Cereno* (1855/56), quien, a su vez, toma como fuente el libro del capitán norteamericano Amasa Delano, *A Narrative of Voyages and Travels in the Northern and Southern Hemispheres* (1817), que contiene un capítulo acerca de la captura del barco “San Dominick”.

En 1799, el capitán Delano fondea en la bahía de Santa María (al sur de Chile) y observa una fragata en pésimo estado que se acerca, con la proa cubierta por una lona. Delano sube a bordo para ofrecer ayuda y se encuentra con muchos negros esclavos sin cadenas y unos pocos blancos. El ambiente resulta enrarecido (un negro hiere a un blanco, otros esclavos afilan hachas, los marineros le hacen señas extrañas...) y

el capitán, el blanco Benito Cereno, parece débil y enfermo y es constantemente ayudado o vigilado por su criado negro Babo. Cuando Delano baja a la barca que le devolverá a su propia nave, Cereno salta tras él, seguido por Babo, armado con un cuchillo. En este momento la lona de la proa cae y deja a la vista un esqueleto, el de Aranda, ex dueño de los esclavos, y en este instante también Delano logra rasgar el velo de su incompreensión. Reduce a los esclavos rebeldes y los lleva a Lima para que sean juzgados y su cabecilla Babo decapitado. Cereno, después de su declaración ante el juez Abos y Padilla, se retira “física y espiritualmente destruido” al monasterio del Monte Agonía, “donde tres meses más tarde... siguió a su jefe” (Melville 1961: 220, 223).

Melville apenas se aparta de la historia de Delano e incluso copia parte de las declaraciones de Cereno en el juicio final (Melville 1961: 207ss.). Pero añade otros elementos como la descripción siniestra del barco, los ashantees afilando hachas, la invención del personaje Babo (Muri en el original) y la amenazante escena del afeitado, el casual desvelamiento del esqueleto y la fuerza de los símbolos que crean la atmósfera de misterio y amenaza (Melville 1961: 328). Tampoco De Mattos cambia el contenido del relato de Melville, pero sí amplía y profundiza los personajes y sobre todo cuenta “la historia desde otras perspectivas”⁹.

Autoría y polifonía

En los últimos treinta años el factor *autor* de la clásica tríada “autor-obra-lector” ha sido destronado a favor del lector (la hermenéutica, la semiótica, la teoría de la recepción) y su voz auctorial ha sido sustituida por una pluralidad de voces. La novela actual se caracteriza por un conflicto de los discursos, la falta de jerarquización, la inclusión de discursos marginales y la imposible legitimación de unos y otros, su mutua relativización y su fragmentariedad (cf. la introducción sobre la deslegitimación de los grandes relatos).

Ya en la primera lectura llama la atención la pluralidad de voces que construyen en *La fragata de las máscaras* la historia de la rebelión y su fracaso frente a la perspectiva única de Delano en el relato melvilleano. Recuerda, hasta cierto punto, la novela *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa, en la que una conversación principal, la de Zavalita y Ambrosio, engloba una amplia serie de diálogos. En este caso, la conversación básica sería la de 1855 en el

jardín de los Péguy¹⁰ entre Bonpland y Josefina, que sirve de fuente para los dos cuadernos que la Péguy envía a Melville. Pero como se sabe, Bonpland no fue partícipe de los hechos sino que es intermediario entre otras voces, las de Delano, Infellez, Abos, Dago, Muri... La autoría, por lo tanto, resulta confusa y múltiple (actas del juicio, testigos aludidos pero sin voz propia en Melville, etc.)¹¹.

La estructura que engloba todas las voces es, a primera vista, sencilla: una "Nota preliminar" de "M. M. R.", una carta de la Péguy a Melville, ocho "capítulos" y cinco "apuntes", numerado y con título cada uno, y un "Epílogo" (la carta de la mujer de Melville a aquella). Los capítulos y los apuntes alternan, excepto los capítulos V, VI y VII (tres, como las máscaras), que quedan sin apuntes. Los emisores de los "apuntes" y partes de capítulos son Bonpland, Infellez, Josefina, Abos, Dago y Muri, nombres que se repiten en parte —Bonpland, Muri, Infellez, Josefina— como receptores (interlocutores de una conversación) y a los que se añade el de Melville, al que se dirigen la carta del prólogo, los capítulos I y V (dos de las tres partes) y los apuntes 1, 3, 4 y 5.

¿Por qué Josefina Péguy? De Mattos elige a esta narradora culta e inteligente por su falta de prejuicios, es decir, su mirada inocente de "Andrómaca" (De Mattos 1994: 28) y por su situación socio-económica holgada, que le permite disponer libremente de su tiempo y tener acceso a los testimonios. Parecería, por lo tanto, tratarse de una narradora privilegiada y calificada para un relato "objetivo" y equilibrado. Sin embargo, desde el principio se pone en duda su relato: 1. miente acerca de la fecha de composición (15); 2. omite mencionar las posibles correcciones

y apuntes de su marido Narbondo; 3. no sabe nada de los negros ni de la esclavitud, ni de los trabajos de la mar (26); 4. contamina a todos los personajes —negros incluidos— con su "mente blanca" (15); 5. ella misma reconoce expresamente que se apropió de varias mentiras (¿fantasías?) de Melville y "añadí muchas más" (395), aparte de esa monomanía suya: "trastorno todo lo que percibo" (397). Por otra parte, no olvidemos que su narración está condicionada por la de otros (Melville, Bonpland, etc.) ni tampoco que la carta y los dos cuadernos no son los originales sino —al estilo cervantino— (re)traducciones del

inglés al español hechas por el albacea M. M. R., en absoluto libres de errores como advierte el doctor Alves Macedo, exclusivamente introducido para este fin (16). Este albacea, para colmo, se permite hacer retoques en los manuscritos, aunque pretende que se trata exclusivamente de los paréntesis que encabezan los fragmentos (17)¹². En último lugar, el lector puede poner en duda la autoridad (verdad) de la Péguy teniendo

en cuenta la distancia temporal (casi un siglo entre el suceso y su escritura) y espacial (es una mujer enclaustrada en Montevideo) y sus conocimientos indirectos, mediatizados. Para no ampliar demasiado este apartado, quiero presentar un solo ejemplo que comprueba la polifonía de voces y el intrincado tejido de superposiciones de tiempos y espacios con sus acciones y reflexiones sobre éstas. En la página 227 escuchamos la voz de Infellez que invita a Bonpland a sentarse bajo "ese paraíso" (en el Callao en 1802), desde donde ya antes (de 1799) había visto la fragata que entonces se llamaba aún "Neptuno" y donde "dos meses antes" Dago le contó los eventos en la fragata



(ahora ya llamada “El Juicio” o “San Dominick” en Melville) a “tres semanas de estallado el motín”, es decir en junio de 1799. Sigue una conversación (en la fragata) entre Dago y Muri acerca de la frase ritual yoruba “Ikú lobi ocha” (“el muerto parió al santo”), frase que ya fue introducida por Infellez en la narración-base a Bonpland de la página 223. Las “cajas chinas” (conversaciones-narraciones) serían las siguientes: 1. Dago-Muri en junio de 1799 (lugar: la fragata); 2. Dago-Infellez en ¿1802? (lugar: murete del Callao); 3. Infellez-Bonpland en 1802 (lugar: murete del Callao; pero hubo anteriores conversaciones de Bonpland con Infellez y Abos en Lima y con Delano en Huanchaco); 4. Bonpland-Josefina en noviembre de 1855 (lugar: casona de Péguy, padre, en Uruguay); 5. Josefina-Melville en 1882 o 1883 (Josefina en Montevideo escribe su versión, 15); 6. su revisión en 1890 (14) y envió con la carta en abril de 1891 (19); 7. “M. M. R.” interviene en este manuscrito en 1956¹³ (lugar: Tacuarembó); 8. De Mattos publica el manuscrito-novela en 1996. O si ponemos las cajas ordenadas desde la superior a la inferior: C1 (1996) - C2 (1956) - C3 (1890/91) - C4 (1882/83) - C5 (1855) - C6 (1802) - C7 (¿1802?) - C8 (1799).

Es lógico que en este conjunto de voces que se turnan y superponen existan contradicciones y que se expresen dudas que nunca se disipan. Tobías Infellez es el personaje que con más cautela se pronuncia; emplea constantemente fórmulas y adverbios dubitativos como “acaso”, “quizá”, “me pareció” y “supongo”; admite: “no encontraba explicación” (175) o “eso sólo es una conjetura” (180), y expresa sus dudas acerca de la memoria humana (366). También la alternancia entre la primera y tercera personas del singular y el cambiante sujeto que ocupa el “yo” dificultan la tarea de desentrañar la red de voces. Tampoco sorprende el recurso a testimonios de terceros: “afirma el fraile... ha comentado Tobías...” (219), referencia a la que el lector añade el marco: dijo Bonpland a Josefina y escribe Josefina a Melville. Por último, el verbo en futuro sugiere acciones de las que no existe la seguridad de que tuviesen lugar (Babo “se habrá abocado a preparar la defensa de la fragata...”, 386). Al final, el lector se quedará con una larga lista de preguntas sin contestar o —para decirlo en términos de los críticos de la teoría de la recepción— el lector debe colaborar (hacerse “co-autor”) y llenar las “lagunas” del texto: ¿cómo y cuándo gestó Babo su motín? (¿él solo?; ¿con ayuda de Muri, de Cereno o de Raneds?; ¿durante el baile de Muri o antes?).

¿Se alzó en su propio interés o en el de todos? ¿Dago estaba implicado en el motín y sólo se escapó cuando ya era previsible el desenlace? ¿Qué relación hubo entre Babo y Cereno? ¿Por qué los negros están perdidos si Cereno no salta?...

La literatura como reescritura

El propio De Mattos hace lo que en el interior del relato practica la narradora Péguy: entabla un diálogo con el *Benito Cereno* de Melville; transcribe literalmente su fuente a la vez que la amplía (de 80 a 400 páginas). El lector se preguntará, en primer lugar, ¿por qué reescribir una obra maestra universal? ¿Se rebela el autor uruguayo contra el norteamericano (como los negros contra el poder blanco en la fragata)? ¿Qué cambia en la reescritura? ¿Dónde pone el énfasis? Si el texto melvilleano gira en torno a un enigma, el de la ceguera del protagonista que da el título, ¿De Mattos soluciona el enigma o lo desplaza a otro personaje? Con estas preguntas ya he indicado la dirección en la que me parece que hay que centrar la atención.

De Mattos invierte el orden y la importancia que Melville establece entre el acontecimiento (el motín y su represión) y su resultado, el juicio del mismo en Lima cinco semanas más tarde. En Melville, la primera parte ocupa sesenta y cinco páginas y la segunda (las actas) aproximadamente quince. El carácter sumario de esta parte se subraya mediante la supresión de pasajes enteros, de la que se advierte en un breve texto en cursiva del tipo: “Here in the original follows a list [...] from which portions only are extracted” (Melville 1961: 208). En *La fragata de las máscaras*, enfocada desde el principio como escritura posterior al acontecimiento y no como acción *in situ*, la interpretación de lo que pudo haber ocurrido ocupa prácticamente todo el texto. La importancia del informe jurídico salta a la vista, por ejemplo, en el hecho de que la mayoría de los nombres de los negros y blancos, los antecedentes del motín y los planes de Babo sólo constan en él (Melville 1961: 208ss). Únicamente en el capítulo VIII (357ss.), De Mattos sigue casi literalmente la primera parte del relato melvilleano y no será casualidad que introduzca la perspectiva de Delano:

Delano lo desahucia [...] resonará el desagradable tañido de la campana hendida que anuncia la hora de una nueva comparecencia de Atufal ante su capitán [...]. Delano cree oír que de la cámara

salen —¡ding dong!— los susurros de una sofocada discusión... (358)¹⁴.

Aunque el capítulo VIII sea muy parecido al original, a veces incluso hasta literalmente fiel¹⁵, es obvio que la diferente situación narrativa, el diferente público (lector), etc., introducen cambios profundos, recordando lo que le ocurrió a Pierre Menard con su *Don Quijote*. No es lo mismo que el propio Delano en el momento del peligro se dé ánimo recordando su infancia en Duxbury y su sobrenombre “Jack of the Beach” (Melville 1961: 177) que si lo hace(n) el (los) narrador(es) posteriormente y le añade(n), además, el adjetivo “el buen Jack”, otorgándole un aire irónico; tampoco es lo mismo ver a Delano sufrir las dudas *in situ* y, después de haberse convencido a sí mismo de que está exagerando el peligro, emprender el camino entre los negros “light of heart and foot” (ibíd.) o verlo atravesar “plácidamente el enjambre de negros hostiles e ingratos” (359). Un solo ejemplo más: la misma respuesta de Cereno —“El negro”— como contestación a la pregunta sobre cuál es la causa que ha proyectado tal sombra sobre él (Melville 1961: 222) se convierte en espectro en el contexto de su muerte, enmarcada, además, entre signos de exclamación y puntos suspensivos: “¡El... negro...!”. Trae a la memoria las últimas palabras de Kurtz, “The horror” de *Heart of Darkness*, texto tan presente desde la encarnación del personaje de Conrad por Marlon Brando en *Apocalypse Now*.

Varía el enfoque en *La fragata de las máscaras* y con él el interés cambia de Delano a la historia de los negros y su líder Babo. Si el tema de *Benito Cereno* es la dificultad del hombre de juzgar el comportamiento de otro¹⁶ y su incapacidad de ver la verdad en el mundo, De Mattos centra su novela en la figura de Babo y la libertad, sin olvidar la cuestión del *poder*: su ejercicio, sus fines y la corrupción del que lo ejerce¹⁷.

Pero *Benito Cereno* no es la única fuente para el autor uruguayo. El epígrafe de la novela está tomado de *Moby-Dick*; Ahab contesta al reproche de Starbuck de que arriesga la vida de todos por una venganza personal. Introduce un tema central de la novela al llamar la atención sobre la necesidad de penetrar debajo de las apariencias, golpeando las máscaras con que se encubren los objetos, simbología que también está presente en *Benito Cereno* en el negro sátiro con máscara que pisa una figura también enmascarada, según indica “M. M. R.” (17; Melville 1961: 144). El lector siempre tiene presente la novela que

cuenta la lucha del capitán Ahab, puesto que todos los personajes se dirigen a Melville como “Ismael”, aparte del hecho de que, en algún momento, Josefina y su tío discuten el valor de la obra melvilleana, con opiniones diametralmente opuestas, como era de esperar (21, 28); incluso se subraya la importancia de la fábula del “Pez amarrado y pez suelto” de *Moby-Dick* al incluir una nota a pie de página (20) que se convierte en un llamamiento directo al lector a emprender su lectura o relectura (cf. de Mattos en Larre Borges 1992: 19). La estructura misma de *La fragata de las máscaras* se parece a la de *Moby-Dick*, puesto que ambas novelas alternan la acción con las reflexiones sobre aquella.

Destacado lugar ocupa también otro texto melvilleano, *The Encantadas, or Enchanted Islands*, asimismo incluido en *The Piazza Tales*¹⁸. La única vez que De Mattos contradice del todo al *Benito Cereno* es en el final del viejo Muri (y su hijo Diamelo, muertos en el texto americano, Melville 1961: 208). De Mattos convierte a Muri en líder de un pequeño grupo de supervivientes, escapado a la isla Mocha al calor de la batalla. Josefina ayuda al lector a reconocer el modelo, primero negando que la isla Mocha sea una “isla encantada” (401) para, más tarde, incluir una traducción parcial del texto melvilleano (407; Melville 1961: 237-238). La gigantesca tortuga en la isla (Mocha o Encantada, es decir las Galápagos) se convierte para ambos escritores en símbolo de la vida y del mundo: negro arriba y blanco (dorado) en la parte baja; ambos insisten, además, en subrayar la obstinación de la tortuga en ir contra las rocas (cualquier obstáculo). De Mattos le añade un sentido político: en la isla Mocha se introduce la novedad de que los negros mandan y los blancos obedecen, un verdadero “mundo al revés” (402)¹⁹. Si en *Benito Cereno* triunfa la ley sobre la rebelión, en la isla Mocha de *La fragata de las máscaras* se deja la puerta abierta al sueño de la revolución (404)²⁰.

En el campo literario aún falta por recordar otro intertexto, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, escritor al que el uruguayo admira profundamente²¹. Con un guiño al lector, De Mattos incluye en su novela (286, 337) un fragmento de la historia de Toussaint L'Ouverture, general negro haitiano rebelde que fue derrotado en 1802 por el general francés Leclerc, pero que preparó el camino para la victoria de su sucesor, Jean Jacques Dessalines, y para la independencia de Haití en 1804. *El reino de este mundo* relata dos intentos de rebelión de los esclavos negros haitianos contra sus amos blancos en 1757 y

1791, liderados por Mackandal y Bouckman, y el gobierno y la muerte del rey negro Henri Christophe. Ambos autores cuentan una historia de tiranía y rebelión y de la corrupción del poder, y sobre ambos relatos podrían figurar las palabras que recogen la última comprensión de Ti Noel: “la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas” (Carpentier 1969: 144). Tanto Carpentier como De Mattos no ven la rebelión de los negros como mero intento de liberarse de la explotación socio-económica, sino simultáneamente como la lucha por una cultura propia, por lo que las siguientes palabras de Babo caracterizan a los dos mandingas: “Yo recién nací cuando me amotiné” (181). Ambos autores (sin olvidar a Melville) trabajan con los contrastes blanco-negro, europeísmo-negritud y ambos comparan a sus protagonistas negros con Cristo²². Aunque De Mattos no emplea recursos del “realismo mágico” (cf. el prólogo de la novela carpenteriana), también Babo parece tener poderes sobrenaturales, causando la muerte de Cereno después de la suya. Babo es mandinga como Mackandal, y el vodú como agente revolucionario está presente en los bailes de Muri, tal vez el momento de gestarse el motín. Toda la parte sobre las creencias africanas, en absoluto fácil incluso para el autor cubano, como muestra su fallido intento en *¡Écue-Yamba-O!* (1933; cf. González Echevarría 1977: 61; Gnutzmann 1984: 115ss.), debe de haber costado muchos estudios al escritor de un país “blancocentrista”. En esta novela, De Mattos posiblemente paga una deuda con esta parte de la población uruguaya como lo hizo con el indio en su primera²³.

Por último, detengámonos en la función que desempeña el cuadro “La balsa de la Medusa” (1818/1819), título que hizo fortuna en Uruguay por el célebre ensayo de Hugo Achugar (1992), quien advierte con él sobre el estado caótico (postmoderno) de la cultura de su país²⁴. Obviamente Josefina Péguy (395ss.) se refiere al cuadro del romántico Géricault, pintado bajo la influencia de la derrota de Waterloo, expresión viva de sufrimiento y agonía. Josefina resume la acción de la novela en el cuadro²⁵ y lo convierte en un acto de rebeldía y de fe en el futuro. La balsa se transforma en balandra y el cielo claro es sustituido por otro oscuro, préstamo del cuadro “Caballo tordo espantado por el rayo”. Obviamente, las figuras del cuadro cambian el color de su piel; los cadáveres desaparecen y son sustituidos por mujeres y niños que generarán la nueva vida del futuro. Las manos suplicantes se transforman en puños crispados contra

la injusta masacre que se perpetra en la fragata en el mismo instante. La primera figura, ensimismada, liberada del cuerpo yerto que sostiene, se transforma en el nuevo jefe Muri. Pero sobre todo Josefina añade otro personaje: una mujer negra, Ananké, que rema con toda su fuerza hacia la seguridad de la isla Mocha. Termina la descripción-transformación del cuadro con un himno a las plantas y aves de la isla, himno que enlaza directamente con la parábola de Muri y la tortuga, basada en *The Encantadas* de Melville, como ya hemos visto.

Historia y ficción

Una cuestión discutida en el contexto de la postmodernidad es la relación entre *historia* y *ficción* y la representación del pasado. Aunque Jean-François Lyotard y Fredric Jameson sólo la enfocan con respecto al presente de nuestra sociedad “desarrollada, informatizada, postindustrial”, otros, como Linda Hutcheon (1993: 47ss., 62ss.), siguen los estudios de Hayden White²⁶ y Dominick La Capra en sus análisis de la representación del pasado en la novela actual. El texto de De Mattos²⁷ está doblemente codificado: por un lado, se basa en una obra literaria (Melville), y por otro, Melville se basa en un relato-informe verificable, escrito por uno de los participantes en los hechos históricos más importante (nota de la pág. 22). Hayden White muestra cómo los historiadores ordenan y suprimen datos, ponen énfasis en unos hechos y subordinan otros para imponer sentido y lógica a la historia. De Mattos intenta reconstruir una pluralidad de sentidos que se había perdido en su(s) fuente(s), llenando “lagunas” (Wolfgang Iser) del original (tal como lo hacen los historiadores con los documentos fragmentarios), dando voz a personajes que no la habían tenido en Melville y Delano.

Ya el editor “M. M. R.” insiste en que *todos los textos* de la Péguy se encuentran dentro del género “novela histórica o historia novelada”, este “intrincado entrecruzamiento de lo real y de lo ficticio” (De Mattos 1994: 24). Josefina, además, pretende seguir el informe de otro personaje histórico, el naturalista Bonpland, quien en compañía de Alexander von Humboldt realizó un viaje a Lima, donde ambos conocieron (*podrían haber conocido*) a Delano, al actuante del proceso y al fraile que cuidó a Cereno hasta su muerte. El escritor (en el papel de investigador) procede a la manera del historiador al convocar el máximo número de testigos para interrogarlos y enfrentar sus versiones sobre los hechos, sopesando su fidelidad a la verdad o sus

posibles desviaciones con respecto a ella, buscando motivos ocultos y explicaciones para ello. Antes de constatar hechos plantea hipótesis, sabiendo que está condenado (como el historiador) “a encontrar sólo una parte de la verdad” (Platero 1996). De Mattos se cuela en las “lagunas” que Melville dejó y las llena según las probabilidades históricas y socio-sicológicas (“verdad de coherencia”, Hutcheon 1993: 80)²⁸. En estos intersticios, advierte la narradora, se oyen “Voces negras. Voces africanas que [...] entonan una balada cruel que creo que merece ser oída” (33-34), aportando de esta manera una parte importante de la tragedia que se excluía de la historia oficial de Delano. El escritor refuerza el carácter verificable, además, con la inclusión de otros episodios y personajes históricos: la esposa de Melville; el fraile Infellez ha participado en la insurrección de Tupac Amaru (102); la toma de Sebastopol en 1855 y la sublevación en Montevideo el mismo año (23); el marido de Josefina escuchó personalmente las conferencias del historiador Michelet en París en 1848 (396; es cierto que sólo un año más tarde fue suspendido del Colegio de Francia); los conocidos cuadros de Géricault... El recurrir a un archivo (el Archivo Narbonde-Péguy), aun ficticio, es tarea de historiador y refrenda la “verdad”. Por otro lado, a un personaje ficticio como Josefina se le concede todo un *curriculum vitae* (De Mattos 1994: 15-22) y tras su nombre se pone entre paréntesis las fechas de nacimiento y muerte, como si de un personaje real se tratara, al buen estilo borgeano (cf. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”). Si por un lado se eleva la ficción a historia, por otro se acerca la historia a la ficción al dudar del valor del archivo como “oscuros carpetones, mera hojarasca jurídica” (13), mientras que lo auténtico de Narbonde parece encontrarse en otra colección que muestra su fascinación por episodios revolucionarios (típica idea de los contrarios que recorre la novela) y en su participación en la escritura del texto de la Péguy, en concreto en los capítulos III y IV (15)²⁹. También se rebaja el valor de ciertos documentos como las memorias

(¿la de Delano?) al cuestionar la capacidad humana de recordar y al constatar la paulatina transformación del recuerdo, “esa fantasía que acostumbramos llamar memoria” (361). La verdad (y su evidencia) se pone en duda dentro del texto:

Esta hipótesis me entusiasma, porque tiene la forma predilecta, si no única, de la verdad: la paradoja. Siempre he advertido que, así como es signo de la falsedad el remedo de la evidencia, la verdad también se manifiesta en los velos absurdos o inesperados en los que se encubre (366).

Sin embargo, esta paradoja no lleva a De Mattos a entregarse a distorsiones conscientes y a juegos practicados por muchos autores de la “nueva novela histórica” (¿postmoderna?, cf. Fernando Aínsa 1991 y Seymour Menton 1993), novelas donde campean las exageraciones, anacronismos, superposiciones temporales, parodias y pastiches, aunque la ironía juega un papel importante. Como sugiere Linda Hutcheon (1993), los términos verdad y falsedad tal vez no son los más adecuados para analizar la novela: sólo hay verdades en plural, no hay falsedad absoluta sino otras verdades, actitud opuesta a la de Carpentier (1981: 28), admirado por De Mattos, como vimos, quien ve la historia como “una lucha gigantesca de los buenos contra los malos”. Va más allá del historiador: no emplea un discurso monológico que oculta la presencia del hablante ni da un sentido unívoco³⁰. Tampoco se limita a la visión posterior, sino que evoca escenas *in situ* y, ante todo, no jerarquiza (los negros expresan su versión igual que los blancos) y no despoja la historia de sus contradicciones ni de sus “impurezas” ideológicas. En un panel en 1993, De Mattos (Caétano 1994:51) afirmó: “El propósito no es enjuiciar la Historia [...] sino incentivar criterios de conciencia porque él [el autor] sabe de antemano que no es poseedor de la verdad tratándose de hechos por demás confusos”.

Bibliografía

Aínsa, Fernando, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, *Cuadernos Americanos*, 28, 1991, 13-31.

Caétano, Mericy, “La nueva narrativa histórica de los escritores uruguayos”, *Cuadernos de Marcha*, 95, 1994, 51.

- Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- , *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981.
- Gandolfo, Elvio E., “Tomás de Mattos y la historia universal de la frustración política”, *Punto y Aparte*, 19, 1989, 80-92.
- Gnutzmann, Rita, “La evolución de un tema: el negro en la obra de Alejo Carpentier”, *Iberoamerikanisches Archiv*, 10, 1984, 115-138.
- , “‘Civilización y barbarie’ en *¡Bernabé! ¡Bernabé!* de Tomás de Mattos”, *Río de la Plata*, 17-18, 1996/1997, 191-202.
- , “Una literatura comprometida: las novelas de Tomás de Mattos”, en *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas* (Actas del Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, 2156-2162.
- González Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*, Ithaca/London, Cornell UP, 1977.
- Hassan, Ihab, *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State UP, 1987.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1993.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/Durham, Verso/Duke UP, 1991.
- , “Acerca de identidades, globalidades y fragmentos...” (entrevista de A. Escobar Argaña), *Revista Iberoamericana*, 176/177, 1996, 955-961.
- Larre Borges, Ana Inés, “Próxima navegación de Tomás de Mattos: *La fragata de las máscaras*” (entrevista), *Brecha*, 358, 9-10-1992, 19-20.
- , “Tomás de Mattos: verdad y ficción en *La fragata de las máscaras*”, *Papeles de Montevideo*, 2, octubre 1997, 81-95.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Lyotard, Jean-François, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- , *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987b.
- Mattos, Tomás de, “Lo que sintió Josefina”, *Cuadernos de Marcha*, 74, 1992, 52-55.
- , *¡Bernabé! ¡Bernabé!*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994.
- , “Verdad, historia y ficción”, *El País Cultural*, 400, 4-7-1997, 6-7.
- , *La fragata de las máscaras*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Maturo, Graciela, “Religiosidad y liberación en *Écue-Yamba-O* y *El Reino de este Mundo*”, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972.

- Melville, Herman, *Billy Budd and Other Tales*, New York, Signet Classics, 1961.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica, 1979-1992*, México, FCE, 1993.
- Peyrou, Rosario, "Entrevista con Tomás de Mattos: no quiero ser juez de la historia", *El País Cultural*, 144, 7-8-1992, 1-3.
- Platero, Soledad, "A mí lo que me interesa es el lector" (Conversación con Tomás de Mattos), *El Estante*, II, noviembre 1996, 17.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Radiografía del posmodernismo", *Nuevo Texto Crítico*, 6, 1990, 5-15.
- Toro, Alfonso de, "Postmodernidad y Latinoamérica", *Revista Iberoamericana*, 155/156, 1991, 441-476.
- Torres, Alicia, "Los negros en Mario Delgado Aparáin: una poética de la subversión", *Papeles de Montevideo*, 2, octubre 1997, 53-65.
- Verani, Hugo, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, 1996.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore/London, The Johns Hopkins UP, 1978.



¹ Reflejo del debate en América Latina son los números monográficos 29, 33 y 38 (1989, 1991, 1993) de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y los números 6 y 7 (1990, 1991) de *Nuevo Texto Crítico*. Adolfo Sánchez Vázquez (1990: 6) define de la siguiente manera la modernidad entrada en crisis: "el proceso histórico que se abre con el proyecto ilustrado burgués de emancipación humana, con la Revolución Francesa que pretende llevarlo a la práctica y con la Revolución Industrial que va a desarrollar inmensamente las fuerzas productivas"; falta en la definición la utopía marxista.

² Para la ruptura o no entre modernidad y postmodernidad, véase Linda Hutcheon 1993 (1989): 26-28; Alfonso de Toro 1991: 443-444; Hugo J. Verani 1996: 122-123, 127; no todos están de acuerdo con Peter Bürger, quien afirmó en su *Adorno-Konferenz* (1983): "hoy todo arte relevante se define en relación con el modernismo". El gran número de "readers" es prueba de la importancia del debate en los años ochenta y a comienzos de los noventa: Josep Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988; Wolfgang Iser (hsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, VCH, 1988; Patricia Waugh (ed.), *Postmodernism. A Reader*, London, E. Arnold, 1992; Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism. A Reader*, London/New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

³ Docherty ofrece, además, una lista de autores postmodernos de filosofía, historia, psicoanálisis, filosofía de la ciencia, teoría literaria, literatura y las artes (ibíd.); cf. la lista de Ihab Hassan (1987: 92) de características postmodernas en oposición a las modernas, igualmente tomada de diferentes campos culturales.

⁴ Constituyen grandes metarrelatos la idea (moderna) del progreso constante, de la emancipación progresiva de la razón y de la libertad, la evolución darwiniana, la salvación cristiana, la marxista de un futuro igualitario, en fin, tanto

el relato especulativo como el de emancipación (Lyotard 1987: 29-30; 1987b: 73); ya Foucault rechaza estos relatos en *La arqueología del saber* (original de 1969, cf. la introducción) y no trazaré la idea en precursores como Nietzsche.

⁵ Cf. la definición de Gilles Lipovetsky (1986: 6) de la “persona” en oposición al ser vacío, esquizofrénico: “el máximo de deseo, con la menor represión y la mayor comprensión posible”. Como ejemplo recuérdese, por ejemplo, los personajes “descentrados” de John Barth.

⁶ “[...] no es posible ni conveniente aspirar a una ‘representación convincente’ del mundo, se mantiene a nuestro alcance la alternativa de conformar un simulacro que se asuma y se explicita como tal y tienda al lector más que datos de ese mundo, perspectivas desde las cuales puede y ha sido observado” (De Mattos 1997: 7).

⁷ Hasta el momento el escritor uruguayo ha publicado tres libros de cuentos: *Libros y perros* (1975), *Trampas de barro* (1983) y *La gran sequía* (1984), y tres novelas: *¡Bernabé! ¡Bernabé!* (1988), *La fragata de las máscaras* (1996) y *A la sombra del paraíso* (1998). *¡Bernabé! ¡Bernabé!* provocó un fuerte debate al tratar el tema del exterminio de los indios charrúas, inspirado en la obra del historiador Eduardo F. Acosta y Lara, *La guerra de los charrúas en la Banda Oriental* (1961), de la que extrae todos los informes que aparecen en cursiva; sobre el debate véase la bibliografía en Gnutzmann 1996/1997: 199-200.

⁸ Cf. la carta del autor a Elvio E. Gandolfo sobre *¡Bernabé! ¡Bernabé!*, con “explícito carácter de un estreno en provincia, del debut de un parejero en el interior para luego llevarlo a Maroñas” (Gandolfo 1989: 88). En su prólogo a *¡Bernabé! ¡Bernabé!*, “M. M. R.” ya habla de la “extraña carta” con la “versión antagónica” de *Benito Cereno* que Josefina remitió a Melville (De Mattos 1994: 24).

⁹ De Mattos en entrevista con Ana Inés Larre Borges: “Lo que me propongo es, entonces, manteniendo intacta la escenografía de *Benito Cereno*, modificar por completo su iluminación, de modo que lo que antes siempre fue el centro de atención sólo de tanto en tanto lo sea, y que todo lo secundario tenga a su tiempo la oportunidad de una consideración principal. Nada, o casi nada, de lo que Melville explicitó será modificado; pero mucho o bastante de lo que él dejó en los intersticios de su historia será aflorado [...] se incorporan las perspectivas de varios personajes que no participaron en los sucesos” (1992: 19).

Todas las citas de la novela están tomadas de la edición de Madrid, Alfaguara, 1998, y las páginas a que corresponden se incluirán entre paréntesis en este ensayo.

¹⁰ El primer título, *La fragata y el jardín*, expresaba esta relación entre el hecho y su relato. La expansión de los diálogos en ondas habrá llevado al cambio de título. En la novela Josefina aún recuerda aquella situación básica: “La historia de la fragata *El Juicio* [...] me fue contada por mi padrino, durante no más de tres horas, en el jardín de la casona de mi padre, durante el caluroso 27 de noviembre de 1855” (22). El autor, irónicamente, atribuye a Melville el cambio de nombre del barco que él mismo introduce (ibíd.).

¹¹ En su artículo “Verdad, historia y ficción”, De Mattos insiste en la “ecuanimidad” o “imparcialidad” que ofrece la “estructuración polifónica de la narración, siempre y cuando se recree a todas y cada una de las voces con leal equidad” (1997: 7). La crítica posmoderna pondría en duda este resultado “objetivo”; de todas formas, el propio autor no practica su propia recomendación, puesto que el protagonista Babo jamás ocupa el lugar ni de emisor ni de receptor del discurso; por otro lado, ello permite que el personaje y sus motivos permanezcan enigmáticos hasta el final.

¹² Al aclarar las identidades de emisor y receptor (por ejemplo, “Bonpland a Melville”), sugiere cierta determinación del discurso del primero por su destinatario. El albacea resulta enigmático (¿quién se esconde tras sus iniciales? ¿Es el seudónimo del propio De Mattos, como invita a pensar su carta abierta a Napoleón Baccino Ponce de León (“Anselmo”) que firma con “Milton Morales Real”?, cf. Mattos 1992: 55); no es del todo digno de nuestra confianza (reconoce haberse dejado engañar por la Péguy y no haber prestado suficiente atención a Narbondo, 14-15; no terminó su prólogo a *¡Bernabé! ¡Bernabé!* en 1948 sino en 1946, y también corrige otras fechas, De Mattos 1994: 25, 20) y no ocupa un lugar cercano a los originales (es mero heredero de otro albacea anterior, el tío Gustavo Péguy, 16). Su importancia es

rebajada por el demiurgo (incluido en las palabras de la Péguy como el que acometió “la tarea de recontarle [a Melville] la trama de alguna de sus novelas”, 19, y el nuevo lector esperado por Lizzie, 414) al haber sido excluido del “Índice” de la novela, hecho que confiere más autoridad a “Lizzie” que a “M. M. R.”

¹³ La mujer de Melville anuncia la devolución del manuscrito en su carta del 12 de octubre de 1891, fecha que combina la muerte de Melville con el descubrimiento de América o el “Día de la Raza” o, actualmente, “Día de la Hispanidad”, día y mes que ya constaban al final del prólogo de *¡Bernabé! ¡Bernabé!* (413); a su vez, “M. M. R.” firma su nota el 4 de octubre de 1956, a algo más de cien años de la conversación entre Bonpland y Josefina y de la publicación de *Benito Cereno*.

¹⁴ De Mattos insinúa que se trata del relato del propio Delano, pasado por la memoria y la reflexión de Infeliez: “Presumo, aunque lo escuché una sola vez, que el relato del capitán Delano, reiterado en tantas tertulias, ya estaba en Lima cristalizado por esa fantasía que acostumbramos llamar memoria” (361).

¹⁵ Cf. la escena del marinero con el nudo, 375 = Melville 176-177; la toma del mando de la fragata por parte de Delano, 379 = Melville 194; la muerte de Aramboalaza, 389-390 = Melville 219; la escena de despedida de los dos capitanes, 360 = Melville 200.

¹⁶ Dice Cereno: “So far may even the best man err in judging the conduct of one with the recesses of whose condition he is not acquainted” (Melville 1961: 221). También se ha interpretado el texto de Melville como un anticipo del “international theme”: el encuentro del mundo nuevo (la inocencia de USA) con el viejo continente (Europa). No olvidemos que Melville ve en Cereno a un “español”, mientras que De Mattos lo llama “chileno”. Menciono aquí algunos cambios más: los nombres de los barcos se convierten de “Bachelor’s Delight” y “San Dominick” en “Perseverancia” y “El Juicio”; donde Melville habla en general de negros o africanos (a lo sumo menciona “ashantees”), De Mattos especifica su pertenencia étnica como yoruba, mandinga, dogón, arará.

¹⁷ Cf. el baño de sangre entre los blancos, el “entronamiento” de Babo, el juramento de obediencia de sus súbditos y su insistencia en llamarse “jefe”, lo que al lector del siglo xx recuerda a otros “Duce” y “Führer”. El fraile Infeliez considera su rebeldía “tan iluminada por su audacia e ingenio como ensombrecida por las crueldades” (203).

¹⁸ Se evocan otros dos relatos de Melville, *Bartleby* (29, 33) —perteneciente a *The Piazza Tales* como *Benito Cereno*— y *Billy Budd*. Este texto se relaciona, en primer lugar, con la muerte de su autor (trabajó en él hasta morir y fue enviado por la viuda después de su fallecimiento); pero el tema del bien y el mal y sus falsas apariencias y la idea de la revolución y la libertad (la acción se desarrolla en 1797) lo acercan a *Benito Cereno* y, por lo mismo, a *La fragata de las máscaras*.

¹⁹ Otra diferencia sería que Muri respeta la tortuga donde el blanco se la come.

²⁰ En su conversación con Bonpland el actuario (notario) Abos defiende el motín y critica la “Justicia que castiga a unos infelices que, si bien se los mira, sólo buscaron recuperar u obtener por primera vez su libertad” (99). En el momento de la ejecución de Babo, Infeliez usa un texto bíblico, el *Eclesiastés*, para incriminar la falsa justicia colonial (202). La Biblia es un intertexto tan presente en el autor norteamericano como en el uruguayo. En *La fragata de las máscaras* nos recuerda el nombre del fraile, Tobías, las alusiones al jornal de los obreros en la viña del Señor, a la zarza, a Jonás y la ballena, la escena del verdugo que devuelve el dinero como Judas o la mención de San Pedro y Abraham (206, 392, 236, 203, 359). Paso por alto otros intertextos como el *Facundo. Civilización y barbarie* (y su refutación, 26), el epos de Homero que permite leer la historia de la rebelión como una hazaña heroica (387), las referencias a la mitología y a Nietzsche con respecto a la lucha de los contrarios (214ss., 219) o la evocación del *Hamlet* shakespeariano, cuando la mujer de Melville llama a Josefina “Ofelia” (414). En el capítulo “Autoría y polifonía” ya se mencionó al *Don Quijote* y su juego de autores y traductores; la alusión al “fraterno” Dostoievski (395) constituirá el reconocimiento al creador de personajes escindidos y de una forma de narrar morosa, alternando entre acción y reflexión como De Mattos. El autor siempre dialoga con la literatura; también en *¡Bernabé! ¡Bernabé!* existen alusiones a Borges, Rodó y Carpentier

(De Mattos 1994: 32, 53, 111-112, 114), aparte de las referencias a la literatura clásica; no faltan toques irónicos como cuando el narrador pretende que Bernabé sea hijo natural de un padre francés que “creo se llamaba Alejandro Duval”, combinando nombre y apellido de autor y héroe de *La dama de las camelias* (íd.: 27).

²¹ En la entrevista con Rosario Peyrou (1992: 1) resume algunos rasgos de la obra del cubano: la necesidad de escribir una novela latinoamericana que sea “crónica del presente y del pasado”, los personajes maniqueístas escindidos, el tema del bien y el mal, la dialéctica del mal, etc. Pero De Mattos se distancia de Carpentier al cambiar el compromiso político por el ético.

²² Babo (30, 127, 199); Ti Noel (Carpentier 1969: 135); sobre Mackandal y Cristo, véase Graciela Maturo (1972: 76-77). De Mattos introduce el término moderno “negritud” en su novela al oponer a Muri y Dago y sus “tan distintas maneras de ver el mundo y vivir su negritud” (231; el término cobró importancia con Leopold Sedar Senghor, *Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964).

²³ Sobre el negro en la literatura uruguaya, véase Alicia Torres, “Los negros en Mario Delgado Aparain” (1997). En *¡Bernabé! ¡Bernabé!* De Mattos destaca el papel del negro (mulato) Yuca Luna en varias ocasiones.

²⁴ También está presente otra imagen, la de la Medusa que ya fascinó a los románticos (Shelley en 1819 delante del cuadro anónimo en los Uffizi de Florencia), imagen en la que se unen el dolor y el placer, lo virginal y lo monstruoso (218-219). El fraile Tobías hace la apología de Nietzsche en su preferencia por “los dilatados caminos de Dionisos” (íd.).

²⁵ Una verdadera *mise-en-abyme* del tema de la novela constituye la descripción del espejo de popa en el “Cuarto apunte” (214-220).

²⁶ Hayden White (1978: 122) caracteriza la historiografía como “fiction-making”: “Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another”.

²⁷ De Mattos se ha expresado directa o indirectamente acerca de la relación entre historia y ficción y de la función de la novela histórica. En el prólogo a *¡Bernabé! ¡Bernabé!*, “M. M. R.” comenta el procedimiento de la Péguy: respeta la verdad histórica, pero trasciende la actitud “de un mero cronista” que relata los hechos e indaga en sus causas al introducir elementos ficticios que hacen revivir los episodios, elementos “que valoro como pertinentes” (De Mattos 1994: 22). El hecho de que “M. M. R.” feche su prólogo en 1946 y aluda al juicio contra los nazis en Nuremberg hace obvia la intención del autor de establecer relaciones entre el pasado y el presente (el exterminio de los charrúas y el de los judíos) y con la reciente dictadura sufrida en Uruguay (1973-1985). En una entrevista con Soledad Platero (1996: c5), De Mattos se distancia de su precursor Eduardo Acevedo Díaz, quien “pone la novela al servicio de la historia, y la historia al servicio de un proyecto nacional”; al contrario, él (y su generación) “habla del presente y toma la historia como pretexto. Pone a la historia al servicio de la novela”. Rechaza el objetivo “pedagógico” (aleccionador) de Acevedo Díaz y busca entablar un diálogo con el lector “donde se plantean enigmas, dilemas de nuestro tiempo”.

²⁸ Cf. Hutcheon (1993: 87) sobre el proceder de los historiadores: “Historians are readers of fragmentary documents and, like readers of fiction, they fill in the gaps and create ordering structures which may be further disrupted by new textual inconsistencies that will force the formation of new totalizing patterns”.

²⁹ Supongo que incluye cierta autoironía, ya que estos capítulos tratan de asuntos jurídicos y, como se sabe, De Mattos ejerce como abogado.

³⁰ Con respecto a la forma encontramos la misma hibridación: el texto es una carta (muchas cartas), la crónica de un hecho histórico y una novela, transgresión genérica típica de la literatura postmoderna.