

**Las trampas del concepto “la nueva novela histórica”  
y de la retórica de la *historia postoficial***

Lukasz Grützmacher

El autor analiza el concepto de “nueva novela histórica” latinoamericana introducido por Seymour Menton. Después de revisar una serie de ejemplos de la ficción con asunto histórico de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx, llega a la conclusión de que la oposición entre novelas “nuevas” y “tradicionales” carece de fundamento, y propone su propia visión de estos textos en términos de ficcionalización de una “historia postoficial”, que introduce su propia problemática y su peculiar retórica.

The author analyzes the concept of “new historical Latin American novel” introduced by Seymour Menton. After analyzing some examples of historical fiction in the Latin American works of the second half of 20<sup>th</sup> century, he arrives to the conclusion that the opposition between new and traditional novels lacks a real base, and he proposes his own vision of these texts in terms of fictionalization of a post-official history which introduces its own concerns and its own, peculiar rhetorics.



Lukasz Grützmacher  
Universidad de Varsovia

### **Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la *historia postoficial***

En el estudio que ofrezco no hay referencias directas a los textos de Pierrette Maluczynski. No obstante, existe una relación implícita de primer orden: mis planteamientos surgieron a raíz de nuestras conversaciones y fueron matizándose en diálogo con ella. Como resultado llegué a formular mis reservas sobre el concepto de “nueva novela histórica” y sobre las diversas corrientes del discurso sobre el pasado de Hispanoamérica que, desde la perspectiva que propongo, tienden a reproducir una versión de la historia que he definido como *postoficial*. Este último concepto llegó a entusiasmar de tal manera a Pierrette Maluczynski que me animó a desarrollarlo. Por eso me siento obligado a intervenir, lo que para mi significa cumplir un compromiso con ella.

#### *Discusión del término “nueva novela histórica”*

Seymour Menton en su ya famoso libro, enumeró seis rasgos de lo que llamó “nueva novela histórica”<sup>1</sup> e hizo dos listas:

<sup>1</sup> Estos rasgos son: “1) la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad; el carácter cíclico de la his-

una de las novelas históricas tradicionales, y otra, de las nuevas novelas históricas latinoamericanas. Al parecer, la idea de Menton fue indicar los puntos en los que las novelas históricas clasificadas como “nuevas” rompen con el esquema de la novela histórica tradicional o “clásica”. No obstante, las distinciones hechas por el crítico norteamericano resultan bastante superficiales y, en consecuencia, a pesar de que aclaren algunas cuestiones, en general más bien causan confusión.

A la hora de definir la “nueva novela histórica”, a Menton le importa únicamente lo “nuevo” y parece olvidarse de que es tan sólo un adjetivo de valor muy relativo. Basta recordar que Georg Lukács, en su clásico estudio de la novela histórica, empleó el mismo término para designar las obras de la segunda mitad del siglo XIX. Menton, aunque toma el libro de Lukács como punto de partida (cf. el tercer rasgo de la “nueva novela histórica”), en ningún momento tiene en cuenta el análisis que el investigador húngaro hizo de estas obras. Esto no deja de sorprender puesto que Lukács, en su comentario, demostró el impacto que ideas filosóficas como “la incognoscibilidad del curso de la historia en sí”, “la libre y arbitraria interpretabilidad de los hechos” o “la necesidad de la ‘introyección’ de los propios problemas subjetivos en la historia ‘amorfa’ ” tuvieron en las novelas históricas ya en el siglo XIX (Lukács 1966, 302). Ideas que curiosamente concuerdan con aquellas calificadas de “nuevas” por Menton cien años más tarde...<sup>2</sup>

toria y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (Menton 1993: 42).

<sup>2</sup> Celia Fernández Prieto recuerda que la “nueva novela histórica” continúa “las transformaciones genéricas iniciadas por los autores de la primera mitad del siglo [XX]” (Fernández Prieto 1998, 150).

En cuanto a la novela histórica en general, Menton se limita a discutir el problema de la distancia temporal entre el autor y la historia narrada y queda satisfecho con la definición de Anderson Imbert, para quien las novelas históricas son “las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”.<sup>3</sup> En el libro de Menton la noción de novela histórica tradicional tampoco es muy detallada. El autor se contenta con repasar en tres páginas el desarrollo de la novela histórica romántica y modernista, para pasar enseguida a la supuesta ruptura, es decir, a las primeras novelas históricas que él percibe como “nuevas”.

Sin embargo, el problema es mucho más complejo. Podemos decir que la novela histórica es una convención<sup>4</sup> que consta de: reglas que determinan la accesibilidad e inteligibilidad del mundo histórico presentado en la novela; técnicas para transformar en históricos los elementos del mundo presentado; diferentes formas de resolver el problema de la perspectiva narrativa; maneras de entender la veracidad de lo narrado; modos de vincular el texto ficticio con las fuentes historiográficas. En el texto de toda novela histórica hay indicios de historicidad. El lector, al identificar estos indicios, reconstruye toda la convención de la novela histórica e interpreta el texto dentro de ésta, para terminar aceptando la obra o rechazándola. Así transcurre el proceso de recepción de todas las novelas históricas, tanto las tradicionales como las “nuevas”.

Ahora bien, los novelistas por un lado se sirven de las convenciones para que sus mensajes lleguen a los lectores aficionados al subgénero “histórico”, pero, por otro, ponen las reglas en entredicho, juegan con ellas para incentivar al lector y conseguir ciertos efectos como el asombro o la risa. En este

<sup>3</sup> Enrique Anderson Imbert, “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX”, en Arturo Torres-Rioseco, comp., *La novela iberoamericana*, 1-24, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952; citado en Menton 1993, 33.

<sup>4</sup> Sigo aquí la propuesta teórica de Kazimierz Bartoszynski; cf. Bartoszynski 1991.

contexto, conseguir la reconstrucción más fidedigna posible de una época histórica deja de ser el objetivo más importante de los novelistas. El fenómeno no es nuevo; ya en 1937 Lukács hablaba de “floreCIMIENTO del jugueteo formal decadente” y “una consciente violación de la historia” (Lukács 1966, 310). Con la ola de pensamiento y estética postmodernos esta corriente salta a la vista y tiende a predominar. Hoy en día casi todos los autores de novela histórica juegan con las convenciones, unos de manera más sutil, otros de forma evidente. De modo que se vuelve muy difícil establecer una frontera entre las novelas tradicionales y las “nuevas”.

Los seis rasgos de la “nueva novela histórica” mencionados por Menton no trazan esta frontera. Por ejemplo, en *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, obra incluida por Menton en la lista de las “nuevas novelas históricas”, no hay elementos de metaficción que cuestionen la validez del mundo construido en el libro; tampoco está justificado hablar en este caso de una deformación consciente de la historia (las deformaciones de la realidad sí que tienen lugar pero en el nivel de la conciencia de los personajes). Los protagonistas de otras “nuevas novelas históricas”, como de *El entenado* (1983) de Juan José Saer, de *Maluco* (1989) de Napoleón Baccino Ponce de León o de *Esta maldita lujuria* (1991) de Antonio Elio Brailovsky, de ninguna manera se oponen a la fórmula de Walter Scott, señalada por Menton. La intertextualidad no es un rasgo distintivo, puesto que toda novela histórica es intertextual por excelencia. La dimensión dialógica la podemos encontrar en todo discurso, también en la novela histórica “tradicional” que, en la mayoría de los casos, polemiza con otros textos (sobre todo con la llamada “historiografía oficial”). Finalmente, si se trata de “la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas”, es, como ya hemos mencionado, una tendencia importante por lo menos desde la segunda

mitad del siglo XIX y, por cierto, no es difícil rastrearla en las novelas históricas calificadas por Menton como tradicionales.

Resumiendo, en la mayoría de las novelas —según Menton— “tradicionales”, podemos encontrar algunos de los “seis rasgos” de la “nueva novela histórica”, aunque no destaquen tanto como en las definidas como “nuevas”. Y, en segundo lugar, las “nuevas” novelas históricas de la lista de Menton ejemplifican los “seis rasgos” en muy diferente medida, hasta el punto en que algunas tienen más en común con las “tradicionales” que entre sí. Así que la división hecha por Menton resulta arbitraria. Por ejemplo, ¿en qué sentido *La guerra del fin del mundo* es más “nueva” que *El general en su laberinto*? ¿Qué nos aclara poner la misma etiqueta a *El mundo alucinante* y a *El entenado*?

#### *Tendencias globales en la novela histórica contemporánea: entre dos polos*

En este contexto vale la pena recordar el artículo de Fernando Ainsa “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” (cf. Ainsa 1991). El autor, al analizar la novela histórica más reciente, no convierte la expresión “la nueva novela histórica” en término, sino que la emplea para designar todas las obras escritas desde fines de los años setenta. El artículo de Fernando Ainsa no permite hacer distinción entre las novelas históricas *nuevas* y las tradicionales. El autor analiza tanto las obras —desde la perspectiva de Menton— “tradicionales”<sup>5</sup> como los textos que, en el libro del crítico norteameri-

<sup>5</sup> Ainsa analiza, entre otros, los libros de Gabriel García Márquez (*El general en su laberinto*), Homero Aridjis (*1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*), Jorge Ibarguengoitia (*Los pasos de López*), Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*) y Germán Espinosa (*Los cortejos del diablo*); todos estos textos forman parte de la lista de las novelas “tradicionales” de Seymour Menton.

cano, aparecen en la lista de las “nuevas novelas históricas”. Ainsa intenta caracterizar los cambios que tienen lugar en todo el género de la novela histórica. Lo más sintomático resulta ser la actitud crítica de los escritores contemporáneos frente al discurso de la “historiografía oficial”. Al parecer, uno de los móviles que con más frecuencia llevan a los novelistas hispanoamericanos a concentrarse en los temas históricos es el deseo de cuestionar y reescribir la versión estereotipada del pasado. Para lograrlo, recurren a la abolición de la “distancia épica” (expresión de Bajtín): con la narración en primera persona, el uso del monólogo interior o de diálogos coloquiales, desaparece la distancia entre el pasado histórico y el presente; los mitos nacionales se ven deconstruidos y degradados; los héroes, que en el proceso educativo sirven como símbolos de ciertos valores fundamentales para la sociedad, en la visión novelesca, llena de humor e ironía, tienen que bajar de su pedestal. Según Ainsa, lo que define a la novela histórica reciente es su carácter, en mayor o menor medida, paródico.

En su artículo, Ainsa observa dos tendencias opuestas, presentes en las novelas históricas contemporáneas. Por un lado, se sitúan los textos que pretenden reconstruir el pasado,<sup>6</sup> por el otro, los que lo deconstruyen.<sup>7</sup> Por un lado, las novelas que se fundamentan en las fuentes historiográficas disponibles;<sup>8</sup> por el otro, las surgidas de la imaginación libre de sus autores.<sup>9</sup> Esta bifurcación de la novela histórica contemporánea corresponde a las dos fuerzas indicadas por Elzbieta Sklodowska en su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (cf. Sklodowska 1991, 29). La *fuerza centrípeta* dirige el dis-

<sup>6</sup> Sobre todo las obras de Alejo Carpentier.

<sup>7</sup> Ainsa indica las novelas de Juan José Saer, Napoleón Baccino Ponce de León y Hector Libertella.

<sup>8</sup> El caso espectacular es *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso; además Ainsa menciona textos de Tomás Eloy Martínez y Armando Ayala Anguiano.

<sup>9</sup> Ainsa da ejemplos de las novelas de Edgardo Rodríguez Julia y Reynaldo Arenas.

curso novelesco hacia la construcción de una visión fidedigna y coherente del pasado. De modo que el proceso de reescribir la historia no se limita a cuestionar la versión del pasado transmitida por la historiografía y la literatura europeas, sino que quiere reemplazarla con una descripción de la historia de América hecha desde el punto de vista de los perdedores y de los marginados. La nueva imagen de la historia, que pretende sustituir lo falso por lo verdadero, aspira a convertirse en la base de una identidad independiente para los hispanoamericanos. No obstante, a la fuerza centrípeta se opone la *fuerza centrífuga*, relacionada con la crisis del concepto de la verdad. Esta fuerza se expresa en la deconstrucción de cada discurso que tenga pretensiones de ser una reconstrucción verdadera del pasado. Al escritor que se deje llevar por la fuerza centrífuga, después de haber ridiculizado y parodiado todas las interpretaciones serias de la historia, no le queda otro remedio que dedicarse a un jugueteo postmoderno que consiste en combinar las imágenes de épocas distintas y mezclar, de una manera arbitraria, los elementos del pasado con los del presente.

No es difícil percibir la presencia de estas dos fuerzas en la mayoría de las novelas históricas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo xx. Por eso, en vez de dividir las novelas históricas en “nuevas” y “tradicionales”, es más conveniente hablar de *dos polos, entre los que se sitúa cada texto*. Las novelas dominadas por la fuerza centrípeta se acercan al *modelo tradicional*, mientras que las otras, siguiendo los impulsos de la fuerza centrífuga, representan la *narrativa postmoderna*. Las primeras, aún si juegan con la convención, no la cuestionan y tampoco se apartan demasiado de ella, para que el lector no pierda fe en la reconstrucción del pasado; las segundas no dejan de burlarse de las aspiraciones de la representación fidedigna de la realidad y ponen en duda la convención de la novela histórica, hasta que, a la hora de interpretarlas, surgen dudas de si aún estamos ante novelas históricas.

Pero lo que se suele olvidar en el afán por clasificar un texto concreto como novela histórica tradicional o postmoderna es que *la mayoría de los textos en cuestión está entre estos dos polos* y, además, estos dos polos no son los únicos puntos de referencia, tanto para los autores como para los lectores. Para no perdernos en una interpretación superficial tenemos que situar los textos en un contexto más amplio.

La propuesta teórica de Menton se justifica sólo en tanto que refleja una corriente global. Es decir, puesto que cada vez más autores se dirigen hacia el polo postmoderno, podríamos hablar de una “nueva” novela histórica, entendida como tendencia. Aunque el adjetivo *nueva* no es muy adecuado. En el lenguaje cotidiano lo que es nuevo pronto deja de serlo. Y en la terminología teórico-literaria “nueva novela” hace pensar en el *nouveau roman* de los años cincuenta, mientras que no hay una relación directa entre el conjunto de las novelas históricas de la lista de Menton y el de las del *nouveau roman*. Por eso, mucho más preciso y coherente parece el término *metaficción historiográfica* propuesto por Linda Hutcheon (cf. 1988).

En el planteamiento de Hutcheon es esencial la distinción entre los *acontecimientos* acaecidos y los *hechos* históricos. Los *acontecimientos* realmente tuvieron lugar en algún momento, pero no nos son accesibles; disponemos tan sólo de relaciones posteriores sobre estos acontecimientos, de los *hechos* que tienen carácter narrativo y son construidos por el que hace la relación, sea un escritor, sea un historiador. En otras palabras, no existe una diferencia fundamental entre la creación de los *hechos* ficticios en una obra literaria y la construcción de los llamados *hechos* “históricos” en un texto historiográfico.<sup>10</sup> Las *metaficciones historiográficas* no sólo, como toda

<sup>10</sup> Cf. sobre todo el capítulo sexto: “Historicizing the Postmodern: the Problematic of History”, pp. 87-101; Hutcheon describe el impacto de la discusión en torno a la naturaleza epistemológica y ontológica de la historiografía en la literatura postmoderna.

narración, construyen unos *hechos*, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional. Hutcheon opina que el proceso de transformación del conocimiento (los *acontecimientos*) en narración (los *hechos*) se ha convertido en la obsesión de la literatura postmoderna que se concentra en denunciar la naturaleza lingüística de los *hechos* (Hutcheon 1988, 120-121). Esta obsesión la podemos identificar con la fuerza centrífuga, indicada por Sklodowska. La “metaficción historiográfica” deconstruye los mitos, también los que vertebran la identidad de las sociedades, por lo que le es difícil ayudar en el proceso de integración de la comunidad de los hispanoamericanos.

*La novela histórica contemporánea  
frente a la literatura del boom*

Situar de una novela supuestamente histórica respecto a los dos polos definidos más arriba (novela histórica clásica / metaficción historiográfica) es una etapa importante en la interpretación de un texto, pero debería ser tan sólo el primer paso. Desgraciadamente, el análisis de muchas obras termina aquí, ya que los críticos, muy a menudo, se conforman con describir minuciosamente en qué medida el texto estudiado cabe dentro de la convención de novela histórica o cómo la transgrede; a lo que suelen añadir una serie de comentarios acerca de la relación entre la novela y el discurso de la historiografía. Este tipo de análisis esquematizado, que no requiere mucho esfuerzo intelectual, permite esquivar una cuestión que resulta incómoda, en vista de la falta de criterios claros, la de pronunciarse sobre el valor estético de la novela en cuestión. El problema es que mientras las obras de los escritores más famosos, o los que actualmente están de moda, cuentan con estudios más problematizados y profundos, la mayoría de los textos de las dos listas de Menton no pasan de desempeñar el papel de meros

ejemplos de novela histórica tradicional o de narrativa que rompe con la convención clásica.

A pesar de lo cual, y precisamente por eso, la cuestión de oponerse a esta convención resulta muy problemática. Lo indica María Cristina Pons en su libro *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo xx*. Pons pone en duda el modo de pensar vigente que interpreta la novela histórica a partir de los años setenta como un ataque a la novela histórica tradicional. La investigadora recuerda que en el proceso histórico-literario es natural que las obras innovadoras cuestionen las convenciones que las preceden inmediatamente. Las novelas que aparecen en la lista de las “nuevas novelas históricas” de Menton, sí que surgen del agotamiento de una forma determinada de concebir la novela, característica esta del periodo anterior. Pero *la tendencia dominante que precede a la “nueva novela histórica” no es la novela histórica tradicional* (Pons 1996, 108-109). En los años sesenta y a principios de los setenta en América Latina reinaba una novela comprometida con el presente, cuyo interés por la historia se limitaba a la búsqueda en el pasado de elementos universales y míticos; era, pues, una novela vinculada estrechamente con la idea de la revolución, que a su vez revolucionaba las técnicas narrativas y el lenguaje literario; una novela conocida mundialmente gracias al *boom* de la literatura iberoamericana (Pons 1996, 100-102). Esta forma de concebir la novela con el tiempo se convencionalizó, a la vez que, obviamente, transgredía la convención de la novela histórica tradicional (Pons 1996, 104).

En este contexto las novelas históricas recientes hay que interpretarlas más bien como un síntoma de *la vuelta del interés por el pasado*, en oposición a las tendencias del periodo anterior.<sup>11</sup> Además, se las puede incluir en *una corriente más am-*

<sup>11</sup> Claude Feel (1991) interpreta el auge de la novela histórica en los últimos años como “una reacción contra la literatura de los años setenta, autorreferencial, formalista, preocupada por los problemas del lenguaje, del símbolo y del signo”.

*plia que explora las fronteras entre la historia y la ficción* (otros géneros que tienen que ver con esto son las autobiografías, las biografías, los epistolarios, los diarios, la *non fiction novel* o la *roman-faction*; cf. Fernández Prieto 1998, 144). No es nada raro que los escritores que hoy en día se ocupan de la historia, se sirvan de las experiencias de la novela de los años sesenta y setenta que ha quebrantado la convención de la novela histórica. Al mismo tiempo, la novela histórica clásica es para ellos el punto de referencia obligatorio, por ser la forma más segura y probada de novelar sobre el pasado. En consecuencia, la “nueva” novela histórica se inscribe en dos convenciones distintas y contradictorias, inspirándose en las dos y, paralelamente, cuestionando ambas en alguna medida (Pons 1996, 105). Pons subraya que

sería tan absurdo pensar que la nueva novela histórica resucita al género sólo para destruirlo como pensar que lo hace para cuestionar una forma literaria que ya había sido cuestionada más de treinta años atrás (Pons 1996, 109).

Esta observación se refiere directamente a la actitud de la mayoría de los críticos que se concentran en la relación entre la novela histórica “tradicional” y la “nueva” e incurren en el error de ver en esta última un cariz revolucionario respecto a aquella, revolución que erróneamente localizan a finales de los años sesenta.

### *Más allá del esquema*

Para evitar semejantes confusiones, a la hora de analizar las novelas contemporáneas de temas históricos es necesario hacerlo desde una perspectiva muy amplia. Es por lo que muchos de los libros mencionados por Menton en las listas anteriores, pese a poseer rasgos de novelas históricas, trascienden

los límites de este género, no tanto por romper la convención, sino por buscar objetivos distintos. Incluir novelas como *El entonado*, *La guerra del fin del mundo*, *Maluco* o *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* en el esquema de “nueva novela histórica” / “novela histórica tradicional”, puede llevar a perder de vista el sentido global de dichas obras. ¿No será el texto de Saer principalmente una variación sobre la memoria? (cf. Bastos 1990); y Baccino Ponce de León ¿se limita a seguir la moda y a escribir una metaficción postmoderna sobre el viaje de Magallanes, o más bien nos invita a fijarnos en el potencial del bufón en su forma de enfrentarse con el mundo (cf. Hernández 2000)?; y el ambiente histórico de la Edad Media logrado por Aridjis, ¿no es un elemento al servicio de la creación de una novela picaresca?

*La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa es un buen ejemplo de la obra que pone al descubierto las debilidades de la interpretación esquematizada que se conforma al discutir los problemas relacionados con la ubicación del texto dentro o fuera de la convención de la novela histórica. En *La guerra del fin del mundo* el autor intenta reconstruir la rebelión antirrepublicana de los campesinos brasileños, acaecida a finales del siglo XIX y pacificada por el ejército. Aquellos acontecimientos fueron descritos por Euclides da Cunha en *Os sertões* (1902), que es considerada una de las obras cumbres de la narrativa brasileña. El hecho de que la novela de Vargas Llosa tome como base el texto de Da Cunha hizo que Menton la incluyera en la lista de las “nuevas novelas históricas” (por su intertextualidad).

En *La guerra del fin del mundo* los protagonistas que pertenecen a dos bandos en pugna se forman unas imágenes completamente erróneas de sus adversarios. La confrontación de estas imágenes con la realidad, en vez de llevar a corregirlas, refuerza las visiones deformadas de los enemigos y de todo el mundo. El fenómeno se explica por el fanatismo que caracte-

riza a casi todos los personajes, determinante de su conducta y sus pensamientos.<sup>12</sup> La novela denuncia la dimensión ideológica de las dos versiones de la historia (la de los republicanos y la de los rebeldes) que quieren presentarse como verdaderas, mientras que las dos la deforman desde posiciones opuestas. Por eso algunos críticos interpretan *La guerra del fin del mundo* como una prueba más de que no existe una sola y verdadera versión del pasado y de que siempre estamos ante narraciones construidas desde puntos de vista distintos (cf. Company Gimeno 1996 y Compitello 1993). Así que la novela de Vargas Llosa es una “nueva novela histórica” más.

No obstante, otros investigadores apuntan que tanto el caos y el relativismo que reinan en el mundo de la novela, como el escepticismo del autor respecto de la posibilidad de que los protagonistas sean capaces de superar su propio fanatismo, se oponen al orden formal casi perfecto del texto (cf. Cornejo Polar 1982). Sólo a través de este orden el mundo creado se presenta al lector, transmitiéndole la impresión de que está conociendo la verdad sobre este mundo. Hay que tener en cuenta que el texto de Vargas Llosa es un intento de materializar su fórmula de novela total (cf. Enkvist 1987 y Sánchez Rey 1983). La intención de crear una ilusión de la realidad es completamente ajena al modo de concebir la literatura por el postmodernismo, de manera que la interpretación de *La guerra del fin del mundo* como una “nueva novela histórica”<sup>13</sup> o una “metaficción historiográfica” resulta ser un malentendido.

Obviamente, para analizar la novela de Vargas Llosa hay que situarla respecto a los dos polos: novela histórica clásica y

<sup>12</sup> *La guerra del fin del mundo* es interpretada como crítica de fanatismo, entre otros por Menton 1993, 67-101, y por Jacques Joret 1997.

<sup>13</sup> Menton no es el único; es igual, por ejemplo, la dirección de la interpretación que hace Magdalena García Pinto (cf. García Pinto 1986). En cambio, otra novela de Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, efectivamente es un típico ejemplo de la metaficción historiográfica que construye un mundo novelesco para después cuestionarlo. En este caso, los críticos estudian las relaciones entre la ficción y la realidad y, en particular, la influencia de la ficción en la vida.

“metaficción historiográfica”. Pero este esquema unidimensional no basta. Para obtener una imagen completa hay que considerar la teoría de la novela total, así como otros contextos (p. ej. lo épico, las novelas de caballería, la novela de aventuras; cf. Bernucci, 1986).

Los mismos escritores, temiendo una interpretación simplificada, frecuentemente cuestionan los intentos de ubicar sus novelas dentro del subgénero histórico.<sup>14</sup> Una actitud similar la podemos encontrar también en algunos textos de crítica literaria. Por ejemplo, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso es calificada como “historiografía poética” (cf. Fiddian 1990); la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo, como metáfora de alcance existencial (cf. Romero 1990); y *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, como fuera de la versión conocida de la “historia”,<sup>15</sup> pudiendo ser analizada como una estructura simbólica que se refiere ante todo a las relaciones que unen el sujeto con la sociedad y la ideología que la domina (cf. Cacheiro 1996); *El entenado* de Juan José Saer puede ser tratada como una especie de discurso antropológico (una *antropología especulativa*; cf. Riera 1996).

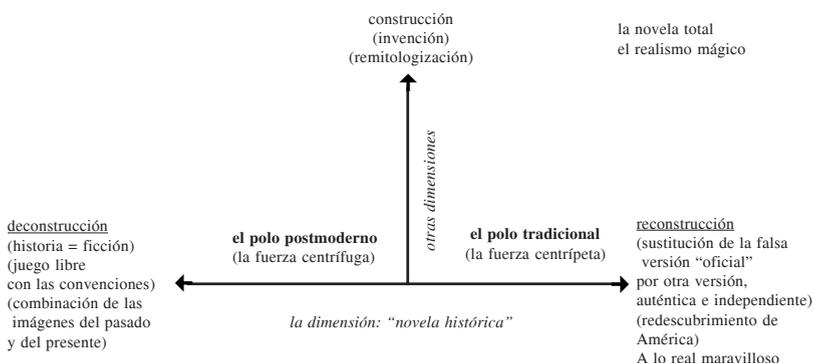
Para concluir estas reflexiones teóricas en torno a la novela histórica contemporánea, considero oportuno proponer un esquema interpretativo que sintetice lo expuesto. Uno que, en lugar de dividir los textos estudiados en dos categorías excluyentes, muestre la coincidencia de las dos fuerzas antagónicas que operan en una misma obra y que, a la vez, tenga en cuenta que en

<sup>14</sup> Por ejemplo, Abel Posse dice que ni su *Daimón* ni *Los perros del paraíso* son novelas históricas. “Voy más allá de la historia, a la metahistoria si quieres, para comprender nuestra época, nuestra raíz, nuestra ruptura, nuestra adolescencia eterna” (García Pinto 1989, 499-500). Celia Fernández Prieto advierte que muchos escritores no quieren que sus novelas sean tratadas como novelas históricas (Fernández Prieto 1998, 172-173).

<sup>15</sup> Cuando Arenas escribía su novela, disponía sólo del primer tomo de los recuerdos de fray Servando Teresa de Mier (el protagonista de *El mundo alucinante*); en consecuencia, muchas veces tenía que confiar completamente en su imaginación; cf. Molinero 1982.

muchas novelas de tema histórico existen dimensiones que no tienen mucho que ver con la convención de la novela histórica.

El esquema, nacido del deseo de entender una serie de novelas históricas en toda su complejidad, tiene carácter orientativo y no aspira a resolver todos los problemas. Su función principal es la de fijar los puntos cardinales respecto a los que



se sitúan los textos de la narratriva reciente y de este modo ayudar a su interpretación. Ojalá la propuesta resulte útil a la hora de intentar comprender el proceso literario de los últimos decenios en su totalidad. Sin duda el esquema tiene sus limitaciones y, si alguna novela no encaja, habrá que modificarlo o prescindir de él.

### *La novela histórica frente a la "historia oficial"*

La mayoría de los investigadores, al dedicar sus estudios a la novela histórica reciente, fija la atención en las relaciones existentes entre la historiografía y la literatura, y en el papel que ésta puede desempeñar en la revisión de la historia. Ya lo he señalado al resumir los planteamientos de Fernando Ainsa y de Elzbieta Sklodowska. La revisión de la historia se cree necesaria porque la visión del pasado de América, vigente

hasta hace poco, fue formulada desde el punto de vista de los europeos que habían descrito cómo “descubrieron”, conquistaron y gobernaron el “Nuevo Mundo”. Se rastrean deformaciones y manipulaciones en la historiografía europea, debidas, por un lado, a la imposición del sistema de creencias y valores del Viejo Mundo a la realidad americana y, por el otro, al afán de legitimizar la dominación de Europa sobre las Indias Occidentales. Después de haber conseguido la independencia, los jóvenes estados americanos produjeron sus propias variantes “oficiales” de la historia, elaborando sus propios mitos, indispensables para la formación de sus identidades nacionales. Además, durante mucho tiempo los historiadores hispanoamericanos asumieron la perspectiva europea. También los historiadores europeos continúan seleccionando y ordenando los “hechos” de acuerdo con sus preferencias eurocéntricas. En consecuencia, hasta hace poco se ha conocido, y en muchos casos se sigue conociendo, únicamente esta versión “oficial” de la historia. Presuponiendo que la historiografía “oficial” siempre apoya al Poder, los escritores contemporáneos intentan hacer una revolución en la conciencia histórica, según ellos falseada. Se trata de la descolonización intelectual y cultural y, al mismo tiempo, del cuestionamiento de la legitimidad del sistema en vigor.

Ésta es la imagen de las relaciones entre la literatura y la historiografía que surge tanto de los textos críticos que analizan las novelas históricas como de las declaraciones de los mismos escritores. Se cree que cuestionan la historiografía oficial Félix Álvarez Sáenz, Napoleón Baccino Ponce de León, Antonio Benítez Rojo, Alejo Carpentier, Olivier Debroise, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Herminio Martínez, Miguel Otero Silva, Abel Posse, Augusto Roa Bastos, Denzil Romero y Juan José Saer, entre otros. Escribir sobre la transgresión de la versión “oficial” de la historia por la novela histórica reciente se ha vuelto una interpretación casi mecánica. Curiosamente,

los críticos no se interesan por la historiografía contemporánea, supuestamente cuestionada por la literatura, algo que los historiadores españoles y latinoamericanos llevan a cabo desde el principio de los años setenta: la revisión crítica de la versión “oficial” de la historia y la puesta en tela de juicio de sus mitos (cf. Galster 1997, 202). Ingrid Galster advirtió que la mayoría de los escritores que declaran su rechazo por la historiografía parece no saber mucho de su estado actual; lo mismo se puede imputar a los autores de los textos críticos.

De manera que el conflicto entre los objetivos de la literatura y la historiografía aparentemente se desvanece. Podría alegrarse entonces que la novela histórica y la historiografía contemporánea no se contradicen sino que están unidas tanto por la conciencia del carácter narrativo de todo discurso sobre el pasado, como por las ambiciones revisionistas. No obstante, intentaré demostrar que no siempre es así, puesto que la visión superficial de la historiografía de las afirmaciones de los escritores y de los críticos a la que acabo de aludir, se vuelve en contra de su discurso sobre el pasado. Lo que ocurre es que los entusiastas de la revisión de la historia a través de la novela histórica muchas veces desconocen los resultados de las investigaciones historiográficas, incluso aquellos en los que podrían apoyarse. Hecho que denuncia Gustavo Verdesio en su análisis de los textos críticos dedicados a las novelas de Juan José Saer y Abel Posse. Verdesio observa que casi todos los críticos que estudian las obras de estos dos autores, las califican de subversivas y revisionistas, sólo por el hecho de que Posse y Saer hayan empleado ciertas técnicas narrativas y retóricas como el anacronismo, la carnavalización, la parodia o la ironía. Mientras que, como advierte Verdesio, los dos escritores, al servirse de dichas técnicas, no cuestionan la versión “oficial” en modo alguno, sino que la reproducen con todos sus errores, mitos y prejuicios. Verdesio se refiere particularmente a la imagen del indio de las novelas de Saer y Posse;

imagen que caracteriza como confusa, mistificada, ahistórica, etnocéntrica e irresponsable (cf. Verdesio 2002).

### *Retórica de la historia postoficial*

Parece ya una tendencia atribuir a las metaficciones historiográficas el mérito de participar en el proceso de cuestionar la versión “oficial” de la historia por el simple hecho de ser narrativa postmoderna. Por otro lado, como hemos visto, lo que define a la metaficción historiográfica es su “obsesión” por equiparar historia y ficción. Es interesante observar cómo funciona esta pareja de fórmulas interpretativas en el discurso crítico. Resulta que los investigadores no sólo orientan sus análisis para indicar los momentos en los que las novelas estudiadas borran la frontera entre la historiografía y la literatura o cuestionan la historia “oficial”, sino que se sirven de ambas fórmulas como de etiquetas que deberían despertar el interés de los lectores. Si, como suele pasar en los artículos dedicados a las novelas históricas recientes, las dos fórmulas aparecen juntas, conllevan un mensaje cuya retórica se puede mostrar de la siguiente manera: 1) puesto que no hay frontera entre la historiografía y la literatura, se sugiere que la novela etiquetada tiene igual estatus cognoscitivo que una obra historiográfica; 2) al mismo tiempo, al presuponer que la obra cuestiona la versión “oficial” de la historia, se asegura que el texto descubre algo radicalmente nuevo sobre el pasado y sobre los mecanismos de la historia, algo hasta ahora bien oculto.

Para que estas afirmaciones no sean gratuitas, voy a ilustrarlas con unos ejemplos de interpretaciones de las metaficciones historiográficas. En su estudio de *Los perros del paraíso* de Abel Posse, Amalia Pugarín pone mucha atención en la relación entre el “Diario Oficial” de Colón, conocido gracias a la transcripción de Las Casas, y el “Diario Secreto” cuyos fragmentos, inventados por Posse, aparecen en la novela. Como in-

dica Pulgarín, el novelista se basa en el texto “oficial” del *Diario del Primer Viaje*, pero lo altera ligeramente. Según la investigadora, la intención de Posse es llamar la atención sobre la posibilidad de que Las Casas hiciera lo mismo a la hora de copiar el original. Esto induce a Pulgarín a afirmar:

lo que tanto Posse como Las Casas están transcribiendo es el texto perdido colombino; por lo tanto sus textos quedan igualmente equiparados en este complejo proceso de escritura que delata la novela. Cuando dicen que transcriben las palabras de Colón y las entrecomillan, las dos versiones parecen tener igualmente el derecho a la duda o a la legitimización (Pulgarín 1995, 93-94).

Pulgarín cree que cuando Posse introduce a su texto las citas transformadas del *Diario de Colón*, mezcla la historia y la ficción y consigue un doble resultado: “al intercalar las palabras atribuidas a Colón se está dotando a la novela de la autoridad que le confiere el discurso testimonial al mismo tiempo que se establece una oblicua parodia” (Pulgarín 1995, 100). Pulgarín concluye su análisis afirmando que “el discurso narrativo es mediado por un narrador irónico que desmitifica tanto al personaje como a los acontecimientos históricos, ambos mitificados por la historia, dando lugar a una teatralidad grotesca que lleva a la desmitificación y antiheroización” (*ibidem*).

Pongamos otro ejemplo de la misma retórica. Kimberle S. López examina la tensión entre el homoerotismo y la homofobia durante la conquista. Como punto de partida toma *El diario maldito de Nuño de Guzmán*, una novela de Herminio Martínez, cuyo protagonista, el cruel gobernador de Panuco, no deja de buscar en su entorno a los homosexuales, para castigarlos, pero también para desearlos clandestinamente. Al comenzar su artículo, López informa de que el retrato de Nuño de Guzmán como homófobo radical y, a la vez, homosexual encu-

bierto, no se basa en las fuentes disponibles, por lo que se trata de una invención del escritor. Después López hace un detallado examen de la conducta del Guzmán novelesco, para terminar su artículo de la manera siguiente:

Así que *El diario maldito de Nuño de Guzmán* de Herminio Martínez, en vez de una conquista que inequívocamente asigna al colonizador el papel maculino (activo) y al colonizado el papel femenino (pasivo), presenta una imagen más compleja y contradictoria, que deconstruye la retórica sexual de la conquista (López 2000, 110-111; traducción mía).

De acuerdo con esta conclusión, sería justo que el protagonista inventado por el novelista mexicano sustituyera en la conciencia histórica al Guzmán de los documentos y manuales de historia.

El problema lógico inherente a los dos ejemplos citados y a toda la retórica analizada se manifiesta de una manera clara en un comentario con el que Verónica Salles-Reese cierra su estudio de *Poderes secretos*, una novela sobre el Inca Garcilaso de la Vega del escritor peruano Miguel Gutiérrez:

Si por una parte esta excelente parodia del discurso histórico resulta cómica, pues se refiere a un incidente completamente inventado y autoconsciente de su ficcionalidad, por otra parte presenta una interpretación alternativa a los sucesos que usualmente narran las versiones canónicas de la historia (Salles-Reese 2002, 152).

El problema mencionado consiste en atribuir a lo “completamente inventado” la función de una “interpretación alternativa” de la historia. Mientras que interpretar significa intentar entender y explicar ALGO, de modo que si este ALGO se sustituye por una invención, el ALGO desaparece, así que no hay razón para sostener que la invención lo interpreta.

En el primer ejemplo, en el que Amalia Pulgarín quiere equiparar la versión novelesca del *Diario* de Colón y la transcripción de Las Casas, lo discutible está en afirmar que para igualarse con el discurso historiográfico y ganar autoridad testimonial, al novelista le basta con manipular el texto de la crónica. En el segundo ejemplo, el problema es que el protagonista de *El diario maldito de Nuño de Guzmán*, en cuanto a su homoerotismo, no tiene mucho que ver con la mentalidad entre medieval y renacentista del personaje histórico y más bien se fundamenta en el hombre (post)moderno, en lo que se refiere a sus inquietudes respecto a la identificación sexual y con su hedónica búsqueda de la autorrealización; no obstante, Kimberle S. López considera a la representación novelesca más adecuada que la historiográfica.

Tras la retórica denunciada aquí parece subyacer una lógica muy peculiar que se basa en dos presuposiciones: 1) “el discurso histórico no es más verídico que el discurso novelístico”<sup>16</sup> y, 2) la versión de la historia que se conoce universalmente —la versión denominada “oficial”— no sólo es falsa sino además injusta, pues ha sido escrita para el Poder, desde su punto de vista y para legitimarlo. De las dos premisas se saca la conclusión de que el escritor tiene el derecho a sustituir la historia “oficial” por su propia versión inventada si esta resulta más “justa” desde la perspectiva postmoderna, es decir, si representa el punto de vista de las minorías marginadas. En este contexto, no debe extrañar que, aunque los autores de la novela histórica contemporánea declaren su rechazo por la versión “oficial” de la historia que tachan de homogénea y autoritaria, y sus obras sean interpretadas por el discurso crítico como subversivas, heterogéneas y polifónicas, a la postre las metaficciones historiográficas dan la impresión de hablar con una sola voz, que no se aparta de la ortodoxia<sup>17</sup> de la corriente

<sup>16</sup> Cita tomada de la intervención de Seymour Menton recogida en Sáinz de Medrano 1997, 59.

<sup>17</sup> Al hablar de “ortodoxia” me inspiro en Corral 2003.

que representan. A esta corriente, que pretende imponer una imagen del pasado también peculiar, creo justificado calificarla de *historia postoficial*.

La *historia postoficial* es una *proyección de lo políticamente correcto en el pasado*, una proyección que no puede buscar la verdad histórica, puesto que pone en tela de juicio la misma posibilidad de conocer el pasado, y que, en consecuencia, no tiene valor cognitivo. El fundamento de la *historia postoficial* es la presuposición de que todo discurso sobre el pasado es ideologizado, dominado por la retórica y subordinado a las convenciones. Así que no es nada raro que el discurso *postoficial* se sirva de unos procedimientos retóricos (alabanzas de supuestos cuestionamientos de la versión “oficial” de la historia por la metaficción historiográfica) y juegue con las convenciones (al atribuir gratuitamente a las metaficciones historiográficas el mérito de borrar las fronteras entre del discurso historiográfico y el novelístico) para promover su propia ideología.

### *Bibliografía*

- AINSA, Fernando, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, *Cuadernos Americanos*, 28 (1991), 13-31.
- BARTOSZYNSKI, Kazimierz, “O poetyce powiesci historycznej” [Sobre la poética de la novela histórica], en Kazimierz Bartoszynski, *Powiesc w swiecie literackosci*, Warszawa, IBL PAN, 1991, pp. 61-105.
- BASTOS, María Luisa, “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer”, *La Torre*, 13 (1990), 1-14.
- BERNUCCI, Leopoldo, “Transformaciones onomásticas en *La guerra del fin del mundo*”, en D. Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamerica, 1986, pp. 173-184.
- CACHEIRO, Adolfo, “*El mundo alucinante: History and Ideology*”, *Hispania*, 79 (1996), 762-771.

- CAMPANELLA, Hebe N., *La novela histórica argentina e iberoamericana hacia fines del siglo XX (1969-1999)*, Buenos Aires, Vinci-guerra, 2003.
- COMPANY GIMENO, Salvador, “La guerra del fin del mundo: una guerra retórica o la historia como (im)posibilidad”, en J. Romero Castillo, F. Gutiérrez Carbajo, M. García Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996.
- COMPITELLO, Malcolm Alan, “Reflexiones sobre el acto de narrar: Benet, Vargas Llosa y Euclides da Cunha”, *Ínsula*, 559-560, 1993.
- CORNEJO POLAR, Antonio, “La guerra del fin del mundo: sentido (y sinsentido) de la historia”, *Hispanamérica*, 31 (1982), 3-14.
- CORRAL, Wilfrido H., “¿Qué queda de las teorías (literarias) cuando rige la ortodoxia?”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 633 (2003), 67-77.
- ENKVIST, Inger, *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Kungälv, Goterna, 1987.
- FEEL, Claude, “Histoire et fiction dans *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso”, *Cahiers du C.R.I.A.R.*, núm. 11, Publication de l’Université de Rouen (1991), 25-32, cit. en Campanella 2003, 29.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- FIDDIAN, Robin William, “Fernando del Paso y el arte de la renovación”, *Revista Iberoamericana*, 150 (1990), 143-158.
- GALSTER, Ingrid, “El conquistador Lope de Aguirre en la Nueva Novela Histórica”, en K. Kohut, *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid, 1997.
- GARCÍA PINTO, Magdalena, “Anatomía de la revolución en *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa”, en D. Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamerica, 1986, pp. 159-171.
- , “Entrevista con Abel Posse”, *Revista Iberoamericana*, 146-147 (1989), 493-506.
- HERNÁNDEZ, Mark A., “The Buffon and the Voyage of Magellan in Napoleón Baccino Ponce de León’s *Maluco*”, *Chasqui*, 30 (2000), 3-13.

- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York and London, Routledge, 1988.
- JOSET, Jacques, "Un disfraz textual: el juramento sobre el monte sagrado en *La guerra del fin del mundo*", en P. Collard (ed.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Genève, Droz, 1997, pp. 179-189.
- LÓPEZ, Kimberle S., "Eros and Colonization: Homosexual Colonial Desire and the Gendered Rethoric of Conquest in Hermnio Martínez's *Diario maldito de Nuño de Guzmán*", *Chasqui*, 30 (2000), 94-114.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993.
- MOLINERO, Rita Virginia, "Donde no hay furia y desgarro, no hay literatura (entrevista con Reinaldo Arenas)", *Quimera*, 17 (1982), 19-23.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- RIERA, Gabriela, "La ficción de Saer: una 'antropología especulativa'? (Una lectura de *El entenado*)", *Modern Language Notes*, 1996, 111.
- ROMERO, Rolando J., "Ficción e historia en *Farabeuf*", *Revista Iberoamericana*, 151 (1990), 403-417.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (ed.), *Abel Posse*, Madrid, AECI, 1997.
- SALLES REESE, Verónica, "Colonizando la colonia: versiones post-coloniales de las crónicas", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26 (2002), 141-153.
- SÁNCHEZ REY, Alfonso, "La guerra del fin del mundo: virtuosismo técnico y tradición", *Revista de Literatura*, 89 (1983), 155-164.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, John Benjamins, 1991.
- VERDESIO, Gustavo, "The Literary Appropriation of the American Landscape. The Historical Novels of Abel Posse and Juan José

Saer and Their Critics”, en A. Félix Bolaños, G. Verdesio (eds.), *Colonialism Past and Present. Reading and Writing about Colonial Latin America Today*, New York, State University of New York Press, 2002, pp. 239-260.



