

De la historia como literatura y de la literatura histórica

RITA GNUTZMANN *

Si es cierto –como dice Lukács– que Scott fue el inventor de la novela histórica, podemos afirmar que ésta se dio a conocer al mismo tiempo en Europa y en América Latina. Según Amado Alonso “las primeras traducciones de los emigrados españoles [románticos] aparecieron simultáneamente en [...] Londres y Méjico” (1984:36) y Anderson Imbert confirma que América Latina contribuyó en seguida a la discusión sobre el nuevo género, sobre todo por parte de los cubanos José María Heredia y Domingo del Monte. Heredia rechazó rotundamente la novela histórica por tratarse, en su opinión, de un tipo de texto falso, mientras que Del Monte elogió tanto la obra como a su autor Scott al que consideraba “poeta, filósofo y anticuario” (1954:30s.)

Resumamos brevemente los rasgos más destacados de la novela histórica según el ejemplo de Scott, ejemplo en el que se basa todavía el estudio de Georg Lukács:

1. trama situada en el pasado, con elementos tomados de una realidad extraliteraria, i.e. “histórica”,
2. detalles (utensilios, ropa, vivienda etc.) descritos según la época que se reproduce,
3. comportamiento y “psicología” de los personajes adecuados a su tiempo,
4. referencias temporales mediante personajes y sucesos históricos,
5. uso del lenguaje de la época retratada,
6. personajes históricos mezclados con los ficticios,
7. el peso de la trama recae en una historia y unos personajes ficticios, mientras que lo histórico representa el telón de fondo,

* Universidad del País Vasco. Vitoria

8. el interés centrado en la situación del colectivo antes que del individuo,
9. pretensión de crear personajes representativos,
10. predominio de lo exterior, a expensas de la psicología,
11. división de los personajes en buenos y malos¹.

Sin embargo, y a pesar de su éxito arrollador, este modelo nunca fue indiscutido. El venezolano Alexis Márquez menciona como primer (¿uno de los primeros?) detractor(es) a Alfred de Vigny, quien, en el prólogo a su novela *Cinq-mars* (1826), rechaza expresamente la importancia relativa concedida a los personajes y sucesos históricos y reales: si en Scott el primer plano lo ocupan los elementos ficticios, Vigny los relega al segundo mientras que permite a los personajes y acontecimientos históricos ocupar el espacio principal (en Márquez, 1991:34²).

Es conocido el peso que ejerce el elemento histórico en la literatura latinoamericana desde las primeras crónicas que acerca del Nuevo Mundo se escribieron. El crítico Enrique Pupo-Walker ha trazado la interrelación entre lo imaginario y lo histórico desde los primeros textos coloniales, –“ese acto primario de invención que yace en las crónicas del siglo XVI” (1982:35)– en su libro *La vocación literaria del pensamiento en América*. Si no cabe duda sobre la existencia, pasada y presente, de una novela histórica en América Latina, todavía queda por dilucidar un problema con el que tropieza el crítico, me refiero al elemento temporal: generalmente se afirma que la novela histórica trata un tiempo pasado, pero en seguida hay que preguntarse por el alejamiento de ese pasado³. ¿Es posible fijar un lapso concreto, por ejemplo de cincuenta años o algo parecido? De seguir el criterio de A. Alonso y Anderson Imbert de que debe haber transcurrido un tiempo considerable entre los hechos y la vida del autor, nos tenemos que preguntar si partes de

1. He operado aquí una combinación de características que ofrecen, entre otros, A. ALONSO, G. LUKÁCS y K. POMIAN.- Fredric JAMESON en su prólogo al libro de Lukács dice con razón que éste olvidó no sólo ejemplos del ámbito inglés posteriores a Scott sino que es inexcusable la ausencia en su ensayo de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós y, en general, “the very remarkable Spanish and Latin American tradition of work in this genre is passed over in silence” (1983:3s.). También Ferenc FEHER critica a Lukács, en parte porque le falló “su apetito de lector, por lo general omnívoro”, pero igualmente, porque “cuando redactaba *La novela histórica* había perdido por completo su fino sentido dialéctico de la complejidad propia del concepto de la ‘historia’” (1989:32).

2. Véase, en comparación, la opinión totalmente negativa que G. LUKÁCS se forma acerca de Vigny y su novela (1966:86 ss.). Alexis MÁRQUEZ ve las novelas *Xicoténcatl*, de autor anónimo, y *Enriquillo*, del dominicano Manuel de Jesús Galván dentro del mismo esquema “renovador” de Vigny. Otros críticos (p. e. E. WOLFF) mencionan novelas como *Rebecca* y *Rowena* de Thackeray, quien parodió a Scott convirtiendo a su Ivanhoe en hombre casado; en general el autor inglés cumple el deseo de su personaje Henry Esmond: “I would have History familiar rather than heroic”.- Véase, igualmente, la crítica formal (la relación entre diálogo y acción) que hace Balzac a Scott en su novela *Illusions perdues* (Paris:Garnier. 1961,230). A finales del siglo pasado, el austriaco Fritz Mauthner escribe “una verdadera historia de la antigüedad y del presente” con su novela *Xanthippe*, en la que introduce reflexiones sobre la relación entre la historia y el relato histórico.

3. Cf. A. ALONSO: “No cuento como históricas novelas que pintan los tiempos del autor, aunque contengan episodios reales” (1984:81); ANDERSON IMBERT: “una novela es histórica, no porque presente una época pasada para nosotros lectores, sino una época que ya era pasada para el novelista” (1954:40).- Por otro lado, no olvidemos que la mayoría de las novelas relatan un tiempo pasado, aunque la epistolar pretenda hacer (casi) coincidir el tiempo del discurso y el de la historia. El propio Scott, en el subtítulo de la primera de sus novelas-*Waverley*, parece sugerir sesenta años de distancia temporal: *Waverley, or 'tis sixty years since*.

La muerte de Artemio Cruz se pueden considerar “históricas” (por ejemplo las referidas a la Revolución mexicana) y otras no. ¿En *Respiración artificial* las partes acerca de la dictadura militar de los años setenta en Argentina no serían “históricas” pero el encuentro fantasioso entre Hitler y Kafka (posiblemente) lo sería?⁴ Se daría otro caso curioso como el de *Os sertoes* de da Cunha sobre la represión en Canudos, en la cual su autor estuvo presente como corresponsal: no resultaría histórico, pero la *Guerra del fin del mundo*, escrita ochenta años después, con episodios y personajes totalmente inventados, lo sería. Por otro lado, las anteriores novelas y otra como *Los de abajo*, si no fueron “históricas” en su momento porque su autor vivió la experiencia en su propia carne, ¿por qué no van a serlo para nosotros, lectores a una distancia de cien años de Canudos u ochenta de los hechos que Mariano Azuela nos narra en su obra?

Ya hace tiempo que la novela de Mármol, *Amalia* (1851/2, 1855), que narra el terror en Buenos Aires en 1840 bajo la dictadura de Rosas, se encuentra en el centro de la discusión: Amado Alonso y Anderson Imbert la excluyen del acervo de la novela histórica como era de esperar; pero tampoco el crítico norteamericano Myron I. Lichtblau la admite en el repertorio⁵. Otros la incluyen, por ejemplo, Cedomil Goic en su *Historia de la novela hispanoamericana* (1972:80) y A. Berenguer Carisomo en su *Literatura argentina* (1970:56). Es cierto que Mármol planeó la novela como un panfleto político contra Rosas (al igual que lo hizo Echeverría con su *Matadero*); sin embargo, el autor tuvo clara conciencia de estar escribiendo un libro “histórico”. En su “Explicación”, escrita en el exilio en Montevideo en 1851, dice:

“...el autor por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón por la que el lector no hallará nunca en presente los tiempos empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc.” (1978:9).

Pero no sólo recurre a la forma verbal del pasado, sino también reproduce (como un historiador) todos los materiales de la época (descripciones de vestimenta, viviendas, costumbres...) e introduce citas de documentos como recortes de periódicos, protocolos diplomáticos, decretos y cartas de Rosas y la famosa lista de “clasificaciones” de sospechosos de ser enemigos del gobierno. Además, las partes añadidas en la publicación en forma de libro (1855) muestran claramente un aumento de las partes histórico-políticas y el afán

4. Noé JITRIK sí menciona tanto la novela de Fuentes como la de Piglia dentro del género de relato histórico, puesto que en los últimos treinta años de nuestro siglo el antiguo concepto acerca del género estalló (en D. BALDERSTON, 1986:27) y también AÍNSA incluye *José Trigo* (la huelga de los ferrocarrileros en México en 1960) de del Paso en su panorama de la nueva novela histórica (1991:20).- En su reciente estudio *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1980* Seymour MENTON todavía excluye determinadas novelas siguiendo a ALONSO y a ANDERSON IMBERT, porque “los sucesos que transcurren en el presente son tan importantes en la novela como los del pasado” (1993:34). Esta afirmación contradice, en parte, el resultado de su análisis de *La guerra del fin del mundo*: toda la historia está escrita en función de una interpretación actual (1993:69s.).- J. I. FERRERAS distingue tres tipos de novela histórica: 1. la “novela arqueológica” (de tiempos lejanos), 2. la de la “generación de los abuelos”, 3. la de “la actualidad histórica contemporánea o muy presente” (1987:56s.).

5. “His focal point was not the past, but the dynamic present... More logical it would be, therefore, to understand this work as a novel of contemporary affairs, rather than as a historical novel” (1959:46s.).

del autor de subrayar su situación posterior. En fin, más importante que los veinte o cincuenta años transcurridos, me parece que ha sido la intuición de Mármol: sabe que con la caída de Rosas en Caseros en 1852 ha concluido toda una época. El crítico venezolano Alexis Márquez, argumentando a favor de la inclusión de *Amalia* en el canon de la novela histórica, explica de este modo su opinión:

“Lo que le da carácter *histórico* a una novela es la presencia de episodios históricos, de un modo tal que sufran un proceso de ficcionamiento. Y no que relate hechos de un tiempo que ya eran pasado para el autor” (1991:40⁶).

Otros casos de la literatura argentina más reciente los ofrecen los relatos de Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, y de Andrés Rivera, *Nada que perder*. En la última, Rivera reconstruye paradigmáticamente la historia de los judíos argentinos de origen polaco a través de las vidas de cinco personajes: Moisés o Mauricio Reedson, Salomón Weld, Max Gryn, Rebeca Milner y Raquel Ellendorf. El autor mismo habla en su (especie de) epílogo de una “historia verdadera”, “una historia que escribí como si fuera mía” (1982:141, 131); en efecto, son perfectamente reconocibles momentos históricos como la invasión de Polonia por los alemanes y la marcha de éstos hacia el Cáucaso, la guerra civil española y la huida de los republicanos derrotados a Francia, el comienzo del gobierno de Perón, etc. Tampoco faltan los personajes históricos: Hitler, Pilsudski, Anne Frank, Karl Marx, Bujarin, Stalin, Plejanov, Roberto Arlt, el ya mencionado Perón... Además, la credibilidad se subraya con rasgos autobiográficos del autor: el narrador, el hijo de Reedson, tiene la edad de Rivera, que, asimismo fue trabajador del gremio del textil; ambos son escritores, periodistas y hombres de la izquierda...⁷ Pese a su pretensión de escribir una “historia verdadera”, el narrador Reedson plantea en el mismo texto la duda sobre la posibilidad de acercarse a la auténtica verdad, puesto que la carta de Mike Ellendorf con la que concluye la novela debe ser traducida con ayuda de un Appleton; el resultado apuntado por el narrador, obviamente, puede extenderse al conjunto de la obra:

“Incurrí en penosas cacofonías, en defecciones sintácticas más o menos advertibles y en omisiones forzosamente insidiosas” (pg. 141).

6. Por otro lado, discrepo con el crítico cuando afirma que en *El reino de este mundo* “Carpentier prescinde de todo elemento ficticio, salvo un personaje creado por él, Ti Noel... Del resto, todo en *El reino de este mundo* es veraz...”, aunque el crítico retome en este momento afirmaciones del propio autor en su prólogo en el que confirma “una documentación extremadamente rigurosa que [...] respeta la verdad histórica” (1965:12). Más acertada resulta la constatación, únicamente aplicada a *El arpa y la sombra*, de que la novela “histórica está basada en una libre interpretación de la historia” (1991:46).

7. En un artículo para *Clarín*, RIVERA especifica algunos rasgos autobiográficos de la novela: “*Nada que perder* se originó en el cambio del nombre de pila de mi padre, a manos de un burócrata criollo. Y que determinó, además, que mi madre estuviese a punto de no beneficiarse de su pensión”. Igual que el narrador de la novela “empecé a escribir a los 12 años, pero para mi padre, que era secretario del gremio de los obreros del vestido. Ponía, sobre el papel... los artículos que él me dictaba... las consignas para los volantes a distribuir en las puertas de los talleres; las reivindicaciones a conquistar y las convocatorias a asambleas”; a los diecinueve años le llega el deslumbramiento ante la obra de Roberto Arlt, al que dedica toda una escena en la novela; “Hubo el aprendizaje de tejedor... trabajaba, cada dos semanas, un turno de noche, de diez de la noche a las seis de la mañana, en la fábrica de tejidos de seda...” (1992:12).

Curiosamente, un elemento tan esencial como la *verdad* (y su verificación) no fue incluido por Lukács en su tratado sobre la novela histórica, a pesar de que habla de la “magnitud histórica real” en las novelas scottianas⁸. Precisamente fue la verdad uno de los principales criterios que (con el del tiempo pasado) lo distinguía de la “poesía” (en el sentido amplio). La *Poética* de Aristóteles lo expresa claramente: el historiador “narra lo que ha sucedido y el literato lo que podría suceder” (1988:157s.), es decir, la “mímesis” de éste incluye “lo posible según la verosimilitud o la necesidad”. Para Aristóteles la poesía ocupa un rango más alto que la historiografía, ya que es más filosófica y produce un sentido más profundo. En realidad, si leemos algunos tratados medievales y aun posteriores como, por ejemplo, en el ámbito americano, el de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, “Preceptos históricos” (1969:3ss., de 1690) nos damos cuenta de que la retórica ejerce un papel tan importante en la historiografía que parece dominar sobre la constatación de los “facta”, hecho en el que el crítico norteamericano Hayden White viene insistiendo desde principios de los años setenta. Es verdad que sólo desde mediados del siglo XIX, es decir, con la afirmación de la objetividad por parte de Ranke –la historia “es la ciencia de lo real”¹⁰– y la historiografía positivista se comenzó a creer en el carácter científico de la misma. Esta creencia se quebró pronto, por ejemplo, en el (poco conocido) libro del filósofo Theodor Lessing, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (“La historia como forma de dar sentido al no-sentido”, 1916):

“La formación de la historia a base de acontecimientos es un proceso poético. La imaginación, el deseo, la añoranza, la pasión, la esperanza, todos estos elementos participan más en el proceso que cualquier sentido científico o la voluntad de decir la verdad. La historia nunca ha sido un registrar ‘sine ira et studio’. Realmente los supuestos hechos de la historiografía son elementos del hacer” (en G. M. Koch, 1983:11).

Sin embargo, la confianza en el trabajo “científico”, basado en documentos y archivos y el empeño “crítico” y “analítico” parece no haber sufrido demasiado hasta tiempos más recientes. A aquellos historiadores “científicos”, como a Guzmán, se podría dirigir el “Señor” (fusión de Carlos I, Felipe II y algún que otro rey español) de la novela de Carlos Fuentes, *Terra Nostra*:

“¿Tú nunca dudas, Guzmán, a ti nunca se te acerca un demonio que te dice, no fue así, no fue sólo así, pudo ser así pero también de mil mane-

8. G. LUKÁCS, 1966:38. Igual de cuestionable me parece la idea de que Scott sea un escritor “realista” (“una auténtica plasmación realista de la materia”, 1966:30) y de que se situara cercano al pueblo. El propio LUKÁCS tiene que reconocer que el novelista profesaba una convicción conservadora (1966:59, 61), contradiciéndose acto seguido: “el arte de Walter Scott expresa con perfección artística la tendencia progresista de esta época, la defensa histórica del progreso” (1966:71); el futuro estaba realmente en la primera manifestación y represión de los obreros ingleses en “Peterloo” (agosto de 1819, en St. Peter’s Fields en Manchester), evento que el autor nunca menciona.

9. Para un resumen de la relación entre historia y literatura desde la antigüedad véase L. GOSSMAN, 1978 y G. M. KOCH, 1983.

10. Cf. sus nociones de “objetividad”, “estudio crítico”, la “penetración de los detalles”, la consideración de los “hechos primarios”, cierta concepción de la verdad y la realidad que justifican las “conclusiones más amplias”, en H. WHITE, 1992:163.

ras diferentes, depende de quien lo cuenta, depende de quién lo vio y cómo lo vio?”

En 1967 Roland Barthes analiza el texto histórico como *discurso* en tres niveles: la enunciación, el enunciado y el significado (“énonciation, énoncé, signification”, 1982:13ss.). Muestra que el historiador usa determinados recursos al modo del narrador: aceleración, deceleración y saltos en el tiempo, apertura poética de la narración, inicio de la historia en un punto arbitrario; no trata hechos sino *significantes* que él como historiador organiza para darles sentido; en fin, los eventos históricos sólo existen en el plano lingüístico y constituyen una elaboración bastante arbitraria: “le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou pour être plus précis, *imaginaire*”¹¹.

No sorprende que Hayden White, en su libro más reciente, *The Content of the Form* (1987), haya elegido como epígrafe la cita barthiana: “Le fait n’a jamais qu’une existence linguistique”. White comienza uno de sus artículos, “The Historical Text as Literary Artifact”, más tarde incluido en *Tropics of Discourse* (1978:81ss.), preguntándose por el status científico de la historiografía:

1. ¿cuál es la estructura particular de la conciencia histórica?
2. ¿cuál es el status epistemológico de las explicaciones históricas?
3. ¿cuáles son las formas de la representación histórica?
4. ¿qué autoridad pueden reclamar los textos históricos que demuestren su aportación segura al conocimiento de la realidad?¹²

White llega a la conclusión de que los textos históricos son otra especie de “ficción verbal” “cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus contrapartidas literarias que con las científicas” (1974:278). Todos los historiadores utilizan formas de “entramado” (“emplotment”) y concatenación determinadas por las categorías culturales de la sociedad a la que pertenecen. En fin, el historiador selecciona su material, lo pone en determinado orden, subraya la importancia de un documento o acontecimiento, subordinando otro etc., es decir, es él quien le *otorga sentido*, a menudo sin darse cuenta de que su perspectiva posterior (y/o su ideología) le puede jugar una mala pasada¹³. Es precisamente este el

11. R. BARTHES, 1982:20. Para un análisis detallado del discurso histórico de MICHELET, véase - aparte de H. WHITE- Ann RIGNEY, 1988:267ss.

12. H. WHITE, 1974:277. WHITE cita a otro precursor, R. G. COLLINGWOOD, quien ya en 1956 afirmaba: “history is nothing but the re-enactment of past thought in the historian’s mind” (COLLINGWOOD, 1956:228). Una vez más, BORGES anticipa el mismo pensamiento en 1942 en su cuento-ensayo, “Pierre Menard, autor del Quijote”: “La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió” (1984:90).

13. Cf. H. WHITE, “Introducción” a *Metahistoria*: “consideraré la obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*” (1992:14); véase, además, L. HUTCHEON en *The Politics of Postmodernism*: “Provisionality and undecidability, partisanship and even overt politics - these are what replace the pose of objectivity and disinterestedness that denies the interpretative and implicitly evaluative nature of historical representation” (1993:74), “Past events are given *meaning*, not existence, by their representation in history” (1993:80).

elemento que la crítica tanto de la literatura “postmoderna” como de la “post-historia” (según F. Feher, 1989:33) subrayan: “Postmodern fiction stresses the tensions... between the actual events of the past and the historian’s act of processing them into facts” (Hutcheon, 1993:73).

Elijamos dos ejemplos del ámbito rioplatense que demuestran claramente los anteriores resultados; el primero será la novela *El entenado* (1983) del argentino Juan José Saer, el segundo, *¡Bernabé! ¡Bernabé!* (1988) del uruguayo Tomás de Mattos. La falsa pretensión de escribir una novela histórica se detecta en *El entenado* desde el epígrafe, tomado de Heródoto, en el que éste habla de los “Andrófagos”, tema central en el relato saeriano: hacia el año 1575 un español anónimo, septuagenario, escribe sus vivencias con una tribu indígena en la región santafesina de Colastiné, donde sus compañeros fueron devorados delante del muchacho de unos quince años que entonces era. Los indios lo retienen en su tribu durante diez años, para devolverlo a la sociedad blanca, cuando un barco se acerca, se supone capitaneado por Sebastián Caboto. En el relator anónimo se descubre fácilmente al marinero Francisco del Puerto, superviviente de la expedición fatal de Juan Díaz Solís al Río de la Plata. A pesar de que Saer parezca ofrecer alguna ambientación epocal, su propósito en absoluto es la reconstrucción “fidedigna” al estilo de una crónica o de relatos como los de Schmidl o von Staden del siglo XVI. Saer tampoco se esfuerza en imitar el lenguaje del Siglo de Oro ni el de los indígenas; al contrario, introduce conscientemente anacronismos o usa palabras en el sentido que sólo cobraron posteriormente (cf. Gnutzmann, 1992:26). Anacrónicas son también las alusiones a filósofos posteriores (Leibniz, Berkeley, Sartre) y escritores como Proust y Borges; ni siquiera falta la intertextualidad con obras del propio Saer, en concreto con algunos relatos anteriores a *El entenado*, pero igualmente con novelas posteriores como *Glosa* (1983:32,75), *Lo imborrable* (la vida “primigenia”) e incluso *La pesquisa* (1983:37), prueba de que se trata de preocupaciones saerianas constantes (la memoria, la realidad y su percepción, el tiempo...), en absoluto restringidas al relato “histórico”. Desde sus primeros textos Saer hace hincapié en el carácter ficticio de la literatura; en cada relato reflexiona sobre el proceso de creación textual y también en *El entenado* se interrumpen a menudo los acontecimientos para llamar la atención sobre esa mano que empuja la pluma, “deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara” (1983:35), es decir, el autor subraya la “existencia lingüística” de los hechos para usar de nuevo la terminología barthiana.

Tal vez pensando en su propia novela, Saer explica en 1991 en un artículo de *Punto de vista*:

“no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento” (1991:2).

En una conferencia anterior, el mismo autor, al hablar de *Zama* de su compatriota Antonio di Benedetto, negó rotundamente que existiera una novela histórica:

“No hay, en rigor de verdad, novelas históricas tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado, y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. La pretensión de escribir novelas históricas –o de estar leyéndolas– resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente improbable... Toda narración transcurre en el presente, aunque hable, a su modo, del pasado. El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente. Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo, nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas” (1987:141s.).

A su vez, Tomás de Mattos recurre a otros recursos en su relato *¡Bernabé! ¡Bernabé!* para destruir tanto la versión oficial de la historia uruguaya como la pretensión de objetividad y de verdad fiable del historiador. Establece el escenario de investigación para ponerlo en entredicho al mismo tiempo: en vez de echar mano del típico científico decimonónico (el manuscrito se fecha en 1885) encarga a una mujer, Josefina Péguy, el trabajo de historiador, es decir, se empeña en ofrecer una visión “ex-céntrica” de la historia (1994:15¹⁴). El texto de la Péguy es genéricamente ambiguo: larga *carta informativa* con *título novelesco* que recuerda a las palabras divinas: “¡Absalón! ¡Absalón!” (llamada que da título a una novela de Faulkner) y que dice apoyarse en el amplio *archivo* de su difunto marido, pero que también recurre a *recuerdos* y *conversaciones* con personajes de su entorno. Además, de Mattos introduce una nueva ambigüedad al incluir al comentarista “M. M. R.”; éste escribe el “Prólogo”, ofrece una breve biografía –concretando hasta las fechas de nacimiento y muerte de la ficticia Josefina– y valora la labor historiográfica de ésta. “M. M. R.” dice haber elegido el manuscrito de la mujer antes que los demás del Archivo Narbondo-Péguy (archivo de hombres), porque en el momento en que él escribe, octubre de 1946, el tiempo y el tema tratados por Josefina, –el exterminio de los charrúas por la joven República–, le recuerdan al crimen que los nazis cometieron contra los judíos. Es evidente que el verdadero autor, de Mattos, a lo largo de su “novela”, publicada en 1988, traza un nuevo paralelo: la persecución de la guerrilla por los militares en los años sesenta y setenta en el Cono Sur¹⁵.

14. Dice Josefina en su manuscrito: “Jamás se me conferiría tal encargo [el de redactar la Historia oficial] porque nadie me conoce, soy mujer y a nada represento. Pero, si se me embretara en tal tarea ¿cómo la afrontaría? Me vencerían las dudas y el temor de perder la ecuanimidad” (1994:147s.).

15. La alusión más evidente se refiere a la obediencia que se exige al militar; el militar Gabiondo recuerda su aprendizaje, siendo aún un “guri”, de “que hay que obedecer sin preguntarse qué razón tiene el que manda” (1994:62); “obediencia debida” que les salvó a los militares argentinos implicados en el genocidio de ser encarcelados.

La “historiadora” Josefina no se limita a revisar el archivo de su marido, sino que lo somete a una selección rigurosa, limitándose a las épocas que van de 1811 a 1826 y de 1831 a 1832; además, reproduce conversaciones, incluye anécdotas y formula hipótesis. No pretende haber encontrado la verdad única acerca del exterminio de los charrúas ni de quién fue el asesino de su ángel exterminador (¿Polidoro, Sepé, Joaquín?), pero se toma el derecho a poner en duda las explicaciones proferidas por los hombres de estado. Varias veces hace hincapié en que los hombres y documentos si no mienten se confunden: “Pero Melchor no pudo traducir la mayoría de las frases y lo que dudosamente entendió, lo malinterpretó” (1994:48), “la historia, por más simple que nos parezca, admite más de una lectura” (id., 62); el viejo indio Sepé es a la vez “un payaso, un fósil vivo, un cacique sin tribu” del que no se sabe si se mofa más de los blancos que éstos de él (id., 110). El final de la novela confunde el punto de vista y la voz del narrador —¿Josefina o Bernabé?— que escucha “múltiples aclamaciones” y ve “incontables imágenes” (id., 148), es decir, toda la historia y sus agentes se confunden en el “inmenso y turbio espejo” borgiano, tal vez no para confundir al héroe y al traidor (aunque Bernabé sí fue ambos a la vez), sino para ofrecerle su imagen definitiva, la de la muerte en el charco-espejo. El más claro rechazo al ejercicio de la historia como “ciencia” y análisis documentario y a favor de la imaginación y de la valoración ética se encuentra en el “prólogo” del falso editor “M. M. R.”:

“Pese a este perceptible respeto por la verdad histórica... sus [de Josefina] afanes fueron bastante más allá que los de un mero cronista. Trascendiendo, para bien o para mal, la relación de los hechos y la indagación de sus causas, hay una tendencia constante a revivir los episodios como si hubieran sido percibidos [con mezcla] de elementos ficticios... Novela histórica o historia novelada, este primer paso de Josefina Péguy en la narrativa plantea nítidamente el intrincado entrecruzamiento de lo real y de lo ficticio” (id., 22, 24).

Otra forma de invalidar la pretensión de la “historia verdadera” y científica es la así llamada “nueva novela histórica” (Aínsa, Barrientos, Menton) que trabaja con la multiplicidad de los puntos de vista, la superposición de tiempos, el pastiche y la “reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, [en la que] se dinamitan creencias y valores establecidos”¹⁶.

Aunque *Los relámpagos de agosto* (1964) de Jorge Ibarguengoitia sea anterior a la fecha inicial que establece Menton, a saber 1979, lo sugiero como ejemplo de este nuevo tipo de relato “histórico”. Como era de esperar, el autor mexicano retoma el tema de la Revolución; desmitifica ésta y su retórica a través de las “memorias” del General José Guadalupe Arroyo que se autopresenta como un hombre de “refinada educación, honradez, inteligencia, integridad, desinterés” y de “simpatía personal”. Lo que cuenta, sin embargo, contradice esta imagen; toda la historia —la suya y la de sus com-

16. F. AÍNSA, 1991:13; cf. los seis rasgos principales que ofrece S. MENTON, 1993:42-46.

17. Cf. Luis CABRERA acerca de la Rebelión de 1929, que sirvió como pretexto para la novela de Ibarguengoitia: “Esta rebelión que se conoce con el nombre de la Rebelión Ferrocarrilera y Bancaria,

pinches-generales— está basada en el robo y la lucha por el poder¹⁷. Los lugares públicos más frecuentados por los generales y donde se conspira son el casino, el prostíbulo y la cantina. El asunto concreto que se refleja en la novela es la “Revolución del 29” (1964:9,151), es decir, la rebelión (que no revolución) del General Escobar contra el gobierno. Resulta fácil reconocer los personajes históricos que se esconden bajo los nombres inventados: el General Marcos González encubre al Presidente Obregón, asesinado en 1928, Pérez H. a Portes Gil y Vidal Sánchez al Presidente Calles; el propio narrador toma rasgos del sublevado Escobar. En la “nota explicativa” anónima al final del libro, que debe ser de ese “soez” Jorge Ibarguengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano”, al que se refiere el general en su prólogo, se deja clara la denuncia de la Revolución y de los hombres que la hicieron como “una nueva casta militar cuya principal preocupación, entre 1915 y 1930, fue la de autoaniquilarse” (id., 154). El autor parodia las memorias militares, por ejemplo las del General Juan Gualberto Amaya, cuyas iniciales coinciden con las del general-narrador (Ibarguengoitia, 1979:32) y transforma a los generales en pícaros¹⁸ y saqueadores y a la Revolución en comedia y farsa. La solemnidad y seriedad oficial son desenmascaradas mediante el lenguaje vulgar, retórico y pretencioso de los personajes y mediante los sobrenombres que usan entre ellos: “el Gordo”, “el Camaleón”, “el Ave Negra”, “el ratero”... Mientras los generales luchan como buitres por el poder tras la muerte del presidente, hablan de “elevados postulados de la Revolución Mexicana” a la vez que el General Trenza, “el Héroe de Salamanca, el Defensor de Parral”, interviene “para decir por qué parte del cuerpo se pasaba a la opinión pública” (id. 29, 28). En otros momentos las mayúsculas en las palabras altisonantes —“Constitución, Patria, Revolución, Honorable Cuerpo Diplomático”— sirven como la “h” en *Rayuela* para desinflarlas y denunciar su vaciedad. En fin, las “memorias” del general resultan hilarantes, incluso sin los episodios que el autor, por la precipitación de un viaje, olvidó incluir, como aquel en el que los generales corretean tras unas prostitutas des-pavoridas (1979:32).

Concluyendo: si al principio la literatura y la historiografía eran prácticamente una materia, unidas por el mito, esta unidad se rompió hacia el siglo V antes de Cristo y se comenzó a descalificar a la primera como fantasía y entretenimiento o, incluso, como mentira en opinión de Platón, mientras que la historia se atribuía la “verdad” y la “utilidad”. El intento de Aristóteles de delimitar las dos materias y de enfatizar el valor de la poesía puede considerarse un acto defensivo contra las tendencias anteriores. En la Europa moderna se recurre a la diferenciación entre poesía e historia a partir del Renacimiento (según R. Unger desde el neoclasicismo; en Gossman, 1978:5), aunque, como se ha visto, la retórica todavía ha dominado ambas hasta más tarde. Si bien se habrá de situar el nacimiento de la novela históri-

fue más sencilla que la de 1923, pues se redujo a que los alzados cogieron el dinero de los bancos y se retiraron a Estados Unidos”, 1973:81.

18. Véase la alusión al origen del pícaro: “¿Por dónde empezar? A nadie le importa en dónde nació, ni quiénes fueron mis padres... quiero dejar bien claro que no nació en un petate... ni mi madre fue prostituta” (1964:11).

ca en el Romanticismo, en esta época nadie –el propio Scott incluido– insistía en la verdad ni en una documentación fidedigna. Cuando Lukács alaba a Scott olvida (o no lo tiene en cuenta por su fijación en la teoría hegeliana) que los historiadores decimonónicos al estilo de Ranke pretendían ser buscadores objetivos de una verdad deducible mediante un proceso concienzudo basado en documentos (“sine ira et studio”, Tácito, *Anales*). Pero voces tempranas como la de Theodor Lessing anuncian lo que en la segunda mitad del siglo XX será una actitud general: la duda acerca de una “ciencia” histórica y de su status epistemológico. ¿En qué se diferencian la ficción y la historia?

En la actualidad resulta ocioso discutir cuestiones como la del “héroe medio” (Lukács) como protagonista, ante la evidencia de novelas como *Yó, Claudio* (R. Graves) o la distancia temporal entre el acontecimiento y su reflejo literario: Azuela no será “objetivo” por haber participado en la Revolución, ¿pero otro escritor posterior lo sería? Por otra parte, ¿qué historiador puede afirmar haber reconstruido los acontecimientos con exactitud, objetividad y rigor científico y sin haberse dejado guiar por elementos secundarios, tendencias ideológicas propias o pensamientos de la actualidad, inadecuados en aquellos tiempos pasados?¹⁹ ¿Qué papel juegan el lenguaje y la forma en la reconstrucción (deformación) de la historia? Los novelistas aquí analizados de forma breve –Rivera, Saer, de Mattos– vuelven al pasado sin ningún complejo, sabiendo que no se reconstruye sino que, hasta cierto punto, siempre se construye la historia. En el caso de la novela uruguaya, habrá que pensar que de Mattos construye intencionadamente un discurso dubitativo y plurivocal frente al discurso unívoco y autoritario que empleaban los militares conosurenses. La novela de Ibarguengoitia, por su parte, desmitifica una vaca sagrada de la historia mexicana, la de la Revolución, mito sobre el que los mismos historiadores aún no se han puesto de acuerdo.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando. “Presentación” y “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. *Cuadernos Americanos*, V,4, n.º 28 (julio-agosto 1991), 11-31.
- ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica...* Madrid: Gredos. 1984.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. “Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX” en *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires: Raigal. 1954.
- ARISTÓTELES. *Poética* (trad. de V. García Yebra). Madrid: Gredos. 1988.
- BARTHES, Roland. “Le discours de l’histoire”. *Poétique*, 49, févr. 1982, 13-21 (original de 1967).
- BERENGUER CARISOMO, Arturo. *Literatura argentina*. Barcelona: Labor. 1970.
- BORGES, Jorge Luis. *Narraciones*. Madrid: Cátedra. 1984.
- CABRERA, Luis. “La consolidación del poder. 1928-1934” en *Historia de la Revolución Mexicana*, núm. 12. México: El Colegio de México. 1973.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Montevideo: Arca. 1965.
- CARR, E. H. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Seix Barral. 1967.

19. Cf. E. H. CARR, “El historiador no pertenece al ayer, sino al hoy” (1967:34).

- COLLINGWOOD, R. G. *The Idea of History*. New York/Oxford: OUP. 1956.
- FEHER, Ferenc. "Historicidad y novela". *Letra Internacional*, 15/16, Otoño-Invierno 1989, 32-36.
- FERRERAS, José Ignacio. *La novela en el siglo XVII*. Madrid: Taurus. 1987.
- FUENTES, Carlos. *Terra nostra*. Barcelona: Seix Barral. 1975.
- FUENTES Y GUZMÁN, Francisco Antonio. *Obras históricas*. Madrid: BAE. 1969.
- GNUTZMANN, Rita. "El entenado o la respuesta de Saer a las crónicas". *Iris*, 1992, 23-36.
- GOIC, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Univ. Católica de Valparaíso. 1972.
- GOSSMAN, Lionel. "History and Literature. Reproduction or Signification" en Robert H. Canary y Henry Kozicki. *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*. University of Wisconsin Press. 1978, 3-39.
- HUTCHEON, Linda. "Re-presenting the past" en *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge. 1993.
- IBARGUENGOITIA, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. Barcelona: Argos Vergara. 1982.
- , "Memorias de novelas". *Vuelta*, 29, 1979, 32-34.
- JAMESON, Fredric. Introducción a Georg Lukács. *The Historical Novel*. Lincoln: University of Nebraska Press. 1983.
- JITRIK, Noé. "De la historia y la escritura: predominio, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana" en Daniel Balderston (ed.). *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispamérica. 1986, 13-29.
- KOCH, Gertrud M. *Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung*. Frankfurt/M., Bern: Lang Verlag. 1983.
- LICHTBLAU, Myron I. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute. 1959.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era. 1966 (original de 1937).
- MÁRMOL, José. *Amalia*. Madrid: Espasa Calpe. 1978.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, V,4, 28, julio-ag. 1991, 32-49.
- MATTOS, Tomás de. *¡Bernabé! ¡Bernabé!*. Montevideo: Edics. de la Banda Oriental. 1994.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE. 1993.
- POMIAN, Krzysztof. "Histoire et fiction". *Le débat*, 54, mars-avril 1989, 115-137.
- PUPO-WALKER, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Madrid: Gredos. 1982.
- RIGNEY, Ann. "Du récit historique. La prise de la Bastille selon Michelet (1847)". *Poétique*, 75, sept. 1988, 267-278.
- RIVERA, Andrés. *Nada que perder*. Buenos Aires. CEAL. 1982.
- , "Memorias de un tejedor", *Clarín*, 9-4-1996, 12.
- SAER, Juan José. "Zama de Antonio di Benedetto" en Rita Gnutzmann (ed.). *Literatura hispanoamericana*. Bilbao: Universidad del País Vasco. 1987, 139-146.

- , *El entenado*. Buenos Aires: Folios Ediciones. 1983.
- , “El concepto de ficción”. *Punto de vista*, 40, julio-set.1991, 1-3.
- WHITE, Hayden. “The Historical Text as Literary Artifact”. *Clio*, III,3, 1974, 277-303.
- , *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. México: Era. 1992 (original de 1973).
- , *Tropics of Discourse*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP. 1978.
- , *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP. 1987.

BND