HISTORIA E IMAGINACIÓN LITERARIA

LAS POSIBILIDADES DE UN GÉNERO

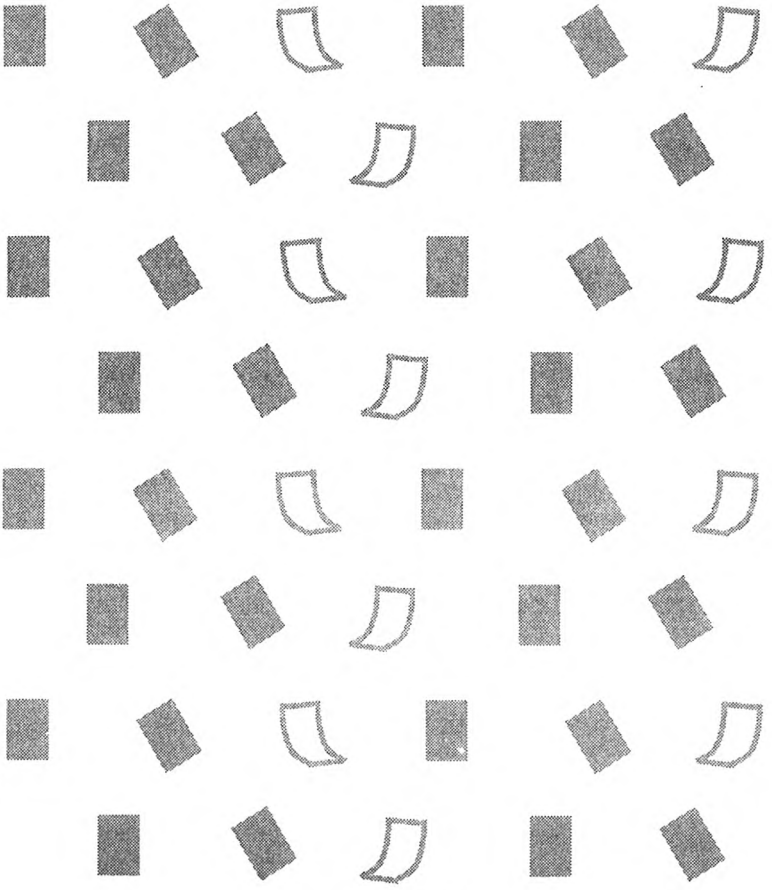
NOÉ JITRIK

Editorial Biblos

HISTORIA E IMAGINACIÓN LITERARIA

LAS POSIBILIDADES DE UN GÉNERO

NOÉ JITRIK



Editorial Biblos

NOÉ JITRIK

HISTORIA E IMAGINACIÓN LITERARIA

LAS POSIBILIDADES DE UN GÉNERO

Editorial Biblos

82.07 Jitrik, Noé
JIT Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género. - 1a. ed. - Buenos Aires: Biblos, 1995.
92 pp.; 20x14 cm. - (Estudios literarios)

ISBN 950-786-086-X

I. Título 1. Estudios Literarios

Diseño de tapa: *Horacio Ossani.*
Coordinación: *Mónica Urrestarazu.*

© Editorial Biblos, 1995.
Pasaje José M. Giuffra 318, 1064 Buenos Aires.
Prohibida su reproducción total o parcial.
Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723.
Impreso en la Argentina.

ÍNDICE

I
UN ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA NOCIÓN DE "NOVELA HISTÓRICA" 9

1. El acuerdo de dos términos contrapuestos 9
2. "Ficción y verdad" de la novela histórica: el saber y el relato 11
3. Espacializar el tiempo 14
4. El imaginario social 17
5. La novela histórica como respuesta a una crisis 19

II
LA EXPERIENCIA PRELIMINAR 23

1.El antecedente shakespereano 24
2. El antecedente enciclopedista 26
3. El Siglo de Oro como antecedente 29

III
LA CONDICIÓN ROMÁNTICA Y LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES 31

1. La decisión de "escritura" 31
2. La cuestión del modelo 34
3. La doble censura: colonia, indios 37
4. La cuestión de la identidad 40
5. Lectura, alfabetización, democracia 43
6. Diferencias en la concepción del personaje 45
7. Validez de lo histórico: requisitos novelescos 47

IV
EL DISCURSO DE LA NOVELA HISTÓRICA 53

1. "Referente" y "referido" 53
2. El tema de la "representación" 54
3. La mecánica de la representación 57
4. Las finalidades de la representación: la imagen 59
5. Procedimientos: verosimilización e inverosimilización. La ficción 62
6. El contexto: novela arqueológica, catártica y funcional 66
7. La "construcción" y la "deconstrucción" 71
8. El referente "construido": saber y documento 72
9. La construcción del referido 75
10. La validez histórica de la novela histórica 81

I
UN ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA NOCIÓN DE "NOVELA HISTÓRICA"

Se trataría de entrar en esa especie, que algunos consideran "género", denominada "novela histórica", no sólo describiendo algunos de sus ejemplares para obtener rasgos generales, como lo hace Lukács en su célebre libro, sino postulando cierta teoría; para ello es preciso, ante todo, renunciar a la esperanza de un modelo único de comprensión. En lo que sigue intentaré rodear este objeto desde diferentes encadenamientos, en la idea de que determinados aspectos que se van destacando dan lugar a problemas que es preciso asumir. Partiré de los términos mismos que designan una noción vivida no sólo como muy precisa sino también como operante e, inclusive, como única salida a la crisis de la narración contemporánea.

1. EL ACUERDO DE DOS TÉRMINOS CONTRAPUESTOS

Así, la fórmula "novela histórica", que parece ser muy clara, puede ser vista, desde la perspectiva de la imagen que presenta, como un oxímoron. En efecto, el término "novela", en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; "historia", en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos. Más adelante veremos que el

oxímoron se diluye pero, ahora, constituye un punto de partida para comenzar una reflexión.

Pero la imagen no es natural sino que es construida, es decir que es un producto histórico que, luego, tiene su propia historia; esto quiere decir que la reunión de ambos términos se produce en virtud de cierta, y también datada, autorización filosófica, o sea un sistema de pensamiento que favorece —yo digo "autoriza"— que se reúnan términos tan disímiles no sólo sin que haya escándalo sino que se comprenda perfectamente lo que se quiere hacer con tal reunión.

Por supuesto, en igualdad de condiciones, un oxímoron poético no necesita de tal autorización porque tiene el respaldo de una retórica; la autorización se requiere cuando se trata de prácticas, como es el caso. Y bien, la autorización que nos interesa se produce a fines del siglo XVIII a través de un concepto, el "historicismo", en el que culmina y se concreta el paso del racionalismo kantiano al romanticismo o prerromanticismo filosófico hegeliano, a través de Herder. Y, por el lado de la literatura, la autorización proviene de que se ha impuesto la idea de "ficción", que se venía preparando desde hacía un tiempo.

En cuanto a esta noción, hay que decir que para muchos es algo así como eterna, equivalente a invención, no sometida a modulaciones históricas ni producto de determinadas condiciones históricas; yo creo, por el contrario, que es un sistema de procedimientos por medio del cual se trata de dar una forma más precisa a la verosimilitud; por esa razón, al triunfar como idea-instrumento se sobrepone a la novela misma y la designa pero este triunfo es relativamente reciente: como sistema es ignorado, por ejemplo, en el siglo XVIII y con mucha mayor razón antes: en Cervantes se trata de invención —de la que habla también Góngora—, no de ficción.

Ahora bien, la ficción, como idea, atañe a la novela y aparece en escena casi al mismo tiempo que el

historicismo; no es de extrañar que entre ambos términos se haya establecido una conexión y haya tomado forma la expresión "novela histórica".

En ese sentido, la novela histórica, no ya la fórmula, podría definirse muy en general y aproximativamente como un acuerdo —quizá siempre violado— entre "verdad", que estaría del lado de la historia, y "mentira", que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre esos dos órdenes que encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo.

De todos modos, la fórmula es audaz porque implica la ruptura de los límites semánticos de cada término en cuanto postula que es posible que haya más o diferente verdad en la mentira que en la verdad presentada homogéneamente como tal. Por lo menos, se produce una relativización: la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa; en cambio, la verdad que no pasa por esa prueba puede aparecer como más superficial, o fragmentaria, o sin fundamento. A la sombra de estas relaciones es que ciertos sociólogos llegan a decir que una novela enseña más sobre la realidad que ciertos estudios o análisis científicos o filosóficos; lo que dicen, en suma, es que cierta mentira —no cualquiera— irradia o construye más verdad que lo que era entendido como verdad o, lo que es lo mismo, como relación precisa y bien fundada entre aparatos intelectuales y cosas.

2. "FICCIÓN Y VERDAD" DE LA NOVELA HISTÓRICA: EL SABER Y EL RELATO

Pero, ¿de qué verdad se trata para la novela histórica? Pues de la que la historia, como disciplina que

tiende a reconstruir los hechos, ofrece para respaldar la novela. O sea que no es cualquier verdad, la científica por ejemplo, sino una pertinente y fundante. Esto significa que se considera que la historia es una reunión orgánica del pasado y se le atribuye, en este marco, determinada racionalidad. O, dicho de modo más elemental, de aquello que ocurrió una parte es presentada de modo tal que se entiende o se debe entender por qué ocurrió. Y, a su vez, la racionalidad histórica va a entrar a la novela como su fundamento mismo, no sólo como su nutriente, su atmósfera o su campo de representación; en otras palabras, la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legitimamente extraer su material de la historia.

De lo dicho se desprende que hay tres instancias que hay que reconocer con toda claridad. La primera corresponde a los hechos realmente cumplidos en algún momento y en alguna parte. La segunda corresponde a un ordenamiento de tales hechos: ésa es la tarea de la disciplina llamada "historia". La tercera es la de la "verdad" que ilumina lo precedente e, incluso, algo más: el sentido que tiene la relación entre las dos instancias anteriores.

Correlativamente, hay que pensar ahora en lo que es la "ficción" y, como punto de partida, qué es la mentira que, metonímicamente, parece explicarla.

Ahora bien, esto que estoy llamando "ficción" sería un tipo no material de la invención, un modo o manera de la invención, pero, desde luego, no toda la invención que, a su turno, se entendería como un aspecto práctico de una cualidad de la inteligencia, la imaginación. De este modo, si estos cuatro términos no son equivalentes o sinónimos, se establece entre ellos una relación de jerarquía: inteligencia, imaginación, invención, ficción. En consecuencia, se podría definir la ficción como un particular conjunto de procedimien-

tos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética.

Así, y con el objeto de comprender mejor la idea de ficción, vale la pena recordar por contraste que para formular un oxímoron —"un helado calor", en ejemplo elemental— , que sería engendrar algo no existente, como reunión de dos semas opuestos, se sigue un procedimiento determinado que da lugar a una imagen; si, complementariamente, dicha imagen se liga con otras en una secuencia, se produce una articulación que se designa como "discurso poético". En cambio, cuando el enunciado propone una forma de personaje, mediante sustantivos o pronombres, al que se le atribuyen rasgos o acciones, los procedimientos son otros y lo que resulta es lo que llamamos "ficción". Es claro que, a partir del mecanismo de la semejanza, la ficción satisface relaciones con la realidad, mediadas por la imaginación, mientras que la imagen puede desprenderse de la realidad.

No es posible describir todos los procedimientos tendientes a producir ficción; sólo puede decirse de ella que su concepto es propio de un modo histórico y particular de encarar la literatura, en especial la narrativa que, ciertamente, siempre estuvo asediada por la exigencia, incluso ética, de la verosimilitud.

Sea como fuere, el modo de la ficción va cobrando gran importancia, casi hasta la naturalización —o sea el olvido de su surgimiento histórico— desde fines del siglo XVIII (lo que no quiere decir que no haya operado antes), simultáneamente a la importancia que cobra la historia como aparato explicativo, en un paralelismo que explica la confluencia de los dos órdenes en el concepto de "novela histórica".

3. ESPACIALIZAR EL TIEMPO

Más allá de esta ubicación primera y primaria de la fórmula "novela histórica" podría considerarse otro aspecto, el de la finalidad, o sea, qué se ha tratado de buscar mediante ella.

Hay varias respuestas posibles, que tienen en cuenta el resto que queda de las antiguas disciplinas de aproximación a los textos (filosofía, sociología, estética, estilística, filología, etcétera) pero que se centrarían en los textos mismos. La primera es que si la materia de que trata la historia reside por fuerza en el pasado y ese ser en el pasado de los hechos le confiere un carácter obviamente temporal —en cierto modo la historia es la ciencia del tiempo, algo así como una física de la sociedad— la novela histórica, a causa del carácter espacializante que tiene la escritura (ordenar las imágenes, situarlas en un aquí, en un allá, antes unas que otras, más arriba o más abajo, sin contar, incluso, con el hecho básico de que las palabras ocupan espacio y, sobre todo, porque lo que las palabras entrañan, implican y significan también se organiza espacialmente, en ocupaciones virtuales o reales, simbólicas o alusivas), podría ser un intento por espacializar el tiempo: tomar un tiempo concluido y darle una organización en un espacio pertinente y particular. Por supuesto es una ilusión, como toda voluntad de espacializar el tiempo, pero esa ilusión —y en eso consiste la respuesta— crea un objeto reconocible, identificable. Pero hay algo más en lo ilusorio: la historia misma, como recinto del tiempo pasado, porque lo hace con palabras que refieren, también espacializa, los hechos temporales vienen ya espacializados.

La novela histórica, entonces, espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa.

Reiterando, la novela histórica propugna la ilusión de espacializar un tiempo bloqueado.

Pero, ¿por qué surge históricamente esta propuesta o intento de novela histórica? Se diría, ante todo, que aparece como culminación o máxima realización de lo que era y aún es novelar, a su vez un proceso de larga data. Como sabemos, la novela —considerada como género— surge con posterioridad al establecimiento de la noción aristotélica de género, aplicable en su momento a la poesía, como un desarrollo de cierto modo de organización de las palabras; en su campo entra la noción de "relación", como "relato", como "referencia".

Estas tres palabras integran un paradigma a partir de una común raíz verbal, el verbo latino que quiere decir "volver a traer", "refero", de donde sale "referir" y "referencia"; pero este verbo tiene un supino, "relatum", de donde sale, naturalmente, "relato". Complementariamente, el verbo "fero", que está en el origen, admite otros prefijos, como "di" y "trans", que dan "diferir" y "transferir"; si pensamos que toda novela, o cuento, se propone alejar lo más posible un final —diferirlo—, esta idea —que también pone en escena el "diferenciar"— integra el concepto desde dentro mismo de la estructura novelesca. Así que la referencia se vincula con la diferencia que es, al mismo tiempo, alejamiento y diversificación, matiz que implica la especificidad de la narración, de la cual forma parte la novela.

Pero ¿qué refiere la novela? Ante todo, determinado tipo de saber que, por fuerza, es anterior, es adquirido y, por lo tanto, determina el uso narrativo del tiempo pasado y de la tercera persona. Aunque en la época moderna esta determinación ha sido violentada mediante el uso del tiempo presente y aun del futuro, lo cual implica que el saber referido no precede la narración sino que se construye con ella, en el relato clásico siempre hay un saber anterior, no importa que sea imaginario, irreal o fantástico.

En algunos casos, el saber es de un mínimo hecho

que la novela completa mediante otros saberes aunque, desde luego, la referencia no es pura y mecánica traslación sino "mediación", en la cual interviene el saber del "cómo", igualmente preliminar.

En consecuencia, si toda novela es referencia de un ya sabido o ya acontecido, la novela histórica es la novela por excelencia puesto que el saber histórico es el modo más pleno y total del saber, porque es reconstitución, añadidura, completamiento.

Desde luego, este modo de concebir la historia la idealiza pero también hay que decir que esta idealización fue muy propia de un momento determinado, en el cual la "verdad" podía ser alcanzada. En suma, para cierta manera de pensar, la historia concentra el saber más puro, el que más acerca a la verdad, lo que implica que la novela que se hace sobre la historia sea la novela por excelencia.

El saber histórico es, fundamentalmente, de los hechos y si se le atribuye una virtud es porque es capaz de restablecer el lazo entre lo colectivo y lo individual, que un pensamiento no histórico disocia; en la perspectiva del saber histórico, lo individual y lo colectivo se reúnen, ése es el enigma que el saber histórico revela.

Pero si la novela histórica surge como culminación de la novela es preciso que se hayan dado ciertas condiciones para que ello sucediera, es preciso que se haya configurado cierto imaginario social que haya autorizado ese proceso. A su vez, por imaginario social se entiende un sistema entrecruzado de textos y de experiencias, un amasijo, una gran reunión organizada que se manifiesta mediante exigencias, pedidos o autorizaciones. En la medida en que tales exigencias o pedidos o autorizaciones varían nada hay más histórico que el imaginario; así, en virtud de determinadas condiciones surge la idea de la "ficción" y, por el mismo mecanismo, es muy posible que en la actualidad esté cediendo en su imperio. En suma, hay un imaginario social que pide algunas formas y rechaza otras, que decreta la caducidad de un modo y consagra la felicidad de otros.

4. EL IMAGINARIO SOCIAL

Y bien, el imaginario que permite que surja y se concrete la ocurrencia de la novela histórica a fines del siglo XVIII y a principios del XIX está movido o recorrido por lo que podrían denominarse dos pulsiones o tendencias. La primera canaliza un deseo de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara; la segunda persigue una definición de identidad que, a causa de ciertos acontecimientos políticos, estaba fuertemente cuestionada.

En cuanto a la primera, sólo diré que hay momentos en que los integrantes de una sociedad se preguntan con más vehemencia y acuciosidad acerca de su relación con ella que en otros, seguramente cuando una disminución de la represión es acompañada por una incertidumbre política y económica; quizá, como contraste, podría decirse que no se formulan preguntas en ese sentido en momentos en que predomina la represión o bien cuando una sociedad, cosa rara, pasa por un instante de bienestar y seguridad en sus convicciones y en sus logros.

Respecto de la búsqueda de la identidad, segunda pulsión, si bien en lo individual es una constante que pasa por etapas, vinculadas menos o más patológicamente a la constitución del "yo" y al establecimiento de la personalidad, en el campo social —en su traducción "nacional"— también hay momentos en que se hace angustiosa o muy definida o, en todo caso, tiene dimensión de problema; se diría que aparece como pregunta en períodos de sacudimientos basados en cambios de estructuras radicales, como el del paso del feudalismo al capitalismo o del capitalismo al socialismo, o de confusión "republicana", como ocurre cuando las instituciones no tienen muchas respuestas o están amenazadas por golpes militares o por dudas acerca de su eficacia.

La Revolución Francesa —y las revoluciones con-

temporáneas o posteriores de independencia— perturba todas las convicciones; el individuo no es el mismo una vez que se produce y, como para sustituir esta inseguridad, se instaura una voluntad, muy profunda, de interrogarse por lo que se es. El movimiento es muy fuerte y constituye la base de lo que se ha llamado "romanticismo", en cuyas manifestaciones filosóficas, literarias, artísticas y políticas, se pueden reconocer esas dos pulsiones que alteran tanto los destinos individuales como colectivos.

El conjunto se expresa mediante una fórmula que es un lugar común, fuertemente expresivo de la forma que produce el juego de dichas pulsiones tanto en el individuo como en la sociedad: sentimiento del mundo. Ahora bien, una idea sobre el sentimiento del mundo que caracteriza el período posterior a la Revolución Francesa permitiría, guardando las distancias, comprender en parte lo que ocurría en América Latina en ese mismo momento. Sarmiento lo expresa bien en *Recuerdos de provincia*: antes de la Revolución de Mayo imperaba un modo de vida patriarcal, colonial, seguro y sereno, que contrasta notablemente con el tipo de existencia posterior a la revolución; el hombre de este período puede haber sentido una angustiante desubicación respecto de sí mismo y en el proceso social, equivalente a lo que se sintió en Europa después de 1789.

El romanticismo, en esa perspectiva, expresa globalmente esa situación caótica que, históricamente, tiene puntos protagónicos claros: las guerras civiles, el surgimiento de los caudillos, el choque de personalidades, las propuestas literarias ambiguas, las dificultades para formalizar y para organizar, por no hablar de la exaltada y confusa relación con el paisaje.

De este modo, el romanticismo —que ya veremos que halla en la novela histórica formas de encarnarse— es un acompañante, un fantasma, una veladura que está por encima de los procesos latinoamericanos

posteriores a la Independencia y, por lo tanto, podría decirse que la idea de un imaginario social, recorrido por esas dos pulsiones características, da origen o permite que surja la novela histórica en el continente. A ello podría añadirse una situación homológica: así como el romanticismo se vuelca al pasado para paliar su angustia por el presente, la novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente.

5. LA NOVELA HISTORICA COMO RESPUESTA A UNA CRISIS

De todos modos, y justamente para destacar la originalidad del surgimiento de la forma "novela histórica", estoy, como es evidente, tratando de colocarla en determinadas coordenadas que ayudarían a entenderla en sus alcances históricos; esta reflexión sería aplicable, igualmente, a otras formas respecto de la cuales solemos comportarnos como si fueran un producto naturalmente emanado de la inteligencia o la creatividad o la genialidad de determinados individuos, dejando de ver la relación que tienen con las variables de la estructuración social, acaso por temor a un mecanicismo de lo social que no deja advertir, precisamente, la originalidad de las formas creadas. Dichas coordenadas no son siempre las mismas ni únicas: se trataría de establecer hipótesis respecto de cada forma que surge y canaliza una posibilidad imaginaria; en todo caso, el encuentro de tales líneas tiene que ver con cierto concepto de cultura que implica, necesariamente, la idea de la crisis. En otras palabras, la cultura sería una construcción en desequilibrio permanente, permanentemente amenazada: a eso llamo "crisis", concepto, en mi opinión, "productor" pues estimula o conduce al imaginario a

encontrar una salida, el restablecimiento de ese equilibrio amenazado. Y bien, la "novela histórica" es una típica y clara respuesta a una crisis específica que involucra a la sociedad y a los individuos y que puede ser definida o tan sólo descrita mediante las dos pulsiones cuya acción he tratado de poner en escena. Se puede decir, creo, que el romanticismo, por las razones señaladas, como síntesis teórica, es el movimiento que legitima la novela histórica, pese a las condenas ideológicas de Lukács, y brinda las posibilidades de actualizar en un sentido nuevo las capacidades mismas de la novela, por su propio sentido y, accesoriamente, porque su rescate historicista se hace cargo de las tentativas anteriores de literatura basada en la historia pero que no tenían el alcance que tuvo lo que llamamos "novela histórica". El romanticismo, entonces, la produce, entendiendo por "producir" enmarcar, concentrar, condensar el conjunto de condiciones necesarias para que una forma se defina, tenga independencia y empiece a circular con su propia identidad.

A partir de este esquema se podría entender por qué, aunque no se haya producido espontáneamente en América Latina, ese producto histórico de la cultura europea se implantó tan rápidamente y con tanta perdurabilidad en el continente: *Xicotencal*, de 1826, apenas, es la primera novela histórica latinoamericana, no muy lejos de la publicación de las novelas de Walter Scott, Chateaubriand y las más románticas de Vigny, Dickens, Hugo, Manzoni y los demás.

El sentimiento del mundo que predomina en la Europa posterior a la Revolución Francesa no sólo se traslada a América Latina sino que surge, análogamente, en función de los cortes políticos que implican los movimientos de independencia y que desbaratan la normativa opresiva pero tranquilizadora de la vida colonial: el vacío que de pronto se pone ante los ojos es un proyecto inquietante que si por un lado obliga a releer todos los textos por el otro incita, con

titubeos y vacilaciones, a escribir textos nuevos en la dimensión global problemática que se establece. Y si en Europa el corte político tolera transiciones —Louis David, pintor neoclásico, deviene artista oficial de la revolución— en espera de nuevos exponentes que internalizan la crisis, como Delacroix, por ejemplo, en América Latina la crisis presenta un hueco que la transición —la poesía neoclásica argentina— no logra suturar y que, por el contrario, asumiéndolo como hueco, se intenta cubrir de varios modos, el costumbrismo de José Joaquín Fernández de Lizardi o la invención gauchesca de Bartolomé Hidalgo, por citar tan sólo dos salidas muy establecidas.

II
LA EXPERIENCIA PRELIMINAR

Todo acercamiento a este problema impone, puesto que ya hablamos de una genética, de una formación, la invocación de los antecedentes. De este modo, se puede afirmar que la expresión literaria de lo histórico —especialmente político, en la concepción historicista convencional— es de larga data, desde la antigüedad, y hace una tradición que la aparición de la novela histórica aprovecha e inflexiona.

Por comenzar, los textos de los historiadores griegos y latinos son, en cierto modo, relatos, aunque concebidos con una finalidad probablemente no literaria, más bien pedagógica. Sea como fuere, hoy, en una idea sobre el "cambio" de los textos desde nuevas lecturas, los podemos ver como literarios aunque de una manera amplia y general. En esta perspectiva, responderían, repito, desde nuestra lectura, aunque embrionariamente, también ellos al intento de acercar los dos términos en cuestión, lo que implicaría reconocer uno de los movimientos característicos de la tradición occidental. Pero esta mención, como "antecedente", habla de algo remoto puesto que los relatos clásicos de los cronistas que devienen historiadores, como Tucídides o Julio César, ponen el acento más en los hechos relatados, o los relatan lo más directamente que pueden, que en la forma del relato. Esos textos pasan a ser, por consecuencia, discurso histórico, no es lo histórico propiamente dicho.

Por lo tanto, y tratando de lograr un perfil mayor

para los "antecedentes", se podría invocar seguramente tres órdenes de experiencias literarias:

1. el teatro isabelino, especialmente la obra de Shakespeare;
2. el enciclopedismo francés, en el teatro y la narración;
3. el Siglo de Oro español.

Por supuesto, no se trata de fuentes directas —aunque eso pueda decirse de Shakespeare— ni quizás únicas, pero permiten establecer semejanzas o vinculaciones o diferencias que, a su vez, echan alguna luz sobre la novela histórica moderna.

1. EL ANTECEDENTE SHAKESPEREANO

En cuanto al teatro shakespereano propone, a partir de un discurso histórico trivial, como podría ser el libro de Suetonio, *Los doce Césares*, una acción verbal no tan demostrativa y ejemplificadora como ambigua: su aspiración sería, entonces, a una "perlocutoriedad" extrema, o sea, a hacer residir en la articulación verbal un juicio; en suma, modifica, a partir de un forzamiento verbal que podemos designar como "barroco", el sentido de la historia que recupera. Podría decirse, como conclusión, que prepara el terreno o se anticipa, aunque acaso sin un propósito o una teoría, a la novela histórica.

Sin embargo, esa "acción verbal" no se agota en sus meandros sino que tiene una finalidad, es decir, precisamente, lo que justifica la perlocutoriedad: su discurrir tiene que ver, didácticamente, con la fundamental cuestión del poder y su consolidación, tema que no es sólo constante sino históricamente situado en los avatares de la constitución de la unidad real

inglesa, una corona atormentada por conflictos dinásticos o familiares que al mismo tiempo vislumbra la posibilidad de un destino nacional. Con sus dramas históricos, Shakespeare hace de quien advierte o, mejor dicho, de quien haciendo un resumen sobre el pasado advierte sobre el futuro.

El elemento histórico funciona en esa dramática como un determinante desplazado, objeto de una transformación alusiva en la que se asienta el mensaje didáctico. Es, por cierto, lo ya sabido, lo que efectivamente ocurrió y, por eso, tiene carácter trágico; es más, la tragedia puede definirse como una estructura que actúa sobre lo ya sabido, lo inmodificable en su aspecto final pero cuya génesis se trata de exhibir o explicar. Shakespeare recoge lo ya sabido y, mediante estructuras de desarrollo fuertemente verbalizadas, le da un carácter específicamente trágico. Esta observación debe ser retenida porque permite pensar, para lo que vendrá después, que todo protagonista de novela histórica tendrá un marcado carácter trágico, se parte del conocimiento de su destino.

Y a propósito de este punto, en la medida en que parte de un final, Shakespeare indica un camino para la novela histórica aunque en éstas no se trate con toda precisión del final de un héroe sino de una situación entendida como final de un proceso; *Trafalgar*, de Benito Pérez Galdós, se compone sobre lo que significó una derrota para España y justamente eso, haber trabajado sobre la significación y no sobre los protagonistas, permite hacer entrar la ficción y construir lo que se llama "novela histórica".

Por lo tanto, si parte de un final histórico y trata de mostrar cómo se llegó a él, la novela histórica será forzosamente genética: ésa es su limitación y también su virtud porque el camino le está indicado de entrada pero, en él, se puede trascender los propósitos, de orden moral, para hallarse con la literatura. Y este carácter genético aparece más acentuado aún si se considera que, por lo general, la novela histórica

responde a una decisión intelectual de hacerla, de índole política, ética o programática. Por ejemplo, cuando Manuel Gálvez escribe *Escenas de la guerra del Paraguay* es ya un convencido militante del llamado "revisionismo histórico", o sea que está instalado en una perspectiva intelectual que lo autoriza a concebir ese proyecto; por las mismas razones escribe sus novelas históricas sobre la época de Rosas.

En resumen, a partir de lo que nos enseña Shakespeare sobre el drama histórico, aunque en él estos elementos tienen un carácter inicial y embrionario o, en todo caso, implicado en el género, sacamos tres rasgos propios de la novela histórica, el protagonista como héroe trágico, el carácter genético de la novela y su proyección intencional. En cuanto a lo genético en particular, se diría que establece una lógica diferente para cada novela —que permite entender cada una en particular— pero, al mismo tiempo, culmina en la idea de la "continuación", o estructura de espectativa que permite concebir nuevas novelas y producir conjuntos o series o ciclos que sirven a un solo y mismo objetivo intencional.

2. EL ANTECEDENTE ENCICLOPEDISTA

Hablamos del "Iluminismo" o *Siècle des lumières* como experiencia intelectual que tuvo lugar sobre todo en Francia —aunque hubo exportaciones, en especial a Alemania— que se concentra en una obra fundamental, *L'Encyclopédie*; su animador principal, como se sabe, es Diderot que encarna una experiencia intelectual posracionalista, poscartesiana que se reúne o concentra en Port-Royal. Para lo que nos interesa, y en relación con la historia, se produce durante ella una alteración que designaría como "metafísica".

Quiero decir que en los autores que entran en esta designación, como Voltaire, por ejemplo, autor de *Candide*, o Marmontel, autor de *Les Incas*, o Alfieri, un poco después, el signo distintivo, el punto de partida es —quizá como eco lejano de la aparición del Nuevo Mundo en la conciencia histórica europea— cierta curiosidad intelectual por lo que podría llamarse "lo otro" o, más filosóficamente, la alteridad.

Para referirme a Marmontel, han pasado cuando escribe dos largos siglos de la llegada a América y mucho material escrito sobre esa circunstancia y sus secuelas pero eso no sólo no impide sino que despierta esa curiosidad; lo mismo podría decirse a propósito del *Motezuma* de Antonio Vivaldi, de 1733, pero donde quizá tal curiosidad se expresa más plenamente es en el artículo consagrado a América en la *Encyclopédie*. Sin embargo, de esa curiosidad podría decirse que, mediatizada por el peso de lo ya conocido, es metafórica, puesto que responde a un movimiento de traducción: encontrar caminos para entender y expresar lo otro porque se parece a lo propio, a lo conocido. Pero eso conocido no sólo es lo inmediato verificable sino el referente cultural más amplio, sobre el que se apoya, precisamente, el gesto racionalista, es decir la cultura clásica. En consecuencia, todas las situaciones y los conflictos que pueden ser característicos del Nuevo Mundo son vistos como capítulos de esa historia universal que empieza con los griegos, sigue en Roma y se manifiesta, de manera excelente, en la Francia de Luis XIV.

Por supuesto, esta metaforización descansa sobre una confianza epistemológica; dicho en otros términos, las certezas acerca de lo conocido hacen pensar que se puede conocer lo otro, a una realidad, material y simbólica, conocida se le acerca una realidad desconocida pero cognoscible. Y, en la resolución de la metáfora, predomina el sentido que tiene la historia clásica, cosa que se puede verificar en las imágenes que estos textos procuran. En el propio Rousseau, que

culmina la serie, lo que se entiende por historia cubre los conceptos de naturaleza, individuo y sociedad; por esta razón, lo nuevo, lo otro, en esa triple dimensión, es visto como episodio de la historia entendida como continuidad y prolongación de la que se inicia con la razón occidental.

Como consecuencia, la curiosidad enciclopedista se nutre en lo escriturario de documentos cuyo valor reside, para ellos, en la información que contienen, en las noticias crudas que aportan. Y esos documentos son relatos de cronistas y viajeros, aunque difícilmente españoles, en razón, sobre todo, de la lentitud con que circulaban. Otros informes provenientes de América Latina, como los de los jesuitas, probablemente no fueran conocidos por los enciclopedistas por razones ideológicas: sepultados en ciertos conventos europeos salieron a la luz mucho más tarde, recuperado todo su valor descriptivo.

De manera que lo que pudo haber salido de la relación con la historia y la literatura en el momento enciclopedista puede ser invocado como antecedente de la novela histórica, por su carácter inminente, porque configura un capítulo en la relación literatura-historia, aunque también *contrario senso* porque no produjo modelos posibles que incidieran posteriormente en la formación del concepto de novela histórica.

Frente a la posición que ocupa el Enciclopedismo, Shakespeare, en cambio, constituye un modelo activo a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, directamente para el romanticismo en formación —que, además, en su típica reacción o respuesta al Iluminismo, es uno de los momentos más nítidos del juego "racional/irracional" que desde largo tiempo parece marcar los alcances de los proyectos culturales y sus principales contradicciones—, indirectamente para la novela histórica que, como lo hemos señalado, es una de sus emanaciones más características.

3. EL SIGLO DE ORO COMO ANTECEDENTE

Se diría, en principio, que la literatura del Siglo de Oro español no contribuyó, aparentemente, a la conformación del concepto de novela histórica, ni siquiera en España. Así, el mayor intento español, los *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós, se apoya indudablemente más en la novela realista e histórica europea que en los intentos historicistas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII españoles; al menos en el modo de tratar la historia no se podría, en rigor, establecer una filiación con el Cervantes de *Numancia* y mucho menos con los remanentes caballerescos con que trata la historia Bernardo de Balbuena en *El Bernardo*.

Es evidente que los autores que forman parte del llamado "Siglo de Oro" se comportan frente a la historia —que no desechan— de otro modo, tendiendo a formular condensaciones mitologizantes, lo que es notorio incluso en Góngora, que no se propone relatos. Sin embargo, hay un modo de trabajar lo inmediato histórico-político que no va en esa dirección, en Lope y Quevedo notoriamente, sino a la constitución de un sistema de alusiones políticas, ya sea de adhesiones o de ataques, vinculadas a conflictos también inmediatos; Lope, por ejemplo, en *Peribáñez*, construye su obra en términos indirectamente palaciegos, ataca a un valido del rey en favor de otro, tal como lo ha mostrado claramente Noël Salomon.

La conciencia de lo histórico, en consecuencia, se canaliza literariamente hacia dos regiones, una mitológica —con todas sus variantes—, la otra inmediata, en los rincones del poder, no, como en Shakespeare, en la lucha por constituir un poder o el propósito de retenerlo.

Sea como fuere, quizá la posición de Cervantes sea más compleja porque, en *Numancia*, se habría acercado más a una suerte de reflexión sobre la nacionalidad,

así sea como un lugar vacante, presentada como advertencia respecto de lo extranjero en términos alusivamente modernos, no a la manera en que los poemas caballerescos presentaban lo extranjero. Ese elemento, el de la nacionalidad, quizá no relevado en las lecturas del siglo XIX, es un ingrediente de la novela histórica posterior en su sentido más general y característico, al menos como se presenta en América Latina.

En relación con los enciclopedistas y su receptividad al aspecto de información, acaso los escritores del Siglo de Oro español no hayan sentido con toda su fuerza y novedad lo que venía en y con las "crónicas" del descubrimiento, conquista y colonización, sobre todo de los protagonistas, como Colón, Bernal Díaz, el propio Cortés —publicado parcialmente en su momento—, o los escritos del padre Las Casas y aun los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, que están más cerca de la literatura española en curso. Todavía está por verse la incidencia que pudo tener sobre el imaginario literario un material tan anómalo, difícil de definir, producto de una nueva situación cultural, ella misma no muy fácilmente considerable.

En conclusión, y sin ir muy lejos en el sistema de continuidades y cortes de la literatura española consigo misma y en relación con el desarrollo europeo, es posible señalar que si bien en el Siglo de Oro hay manifestaciones que podemos llamar "historicistas", es decir que plantean un problema de relación entre literatura e historia, la "novela histórica", en la tradición que conocemos y que llega hasta nuestros días, no parece deberles nada. Sea como fuere, y con las debidas precauciones, dar entrada al tema de los antecedentes puede ser útil si no para probar una filiación al menos para tener en cuenta que en esas experiencias, en las que existe una tensión entre literatura e historia, hay elementos que teóricamente reaparecerán en la forma que nos interesa.

III
LA CONDICIÓN ROMÁNTICA Y LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES

1. LA DECISIÓN DE "ESCRITURA"

Hay que insistir en algo ya señalado: una simétrica y correlativa potenciación de novela y de historia, propia del romanticismo, es la condición fundamental para el surgimiento y el desarrollo que llegó a tener la novela histórica; sería, por lo tanto, un típico producto romántico así como lo es en otro orden el sentimentalismo.

Lukács, como también se señaló, tiene reparos de índole ideológica a una aseveración semejante; en su conocido libro *La novela histórica* distingue entre dos tipos; uno, de la novela que llama "democrática", encarnada básicamente en la obra de Walter Scott, y otro, de la que llama "reaccionaria" u "oscurantista", la más típicamente romántica, como la de Vigny. Obviamente, hay oposición entre ambas: su libro está consagrado a establecer los puntos que la fundan. Yo no siento que sus términos sean convincentes.

En fin, y sea como fuere, el romanticismo, no sólo como movimiento sino como ambiente cultural en general, es el alimento de ambos presuntos tipos, lo que probaría que si existen es en virtud de decisiones de otra índole, que dirigen a zonas diferentes lo que el ámbito cultural solicita o, llevando las cosas a su extremo, determina.

Aparece en escena, entonces, otro concepto, el de decisión, que se relaciona con un tercero, el de "escritura", al menos en la perspectiva del Barthes de *El grado cero de la escritura*. Y si por un lado, pese a o

desde su origen la novela histórica continúa y traza a su vez una historia, las variables que va presentando, y que resultan de sendas decisiones, sólo podrían, por otro lado, ser vistas como modos de escritura; ello nos permitiría comprender la perduración del concepto y, al mismo tiempo, los cambios que se han ido produciendo hasta la actualidad. Beneficio secundario, pero no insignificante: ese enfoque, de la escritura, nos permitiría ver que, entre, por ejemplo, *Trafalgar* o *Xicotencal*, y *Yo el Supremo* existe una relación que permite hablar en ambos casos de "novela histórica", pero también de qué modo esta última se dispara hacia otra zona literaria, en mi opinión más intensa e interesante. Y, también, examinando la escritura, podremos quizá comprender el alcance de las "decisiones" que están en el origen y fundamento de cada texto.

Ahora bien, por "escritura" no debe entenderse tan sólo el acto mecánico de trazar signos sobre un papel —gesto, de todos modos, perdurable en lo que la "escritura quiere decir como tal"— sino, en pluralidad de planos, un proceso determinado de producción tendiente a que una dimensión imaginaria pueda llegar a tener forma de objeto y a producir efectos, un objeto que sin ser de la índole de los objetos reales, aun siéndolo de modo peculiar, convive, como lo sostenía Kant, con los otros objetos reales. Para que ello sea posible se requiere de una pluralidad de operaciones y no, como suele pensarse, de una sola, consistente en poner en palabras lo que previamente se ha pensado o ideado. Por operaciones, a su vez, entendemos no sólo modos de acción, como sería "ponerse a escribir", sino implícitos operatorios múltiples: la acción de las retóricas, deliberada o no, la acción del "saber", en su modulación subjetivizada o en la presión ideológica, la relación entre "intención" —como manifestación de voluntad— e "intencionalidad" —como zona difusa, no deliberada, del deseo—.

De la confluencia e interacción de tales operaciones

resulta un proceso que denominamos "escritura" y cuyo momento exterior es el de la "puesta en letra". Precisamente, el hecho de que un texto resulte de un proceso de esa pluralidad permite su análisis y, en última instancia, su ubicación dentro de la "significancia" global de un conjunto cultural.

Y, para volver a nuestro campo, diría que, vista desde tal idea de escritura, la novela histórica termina por evadirse de lo circunstancial romántico que le permitió surgir— conservando algunas marcas de origen —y se prolonga en el tiempo modificándose, adecuándose, remodelándose según decisiones que se nutren de nuevos requerimientos, de nuevos saberes. En suma, que si posee una fisonomía bien determinada en textos iniciales (como *Cinq mars*, de Alfred de Vigny o *La novia del hereje* de Vicente F. López) su aspecto es algo diferente en la inflexión positivista y mucho más en las últimas décadas del siglo XX (ya sea en *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, o en *El entenado*, de Juan José Saer, por dar apenas dos ejemplos recientes).

Y, aunque a modo de aparente conclusión podría decirse que nada hay en común entre *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos y *Nôtre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, en la perspectiva en la que nos situamos, y antes de entender con claridad las diferencias, sabemos y sostenemos que ambos textos son novelas históricas. Sus formas son diferentes, no un modo básico de construcción, no determinadas pulsiones esenciales que han permitido constituirlas. En suma, que las novelas históricas producidas en la actualidad prolongan los primeros programas, lo que implica que la que se produce ahora no surge de un gesto radicalmente muy diferente.

2. LA CUESTIÓN DEL MODELO

En el capítulo I, fragmento 5, de este trabajo, se indica, un poco al pasar, que América Latina habría tenido condiciones propias para que la novela histórica floreciera como ocurrió. Y, si no es eso totalmente, al menos esas condiciones fueron propicias para una implantación que se hizo no sólo rápidamente sino también muy temprano. Este punto se vincula con una cuestión más general de las relaciones entre la cultura latinoamericana y la europea y, en lo particular, con los tiempos demandados, en cada ocasión, para la llegada de los modelos correspondientes. Quizá no se pueda, ni importe tampoco demasiado hacerlo, establecer una gráfica muy consistente del tiempo que cada experiencia literaria fuerte exigió para llegar e imponerse; en cambio, la mera sugerencia del punto permitiría examinar no sólo qué modelos han tenido la fortuna de ser adquiridos y desarrollados y por qué, en cada ocasión, la llegada responde a circunstancias precisas e intransferibles; a la vez, y como corolario de este aspecto de historia literaria, se podría considerar el movimiento inverso, es decir qué modelos fueron de América Latina a Europa y cuál fue el ritmo de su ingreso en el imaginario de la escritura europea (al menos, en este aspecto, se puede mencionar el modernismo, la novela de la década del 60, la obra de Borges pero, también, lo que puede haber implicado cierta esquemática sarmientina en la obra de los liberales españoles).

En cuanto al primer aspecto, y descartado el momento "ilustrado" (deben mencionarse aquí por lo menos tres nombres: Simón Rodríguez, Manuel Belgrano y fray Servando Teresa de Mier. Nótese, de paso, que el rígido esquema de introducción a cargo de individuos que traen la novedad de regreso de Europa se fractura parcialmente con el naturalismo y definitivamente a partir de la poesía finisecular, el simbolismo

y lo que sigue), importa para nuestro asunto que si Esteban Echeverría introduce, como dicen las historias de la literatura, el romanticismo en la Argentina hacia 1830 —y es el primero que lo hace en América Latina —, produciendo él mismo los primeros poemas de ese estilo (*Elvira o la novia del Plata*) en 1832, la primera novela histórica, *Xicotencal*, es de 1826, lo que quiere decir que su autor ya conocía algunos productos europeos, sobre todo románticos; esta novela, por otra parte, está concebida y realizada en una perspectiva nostálgica idealizante, lo que indica una conexión de sentido sumamente sugerente.

Por supuesto, la palabra "modelo" ofrece problemas; a veces se la usa de manera desaprensiva, como si implicara, de hecho, una subordinación condenable; es evidente, en este uso, la relación, espuria semánticamente hablando, con moda. Vista más semióticamente, la palabra "modelo" cumple funciones operatorias de ordenamiento; por esa razón un modelo resulta de un proceso, no tan sólo de un dictado, y es adoptado o se impone respondiendo no exclusivamente a una imposición sino a una necesidad, tal como puede suponerse que ocurrió con las ideas ilustradas a fines del siglo XVIII en la emergencia de la liberación de las antiguas colonias. En el caso de la novela histórica se puede hablar de un modelo "oportuno" porque daba forma a una necesidad compleja que las culturas latinoamericanas en su nacimiento no podían satisfacer por medios propios o en la espera de procesos propios.

Otra cosa es determinar cómo el modelo llegó a ser adoptado, ya porque se impusiera, ya porque conviniera. Se podría decir, a propósito, que hay dos modos de adoptar un modelo: ya sea inadvertidamente, por influjo ambiental, ya deliberadamente, por seducción admitida o por reconocimiento de una carencia. En cuanto a los modelos que sirvieron para la independencia podría decirse que se trató de una mezcla feliz de ambas posibilidades: la Ilustración regía toda la

existencia, en la metrópoli y en los ámbitos coloniales del último tercio del siglo XVIII, y algunos intelectuales, como los que ya mencioné, insistieron particularmente en destacar algunos de sus aspectos. En cuanto a la novela histórica, no podría decirse lo mismo puesto que en toda escritura literaria, aun la más elemental, actúa una nota de necesidad expresiva que puede perfectamente no ser buscada afuera; no podría decirse que el autor de *Xicotencal* haya actuado violando alguna ley de gravitación; es después, visto en panorámica histórica, que se advierte y se define, y puede describirse, una "voluntad" de autorreconocimiento, de persecución de identidad, de intento de desciframiento de una incógnita cuyas claves se supone que están en el pasado, en cierto pasado además, especialmente denso y cargado de sugerencias.

Es una cuestión de lectura; según alguna que pueda hacerse a propósito, por ejemplo, de la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi, en su evidente deseo de captar el espectáculo que se presenta ante sus ojos residiría un intento de entender el mundo colonial como caótico, en descomposición, aunque haya algo de costumbrismo en su aspecto estético o retórico; esa lectura puede dar una cifra premonitoria y aunque su obra tolera otras lecturas ésta es particularmente incisiva, "habla" de muchas cosas, "nos" habla a través del tiempo. En relación con la novela histórica, las primeras pueden leerse en la admisión de un modelo que viene en el momento adecuado y canaliza una curiosidad mezclada con la energía de un despertar nacional y cultural. Sería, en ese sentido, una de las manifestaciones más claras de la independencia cultural todavía no del todo ganada pese a haberse obtenido la independencia política.

3. LA DOBLE CENSURA: COLONIA, INDIOS

Y, sobre todo, si se piensa que lo que abrió la Independencia fue una gran pregunta no sólo acerca de un ¿y ahora qué? sino, fundamentalmente, acerca de un ser que requería de afirmaciones, posado en el filo del vacío, librado a su suerte luego de su "matricidio", se comprende que nada podía ser más adecuado que volver sobre el pasado. Y si este razonamiento explica por qué lo que se produce es la novela histórica, también hay que recordar que en toda la literatura posterior a la Independencia hay cierto velo de censura del pasado, lo que tiene como resultado una selección de las imágenes; algunas, como las de ciertos personajes prehispánicos, contribuyen al sentido que se busca afirmar, otras, que encarnan lo peor de la situación colonial, entregan una cuota de justificación sobre la nueva situación y descargan sobre esos pésimos recuerdos las dificultades de comprensión del presente.

Pero el gesto de censura se puede explicar también porque ese pasado aparece como usurpado, ambiguamente propio: sin dejar de ser el pasado de esta cultura tampoco lo es del todo. Estos términos definen, de paso, el estado espiritual mismo de la colonia y por esa razón se reprime, en la esperanza de hacerlo desaparecer. Lo mismo ocurre, paradójicamente, con el indígena, también fuertemente censurado en la evocación imaginaria, salvo, desde luego, si algún héroe o personaje pasa la prueba: lo que se censura es la violación originaria, no el hecho de la esclavitud que se impuso o de la derrota, lo que se censura es el carácter sexual de la imposición. Así, es necesario, para la novela histórica, que pase mucho tiempo para que ambos aspectos sean recuperados y se vaya más allá de las opciones —la blanca, una colonia feliz; la negra, una colonia oprimente; la blanca, unos indios arcádicos; la

negra, una cultura sombría que estaba esperando un castigo—, aunque, claro, el proceso, tanto en sus aspectos iniciales como en su desarrollo, incluso en el modo de la censura, es diverso según los países y los modos de conflicto entre los factores que intervienen.

Así, en México, el indígena que logró sobrevivir al genocidio es y no es en el presente el indio al que sometieron los españoles; se lo puede idealizar pero la prueba de la realidad no es fácil de pasar; en la Argentina, prácticamente exterminado y no sólo en la conquista sino ya en la época moderna, no está en las calles para recordar nada: ¿no es, quizás, el mito del gaucho un sustituto de esa ausencia culpable? La palabra "criollo" designa en Argentina algo muy diferente a lo que designa en el Caribe, donde supone un sincretismo racial: ese criollo argentino es el que va a buscar su identidad y, aparentemente, poco le debe al indio muerto o al negro implantado, como ocurre en Brasil y en el Caribe. La colonia, igualmente, no tuvo el mismo alcance en las diferentes regiones del continente: se sabe lo que se puso en México y en Perú, se sabe cómo declinó el entusiasmo en el Caribe y de qué manera tardía y desganada la colonia se pensó como posible o significativa en Venezuela, Colombia y el Río de la Plata.

En fin, en este juego entre censura y actos de franqueza surgen los textos que intentan explicar la nueva situación. Es el marco que explica, creo, las vacilaciones axiológicas profundas que atraviesan un libro clave, *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento: lo colonial, en lo que se depositó en la figura maternal, es realzado y, de paso, sirve para reivindicar cierta idea de orden; lo criollo, en cambio, describe el caos, la agonía del nacimiento cuyos productos más claros son la anarquía, el despertar de fuerzas tenebrosas que estaban replegadas y cuyo sentido asusta o contra el que se debe combatir. La resolución, el producto, no es algo que se pueda desechar: es una suerte de afortunado test pero en cuyos términos se puede ver,

nítidamente, cómo opera la doble censura —sobre lo colonial, para el caso idealizado, y lo indígena, casi ignorado— aunque no implique parálisis. En fin, se tardará en sacudirse la censura y, poco a poco, la historia, como material a transformar, empezará a ser recuperada sin vergüenza ni temor.

Justamente, como prueba de la existencia de la doble censura y la timidez para modificar ese estado se puede evocar la novela *Xicotencal*, varias veces mencionada: Moctezuma y Cortés se enfrentan y los dos, por razones propias, son condenados; el primero por ser débil e incoherente con sus propios valores; el otro, por ser excesivamente fuerte, por ser demasiado congruente con sus valores. Planteadas así las cosas, no habría salida dramática sino una suerte de neutralización pero he aquí que surge un personaje de transición, indio de origen pero con un universo imaginario, sentimental y verbal europeo, humanista y culto; como construcción de personaje sería producto de lo mejor de la abstracción europea instalada en un personaje telúrico, ecuación que históricamente era inexistente; si bien recuerda lo que pudo haber sido el sueño de un "nuevo hombre" de Sahagún y los padres del Colegio de la Santa Cruz de Tlaltelolco, la situación ficcional de "terciar" y proponer una alternativa entre Moctezuma y Cortés rompe el referente histórico. En suma, se propone en esta novela una suerte de mexicano ideal, mezcla de dos positividades: se ignora que el mexicano real, en esa circunstancia, es producto de una violación, no de un encuentro. Más aún, parece decirse ¡ojalá todos fueran así!: indios, por cierto, pero occidentales, no indios propiamente dichos, vividos todavía en el siglo XIX como una especie de amenaza o de realidad que debía alejarse: a eso lo llamo "censura". Por supuesto, ese modo de actuar se prolonga en el siglo XX y tiene, creo, una primera, pero no definitiva, gran crisis, con la revolución mexicana y lo que pone en evidencia, ya muy difícil de ignorar.

4. LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD

Como se dijo, el modelo de la novela histórica para América Latina es "oportuno", más que impuesto groseramente. Esto sugiere, de entrada, que pueden existir diferencias de dirección en los productos del género, europeos y latinoamericanos. Se supone que ello implica diferencias de sentido. En lo particular, tales diferencias han sido seguramente estudiadas, lo que me exime de ser exhaustivo sobre el punto. Me referiré, tan sólo, a un par de cuestiones que me parecen decisivas.

En primer lugar, hay que decir que con la irrupción del romanticismo surgen en Europa preguntas sobre la identidad, tanto en el ámbito individual y psicológico, del que se ocupan sobre todo la poesía y el drama, como en el social, asumido también parcialmente por el teatro pero fundamentalmente por la novela histórica. Se trata, en el primer caso, de "angustia" por el ser o por el destino, sobre telón de fondo de ruptura de límites y posibilidad real e imaginaria de acceder a una plenitud, a una verificación de sí mismo; en el segundo, de un sentimiento análogo referido a estructuras de clase, concretamente al cambio de civilización que implica la burguesía en el poder o a punto de modificar el modo de la dominación.

En la literatura, como lo muestra admirablemente Erich Auerbach en *Mímesis* ("El músico Miller") a propósito de Schiller, confluyen las dos perspectivas en la idea del "derecho al amor", lo que supone una vibración clasista en la construcción del conflicto. El imaginario, en suma, se ha reorganizado en torno a un ser eminentemente social y los textos que requiere o produce intentan responder a la pregunta central sobre el ser, que lo informa y lo caracteriza.

En América Latina, en cambio, y quizá a causa del vacío político y cultural que se abre bruscamente, las

preguntas también se formulan en relación con la identidad pero se especifican en el aspecto nacional. Dicho de otro modo, la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su procedencia mítica sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades. Por supuesto, históricamente esta idea se entiende bien: no sólo se deja de ser español para ser "criollo" con todas sus variantes sino que muy pronto hay venezolanos, colombianos, mexicanos, cubanos, argentinos, chilenos, peruanos, bolivianos, uruguayos y demás, casi de la noche a la mañana, y tales designaciones, que tienen seguramente un sentido político muy preciso, son como formas vacías o como ambiguos proyectos, pues de algún modo hay materialidades y símbolos que parecen justificar esas etiquetas bajo las cuales algunos se reconocen como parientes, hermanos o miembros. Así, pues, qué pudo "ser" ser paraguayo en 1820, cuando se pertenecía a un virreinato con sede en Buenos Aires, aunque, aparentemente, más fácil era "ser" mexicano o peruano porque esas palabras indicaban la pertenencia a una historia previa que la Independencia venía tan sólo a actualizar y a potenciar.

Las preguntas, por consecuencia, no son acerca de dónde se procede sino qué se es como nación, actual o presunta, como realidad enfáticamente afirmada y como proyecto más sensato de construcción y, de manera derivada, qué quiere decir ser argentino, mexicano, peruano o lo que sea frente a identidades nacionales bien definidas, como la española, francesa, inglesa, italiana, que sirven por otra parte de unidades comparativas y de medida.

Y bien, esta diferencia tiene grandes consecuencias para la literatura latinoamericana; si la cuestión de la identidad nacional no es el determinante de ciertas peculiaridades de la literatura al menos hay una analogía entre la literatura y lo que esa cuestión implicó para el desarrollo institucional. En cuanto a la

literatura, yo creo que la actitud generalizadamente evasiva respecto del pasado, en el sentido de que las preguntas sobre el origen no son obsesivas y, por otro lado, las preguntas sobre la identidad nacional, como asunto candente y actual, dan lugar en su intersección a las mejores y más propias manifestaciones entre las cuales debe mencionarse el ensayo, que en América Latina posee una configuración propia y reconocible. Más aún, en las historias del ensayo raramente se invocan, porque no puede hacerse, modelos y, por el contrario, se destaca la originalidad, ya sea de Sarmiento, de Martí, de Hostos, de Rodó, de Reyes, de Vasconcelos, de Samuel Ramos, de Martínez Estrada y de tantos otros. Por cierto, Montaigne es quien usa por primera vez la palabra, pero en este continente se aplica a configuraciones no sólo de alcance y pretensiones diferentes, más fuertemente esclarecedoras, sino que se articula en una interrelación textual que para la tradición europea es sorprendente; a un orden de objetivos o propósitos claros se añaden sostenes literarios y filosóficos de las tradiciones y las épocas más diversas: es como si el ensayo latinoamericano se hubiera construido sobre una lectura universal, no especializada ni específica. Es más, el ensayo viene a suplir una débil percepción historiográfica, la historia como discurso revelador es incipiente en estas culturas nuevas; la actitud ensayística es más potente y vigorosa y logra hacer virtud de una carencia.

En suma, que así como el ensayo puede haber surgido precisamente del sistema de preguntas acerca de la identidad, sobre una debilidad historiográfica, lo mismo puede haber ocurrido con la novela histórica, pero no sólo en esta carencia historiográfica sino, también, como respuesta incompleta a las preguntas sobre la identidad nacional, desde la doble censura de lo constituyente, de lo fundante.

5. LECTURA, ALFABETIZACIÓN, DEMOCRACIA

Suele decirse que el XIX es el siglo de la novela; en efecto, este género —o esta práctica, que especifica lo que llamamos el "gesto" narrativo— registra un enorme desarrollo; si se ve de cerca, la novela histórica constituye una gran parte. Determinadas corrientes críticas de índole sociológica han explicado el fenómeno como una consecuencia directa de una ampliación de la lectura, producida a su vez por fuertes modificaciones en la estructura de las sociedades, tanto en el orden político como en el social; para decirlo muy brevemente, las sociedades, especialmente en Europa, se hacen un poco más alfabetas y democráticas, más o nuevas capas de población tienen un mayor acceso a bienes de la cultura que previamente, hasta comienzos de siglo, les estaban vedados; guardando las proporciones, y teniendo en cuenta el ritmo de desaparición de interferencias, tales como las guerras civiles, algo semejante, más tardíamente, casi en el último tercio del siglo, se produce en América Latina.

Como producto de la alfabetización, en paulatino aumento, uno de los bienes de acceso más notorios es la lengua escrita, condición a su vez necesaria para experimentar un nuevo gusto por el "saber"; nueva dimensión, correlativa de una búsqueda de identidad, pero que podemos considerar instrumental. No es extraño, por lo tanto, que haya tomado forma y se haya impuesto un producto que podemos denominar "moderno": la noticia, que encarna el aspecto externo u objetivo de la cuestión central de la identidad.

Esto quiere decir que empieza a existir una demanda, de saber y de noticias, a través de la escritura, satisfecha por el diarismo escrito, que conoce un auge extraordinario, equivalente al ya señalado de la novela. El diarismo satisface la sed de información verdadera; la novela, la de la información verosímil.

Se trata, por lo tanto, de un fenómeno de ampliación en un doble sentido, pero de reciprocidad tan singular que los diarios son asiento físico de la novela y, a su vez, grandes sectores de la novela, como —ejemplo socorrido— el folletín o el modo de la "entrega", son resultado de la influencia del diarismo sobre la estructura narrativa o el modo de contar.

En cuanto a la novela, tales condiciones genéricas de lectura implican una ampliación de otra índole, a saber la posibilidad imaginaria de una identificación, que se da en el ámbito individual pero masivamente, con acciones o gestos o actores que pueden ser idealizados o con ideales sociales posibles y por eso vividos como legítimos. Dicho de otro modo, los grandes temas de la historia, lejana y cercana, que constituían quizá desde antes materia acumulada del imaginario social, recobran vitalidad y son apropiables; la novela histórica facilita esa operación. Pero este modo de ver las cosas, como en un esbozo de metodología, serviría para considerar —y entender— otro tipo de fenómenos literarios; por ejemplo, el desarrollo, la vigencia y la penetración de la literatura de masas —falsamente llamada popular—especialmente en Europa: la identificación con figuras monárquicas evidentemente idealizadas es el fundamento de la gran aceptación que tiene.

Ahora bien, si la ampliación democrática y alfabeta es el caldo de cultivo que permite entender el gran desarrollo de la novela en general y de la histórica en particular, ¿cómo se entiende que este género haya tenido un comienzo tan promisorio y se haya desarrollado tanto en América Latina, en sociedades nada alfabetizadas y muy poco democráticas, en el sentido, al menos, de que este concepto estaba ausente de los términos del conflicto social? En otras palabras, las condiciones de expansión son completamente diferentes.

El camino para entrar en este punto se relaciona

con el lugar o la posición que ocupa la lectura en toda sociedad, una posición específica y bien perfilada que, sea cual fuere, no necesariamente cubre todos los intersticios sociales. A la inversa, en cierto momento tales intersticios son más que el espacio que ocupa la lectura. Precisamente, ese desplazamiento de mucho a poco espacio da lugar a mayores o menores, cuantitativamente, respuestas escritas o, para hablar en términos iniciales, satisfactores escritos que tengan la posibilidad de proyectarse hacia el futuro, o sea de transformarse cualitativamente.

Dicho de otro modo, se puede entender que, careciendo de condiciones de lectura apropiadas o siendo éstas apenas embrionarias, la novela, en general e histórica, que se produce es utópica. Es, para decirlo en términos discursivos, producción novelística de performatividad suspendida, cuya acción plena requiere de condiciones que aún no existen; la novela es utópica cuando aparece no requerida socialmente por una lectura que no existe o que existe apenas o malamente.

6. DIFERENCIAS EN LA CONCEPCIÓN DEL PERSONAJE

En un sentido general, la novela histórica europea, como lo sostiene y muestra Lukács, convierte en protagonistas a figuras que son del común, extraídas de la masa o del pueblo, lo que presupone necesariamente "observación". Esto puede verse tanto en Walter Scott como en Victor Hugo y, por supuesto, en Michel de Zévaco: los héroes de las novelas históricas no tienen un referente histórico preciso, son constituidos siguiendo modelos humanos corrientes, elevados, de acuerdo con una línea reivindicativa muy general, a héroes activos. En América Latina, por el contrario —y

es casi una tendencia o una tentación—, los protagonistas tienen como referente a sujetos principales del acontecer histórico.

El punto tiene interés; a Lukács le permite establecer una línea divisoria entre las ya mencionadas "novela democrática" y la "novela reaccionaria o romántica", según su propia distinción. La diferencia entre una y otra radica, precisamente, en el origen referencial de los personajes.

Se diría que calificar como "reaccionarias" a novelas como *Yo el Supremo*, *Xicotencal*, *El mar dulce*, *El general en su laberinto*, *El reino de este mundo* y tantas otras sería propio de un a priori eurocentrista, sería ignorar la genética propia de las novelas producidas en este continente.

Sin embargo, habría que explicar el hecho de que la novela histórica latinoamericana tenga frecuentemente como referentes a sujetos históricos principales, que aparecen en el horizonte histórico encarnando momentos de gran significación. No basta con aludir a la fascinación que ejercen tales figuras históricas; es necesario, por el contrario, considerar el peso que tuvo en América Latina la teoría del "hombre representativo", surgida en el pensamiento saintsimoniano y que tiene en *Facundo*, de Sarmiento, una formulación brillante. A su vez, Saint-Simon —alguno de cuyos discípulos, como Cousin o Considérant, fueron muy leídos por los románticos latinoamericanos, especialmente argentinos— desarrolla una teoría que viene de un punto que le preocupaba a Hegel, el asunto del "grande hombre", prolongación, a su vez, de las preocupaciones por el "genio", características del siglo XVIII. Dicho sea entre paréntesis, el enigma del genio, qué era, en qué consistía, qué podía significar, tenía su contraparte en el enigma del "niño salvaje": la aparición de tales criaturas despertó inquietudes acerca de la educación y la fuerza de la cultura y los primeros golpes asestados contra el "naturalismo" psicológico y social. Saint-Simon observa que el genio es lo que es

porque es un "hombre representativo", lo cual tiene enormes consecuencias porque si el "genio" era del bien, la representatividad puede perfectamente ser del mal, deriva que se puede defender tanto en Sarmiento como en Altamirano (*El zarco*), en vista, también, de que esos hombres representativos abundan, son caudillos, son dictadores, son presidentes, son generales y unos más que otros han atraído la curiosidad de los novelistas.

Establecida esta diferencia entre la tendencia europea y la latinoamericana, la teoría seudo o semifilosófica que explica la segunda, aunque transformada y asimilada por el pensamiento ilustrado de los intelectuales, permite al menos tomar distancia respecto de una realidad caótica, problemática, convulsiva con la que, sea como fuere, había que convivir. Una formulación hermosa de este dilema se puede encontrar en el texto de Borges, "Poema conjetural": un hombre de leyes, Laprida, se hace preguntas en el momento en que el cuchillo de la montonera, el "íntimo cuchillo", penetra en su garganta.

7. VALIDEZ DE LO HISTÓRICO; REQUISITOS NOVELESCOS

Frente a cualquier novela histórica se abren dos preguntas primarias y elementales pero inevitables. La primera tiene que ver con la posible validez en lo histórico que pueda tener la novela; la segunda es relativa al cumplimiento de los requisitos propios de la novela. O sea, una pregunta para cada vertiente de lo que constituye la novela histórica.

a. De la primera pregunta salen dos cuestiones importantes. Una se refiere a los respaldos o garantías epistemológicas para evaluar lo correcto o lo incorrec-

to de determinado saber histórico; dicho de otro modo, con qué elementos o instrumentos podemos decir que es o no válido, históricamente, lo que tal o cual novela afirma. Ésta es una especie de cuestión previa que hay que plantearse; por ejemplo, por qué se diría que la imagen de Henri Christophe que se constituye en *El reino de este mundo* es históricamente válida; si se sostiene que puede serlo pero dentro de los términos que una novela permite, habría un criterio restrictivo o relativista que comprometería el "saber" que toda novela histórica, de una manera u otra, persigue, sin contar con el otro lugar común que consiste en decir, lo cual no necesariamente es falso, que muchas veces una obra literaria enseña más sobre la verdad de un proceso que la historia o la sociología mismas.

A ello se añade otro aspecto nada desdeñable: la validez o la invalidez histórica de cierta imagen producida tiene una estrecha relación con la posibilidad de evaluar cómo gravita, o sea qué peso tiene en la lectura de un texto de ese tipo un determinado saber; en suma, si juzgamos que lo histórico es inválido quizá leamos el texto con cierta dosis de cuestionamiento; si, por el contrario, consideramos que lo histórico es válido tal vez la lectura se reduzca a la corroboración.

Cada uno de nosotros conoce cierta cantidad de cosas que ha aprendido a través de determinados canales; ese saber nos habilita para juzgar aspectos de la realidad o de la historia y, sobre todo, para atribuir valores, creemos que podemos decir de las cosas que "son" o no "son" en el sentido axiológico. Además, ese saber adquirido trasciende lo individual, posee una organización compartida por muchos según determinadas inscripciones. Así que, en principio, la validez o invalidez de una afirmación histórica en un texto tiene que ver con un cierto saber previo y con el peso que puede tener en el juicio que se emita.

En cuanto a la segunda cuestión que sale de la primera pregunta se relaciona con aquello que la novela histórica relata; dicho de otro modo, lo relatado

por una novela histórica es un relato de algo históricamente reconocido o enmarcado, la novela "refiere" un algo que debe ser entendido de dos modos: en tanto ese algo es un núcleo preexistente deberá ser considerado como "referente"; en tanto aparece transformado en el texto deberá ser considerado "referido".

Ahora bien, ese "referente" es, a su turno, un discurso, el discurso histórico, que por sus características, o sea porque refiere hechos, tiende a producir una ilusión de desaparición como discurso lo que, a su vez, haría aparecer los hechos en sí mismos. El sistema educativo, además de la idea corriente acerca de la lectura, se hace cargo de esta operación; leemos un texto acerca de determinados hechos, aprendemos lo que refiere y, como una consecuencia indiscutible, pareciera que nos apropiamos de tales hechos, adquirimos un saber de tales hechos.

En lo que concierne a la novela histórica, se plantea un nuevo problema en torno a la noción de "referente", a saber: qué relación se establece en la escritura narrativa con el discurso histórico o, en otras palabras, con las fuentes. Shakespeare, por ejemplo, bebió en fuentes muy genéricas, esencialmente Plutarco o Suetonio; se podría decir que no necesitó más, ni siquiera documentos originales que hubieran servido, a su turno, a Plutarco o a Suetonio (el documento original como un supradiscurso histórico, más cercano aún a los hechos, pero tan ilusorio como el discurso histórico corriente), para llevar a cabo su propósito artístico, pero eso no quita que exista por un lado una conciencia histórica, a veces muy elemental y, por el otro, que en ocasiones tal conciencia no baste, como sí le bastó a Shakespeare, para buscar "referentes" adecuados.

Esta reubicación de términos permite entender un momento decisivo de inflexión de la novela histórica; es cuando a los novelistas no les alcanza el saber adquirido en el discurso histórico corriente a los fines de la escritura narrativa y empiezan a buscar en

documentos más particulares. En América Latina ese momento es preciso: tal vez sea Vicente Riva Palacio quien, el primero, se lanza a buscar en el material archivado de la Inquisición para hallar las fuentes de su trabajo de novelista. Encuentra expedientes, hurga en ellos, selecciona situaciones y las noveliza. Es claro que ese ámbito fue para Riva Palacio una consagración permanente pero, en otros casos, como el de Roa Bastos u Homero Aridjis, la investigación en documentos particulares tiene un objetivo inmediato y preciso. Sea como fuere, con Riva Palacio se abrió un nuevo camino para la novela histórica que, en cierto modo, responde al requisito, señalado antes, de la validez histórica que es capaz de proporcionar la novela y que, en esta instancia, la novela procura.

b. En cuanto a la segunda pregunta, acerca de los requisitos de la novela, la cuestión tiene que ver con la identidad del género novelístico, o sea de esa formación verbal característica entendida como novela y que se diferencia de otras formaciones verbales. En cuanto a esta diferencia, el hecho de que la novela sea una manera corriente de canalizar una especial inventiva no quiere decir que sea, como forma, inespecífica; por el contrario, posee rasgos o más bien elementos —sintácticos o retóricos— que en algunos casos están presentes en otras formaciones verbales pero que, articulados en un conjunto, son propios de la novela. En consecuencia, preguntarse por la novela histórica en relación con el cumplimiento de requisitos de la novela en general implica considerar la identidad del género novelístico o, más bien, cierta claridad acerca de qué es la novela o al menos de cómo funciona desde la mezcla que supone la combinación entre novela e historia.

Desde luego, no se puede decir desde aquí cómo las novelas históricas que se han producido dieron satisfacción a tales requisitos y quizá ni siquiera tenga interés determinarlo; por de pronto, habría que esta-

blecer o enunciar la retórica novelística, cosa también harto difícil pues, en todo caso, hay retóricas y, luego, vincular la o las novelas históricas con ellas, lo cual implicaría una suerte de ideología de la subordinación no sólo imposible sino también inútil. Más interesante sería llegar a establecer en qué medida lo hicieron y si lo han hecho las novelas históricas en su conjunto, o si alguna en particular logró producir algún efecto de modificación en la novela en general. Es probable, dicho también ligeramente, que las modificaciones en la novela, al menos contemporáneamente, tengan otras fuentes (determinados logros de la poesía, cierta incidencia de técnicas recogidas por otros discursos o bien una general tendencia a la interdiscursividad), pero también es cierto que determinadas novelas históricas aparecen como resumiendo modificaciones y, por consecuencia, proponiendo modelos para la novela en su conjunto. Eso es lo que he tratado de explicar en mi trabajo con el concepto de "escritura" que al mismo tiempo que no desdeña la fórmula inicial de este subgénero explica su producción desde un orden de necesidades muy diferentes, que recoge experiencias en diversos campos. Mi ejemplo preferido, pero no único, para el caso, es el texto de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, de cuyos rasgos en ese sentido me he ocupado por separado.

Pero, así como al tratar de responder a la primera pregunta he llegado a la idea de que hay un indispensable "referente" que no se puede soslayar, complementario de un "referido", al ocuparme de la segunda pregunta, relacionada con los requisitos de la novela, llego, por otro camino, a dicho "referido", en tanto el referido encierra en su concepto todos los trámites y procesos que intervienen para que el aspecto "novela" de la novela histórica pueda funcionar y ser satisfecho.

IV
EL DISCURSO DE LA NOVELA HISTÓRICA

1. "REFERENTE" Y "REFERIDO"

Retomando ahora los términos a que nos condujo la reflexión precedente, como un punto de llegada aunque no de conclusión, empezaríamos por decir que "referente", dicho sumariamente, es aquello que se retoma de un discurso establecido o desde donde se parte; "referido" es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística. El referente es una imagen autónoma, el referido organiza otra nueva en la que aquélla, transformada, persiste y se reconoce. Y el proceso de transformación, que en principio es uno solo pues responde a las exigencias retóricas de la novela, va modificándose según se modifican procedimientos escriturarios en general y novelísticos en particular.

Pero también se va modificando el referente, en la medida en que, en todos los casos, se lo construye a los efectos de consagrarlo como tal, de que sirva como tal. Dicha construcción puede ser genérica —en el sentido de la idea que "puede" hacerse cierta época de un núcleo histórico—, o circunscripta —en relación con lo que se necesita para referir en un texto en particular—. En cuanto al primer caso, es evidente que una misma idea de referente liga *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López, con *Xicotencal*, pero ya no con las novelas de Vicente Riva Palacio y mucho menos con las

de Fernando del Paso; en cuanto al segundo, también es evidente que el modo de trabajar de Augusto Roa Bastos y Homero Aridjis tiene mucho en común.

Ahora bien, si el referente hace problema, en tanto está claro que no es inerte sino que debe ser construido, también hay un problema del referido que, para seguir en el paralelismo, resulta de un proceso de construcción por separado, propio, que, de una manera reductora, podríamos designar como "novelesco" o regido por las leyes o reglas de la novela a las que se apela en cada caso. Escribir en la actualidad una novela histórica, aun sobre el mismo tema, con los procedimientos narrativos de *La hija del judío*, de Sierra O'Reilly, no tendría sentido a menos que fuera paródica.

Ambos procesos son historizables desde el momento en que la forma del referente, como lo he sugerido, va cambiando en función de dos vectores (epocal y personal), así como la del referido, en función de la modificación de las reglas o de las concepciones narrativas. En el fondo, una historia de la novela histórica debería hacerse cargo de las variantes producidas en ambos órdenes; sería una historia genética tendiente a determinar los modos de la escritura concreta en cada ejemplar.

2. EL TEMA DE LA "REPRESENTACIÓN"

La idea de "referente" —que parece desprenderse, en términos generales, del esquema saussureano, en la medida en que se articula con su complementario "referido"— conlleva una marca inherente a toda la tradición occidental de la narración, me refiero a la "representación". De este modo, y haciendo actuar esta idea, se diría, recuperando el comienzo de este aspecto, que el "referente" es "algo" que existe previa

y autónomamente fuera, residente en el discurso histórico, y que pasa, mediante mecanismos de "representación", que consideramos propios de una relación simbólica con las cosas, a ser "referido".

Por supuesto, la palabra "representación" no puede ser mencionada sin consecuencias; no detenerse en ella implicaría naturalizarla y, por lo tanto, desechar toda la carga crítica que se ha ido acumulando en la tradición occidental. Por comenzar, se diría que la novela histórica parece ser, al menos en su etapa inicial, a comienzos del siglo XIX, una de las encarnaciones más necesarias y éticas de la representación como idea continente o límite o sistema operatorio; si, como se sabe, el grueso de la cultura occidental, en el sentido del sistema de producción de sus formas, ha sido ejecutado desde la perspectiva de la representación; si ha procurado siempre precisarla y redefinirla, en la medida en que el referente es de hechos históricos y sociales, no sólo indudablemente trascendentes y en los que una comunidad se reconoce porque definen el curso y el sentido de su historia, sino porque, lejanos, tendrían la compacta presencia de "hechos" indiscutibles y, por ello representables sin vacilaciones, la novela histórica parece un coagulado fundamental de la representación, casi su concreción histórica. En consecuencia, sería un modelo de "lo que se debe hacer" congruentemente, sería lo más inteligible en materia de representación, sería el punto a que una cultura ha llegado para verse a sí misma en la realización de uno de sus principios más caros o el mejor vehículo que ha creado para entender la articulación entre realidad empírica y realidad simbólica.

Pero, viendo las cosas de otro modo, se podría señalar, así sea a título de hipótesis, que la "representación" no es la manifestación de una naturaleza, no es un análogon de una respuesta no determinada del ser humano ante la necesidad de comprender las cosas, sino un modo, entre otros existentes o posibles, de entablar esa relación con las cosas; en consecuen-

cia, sería un "objeto ideológico" en segunda instancia, entendiendo por ideología justamente la primera representación que nos hacemos de las cosas para poder dominarlas desde la perspectiva de nuestro interés o nuestra seguridad. En suma, se podría proponer que la representación se construye y no es natural, por más espontáneamente que funcione, y configura una tradición que, a través de diversas variaciones, afirma que es el único mecanismo posible para vincular palabra con cosa o con realidad. Justamente por construido es que canaliza tanto y tan bien las tentativas del arte, por cuanto da lugar al artificio, que es como el mediador indispensable y la condición sin límites del arte.

Por cierto, esta hipótesis —que tendencias artísticas como los abstraccionismos admitirían como válida— es objeto de discusión en el orden artístico —el niño, por ejemplo, dibuja espontáneamente figuras—, y en el orden psicológico; las observaciones de Lévi-Strauss sobre la estructura del mito en el pensamiento "salvaje" sugerirían que la continuidad y la solidez de los mitos, en razón de su modo de configuración, y justamente por su carácter universal, no descansa sobre la obediencia a las reglas consabidas de representación sino a otro orden constructivo.

En todo caso, cabe preguntarse si otras literaturas, puesto que hablamos de novela histórica, las orientales o las prehispánicas en el continente, se rigieron o se rigen igualmente por los códigos de la representación o por otros que no alcanzamos a discernir bien desde nuestra óptica. Y, para el caso, si los conceptos operatorios que utilizan culminan en algo así como la novela histórica. Es claro, sin embargo, que hay ejemplos muy nítidos —las figurillas olmecas que "representan", no hay otro modo de decirlo, juegos infantiles o situaciones cotidianas, aunque la tendencia al estereotipo disminuye notablemente lo que puede haber de fidelidad a modelos particulares (otro de los principios básicos de la representación); las

pinturas rupestres, que "representan" escenas de caza— que obligarían a refinar los conceptos o a buscar, como lo hizo Lévi-Strauss, el trasfondo estructural de las respectivas operaciones de simbolización. También es cierto que la historia del arte occidental gira obsesivamente en torno a una idea de representación que en la época moderna da lugar a innumerables y fascinantes innovaciones técnicas (lo que va del "angelismo" pictórico al retrato), pero también se puede pensar que no se trata de un universal, al menos en cuanto a lo que implica hablar o escribir o narrar, instancias que, ellas sí, podrían ser universales. En fin, marcando más el acento: narrar es un universal, representar no.

La novela histórica, en consecuencia, sería un momento privilegiado en la historia de la representación, un momento en el que el modo occidental de representar mediante palabras e imágenes se coagula de una manera más precisa y particular —lo que no quiere decir más valiosa— que en otros instantes, de mayor titubeo en cuanto al concepto central o de mayor tentativa, como por ejemplo el barroco o el expresionismo en este siglo. Por cierto, y valga como paréntesis, el hecho de entender el concepto de representación como ideológico y de abrir la atención a fenómenos literarios o artísticos que lo abandonan no quiere decir que la historia de la representación sea poco interesante o descartable ni que haya cesado; al contrario, esa historia es apasionante y sus alternativas radiografían el desarrollo y los avatares de una cultura.

3. LA MECÁNICA DE LA REPRESENTACIÓN

Por supuesto, habría que ver con más detalle y precisión qué es "representar", palabra usada más o

menos indiscriminadamente y en cuyo uso opera una cierta cantidad de supuestos que deben ser sometidos a pruebas gnoseológicas, puesto que la palabra, en todos los sentidos en que se emplea, conserva el mismo valor cognoscente. En un sentido amplio, es decir que cubre diversas posibilidades, se diría que la "representación" es lo que resulta de un traslado a determinado código de un conjunto —organizado o en desorden— de hechos empíricos o de hechos de conocimiento de existencia verificable por medios que no pertenecen a ese código. Por ejemplo, la pintura es el código al que se traslada, en forma de retrato, la figura de una persona, cuya entidad, consistencia y perceptibilidad son anteriores e independientes del código y de cuya existencia el código no tiene por qué hacerse cargo. Incluso en el teatro es claro el uso de la palabra "representar": hay algo anterior, un texto, que es llevado a un cruce de códigos, el gestual, el verbal, el espacial escenográfico, el vestimentario.

En el teatro se suele entender por representar, en un sentido amplio, "poner en escena", y "actuar", en un sentido restringido y, aunque habría mucho que decir acerca de los niveles de representación, en principio esta idea no difiere demasiado de lo que se entiende por representación en pintura y en literatura. En literatura, no obstante, es más difícil percibir la representación porque la idea, un tanto mecánica, de traslado, no funciona sino a través de innumerables mediaciones y lo que resulta —una imagen— posee una índole totalmente diferente a lo que ha sido representado; en el teatro, en cambio, el "texto" que se representa debe ser respetado y relevado. De tal modo, si determinadas personas ejecutan ciertas acciones o conductas, su comportamiento se aparece como un conjunto que consideramos como organizado porque posee coherencia y tiende a ciertos fines; a su vez, percibimos tal comportamiento por los sentidos y, cuando todo eso aparece en la literatura, las palabras de que nos valemos para hacerlo aparecer se disparan

a otra región. Ésa sería la mecánica de la representación y también las posibilidades de su trascendencia.

De todos modos, y porque hemos estado bordeando la cuestión en varios sentidos y de diverso modo, de estas consideraciones surge una pregunta indispensable: ¿qué es lo que se representa cuando se representa?

A propósito del teatro ya lo he dicho, un texto; a propósito de la pintura, una figura o una situación; a propósito de la literatura un conjunto de comportamientos y, a propósito de la novela histórica, lo que se representa es un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido. Veamos un ejemplo: la revolución de mayo es un hecho pero también es el bando emitido por la Primera Junta declarándola y, en otra instancia, la *Historia argentina*, de Bartolomé Mitre, entre otros, da cuenta del hecho después de que su autor ha leído los documentos. Así, pues, en la primera instancia, el documento y el hecho son la misma cosa porque el bando no se limita a expresar el hecho sino que le da forma a posteriori; o sea que el hecho está configurado por el documento, si no en la realidad de lo realmente acontecido al menos en el saber que pretendemos tener de ese hecho, o sea en la imagen que nos hemos construido de él.

4. LAS FINALIDADES DE LA REPRESENTACIÓN: LA IMAGEN

En suma, la novela histórica representa ese discurso de dos instancias pero, como la intención es literaria, hay una modificación que, a través de cierta interpretación o inteligencia de las cosas, imprime un sentido a la representación, configura una finalidad propia que quizá no estaba en el o en los discursos

representados. Dicho de otro modo, pero sesgando la respuesta, la novela histórica no representa pasivamente sino que intenta dirigir la representación hacia alguna parte, es teleológica y sus finalidades son de diverso orden. Se puede hablar, en este sentido, de finalidades estéticas —las novelas embellecedoras, como *La gloria de don Ramiro*—, políticas —las novelas apologéticas, como *Escenas de la época de Rosas* —, ideológicas —las novelas alusivas, como *El siglo de las luces*—, lúdicas —las novelas paródicas, como *El entenado*— , etcétera. Un texto tan complejo como *Yo el Supremo* ha suscitado una discusión ardua, justamente, sobre su finalidad; para algunos lo que persigue es establecer una metáfora de los problemas inherentes a la conformación y posibilidades de una burguesía nacional y autónoma, para otros la "figura" central es presentada para ser reivindicada, hay quien dice que se trata de una afirmación nacionalista; por fin, muchos entienden que se trata de escritura: cada uno de estos aspectos es considerado, en esas ópticas, como "la" finalidad que persigue el texto.

Pero todas estas finalidades serían accesorias o estarían, sea como fuere, subordinadas a una finalidad mayor y más amplia, de la que ya hemos hablado: el acercamiento a una identidad o la comprensión de una identidad.

Ahora bien, el resultado del acto de representar —y este tema vuelve a sesgar la respuesta perseguida—, o de referir, es, como lo habíamos señalado antes, el "referido" que, a su vez, aparece en forma de una imagen, no como el objeto o la materia representada, o sea el "representamen". De modo que nuevamente se trata de dos campos que hay que considerar y que, aunque estrechamente ligados, merecen consideración específica. El "referido" puede ser visto en el orden constructivo, es lo novelístico, el campo del proceso de transformación y lo que fue necesario para que el proceso se llevara a cabo; la imagen, en cambio, siendo lo que trasciende de la transformación operada, se

sitúa en el campo de la significación e instaura otro nivel de lectura, por supuesto que ligada a los niveles precedentes, al menos en la perspectiva analítica que perseguimos.

Estas afirmaciones abren a dos procesos que convocan a dos líneas de reflexión. Uno que podríamos llamar "parcial" concierne a la *interpretación* que pueda hacerse —y que descansa obviamente sobre un conjunto de preconceptos— de la imagen que, obviamente, sigue una dirección, responde a ideas y a intenciones propias de un ser social, persigue un sentido en la imagen; el otro, que podríamos llamar de *lectura* "total", y mediante el cual se trataría de relacionar las implicaciones de la transformación en imagen con campos de sentido mayores o más vastos, en suma, concernientes a la cultura. Estas relaciones pueden ser puestas, en virtud de los diferentes planos que interactúan, todos los cuales implican a su vez discursos, en el campo de lo que llamamos "interdiscursividad".

Ahora bien, si se reúnen los dos procesos y sus respectivas respuestas, interpretación y lectura, adquiere relevancia otra situación: ¿qué tiene que ver el sentido que puede advertirse en un texto en particular —o sea un proceso de transformación de un "representamen" que produce una imagen— con el sentido que puede ser propio de, o ser atribuido a, una cultura en determinado momento? Por supuesto, la pregunta no intenta instaurar un deductivismo ni una racionalidad forzada, según la cual un sentido particular "expresa" necesariamente un sentido general sino, más bien, el tipo de relación que se puede establecer entre un sentido particular y uno que se supone general; se trataría sobre todo de reconocer reciprocidades y modificaciones, lo que tendría consecuencias críticas acaso más dialécticas.

5. PROCEDIMIENTOS: VEROSIMILIZACIÓN E INVEROSIMILIZACIÓN. LA FICCIÓN

Desde esta perspectiva —y como para ilustrarla— se puede advertir que si lo que llamamos "representamen" puede ser construido de muchos modos, en función de la necesidad o voluntad de "representar", la "representación" —cosa que se puede detectar en el orden del "referido"— se lleva a cabo mediante numerosos y variables procedimientos; uno de los más característicos y constantes es el de la "verosimilización" que, como se sabe, no es un modo natural sino ideológico —en el sentido de que exalta el referente en detrimento del referido— de llevar a cabo la "representación". Se puede, por lo tanto, pensar en el mecanismo contrario, la "inverosimilización", concepto que suena un tanto contra natura en la perspectiva verosimilizante, pero que, aun cuando no sea fácil advertirlo concretamente, sirve al menos para pensar en una acentuación del referido y, por derivación, de la imagen.

El mero enunciado de ambos términos sugiere una oposición de absolutos; hay que decir que en la práctica hay más interacciones entre las dos perspectivas que entrañan que lo que la oposición indica. Esto también abre posibilidades a la lectura: se puede leer un texto de intención verosimilizante buscando la inverosimilización y a la inversa. Más allá de la intención de situarse en tal o cual campo procesal atribuibles al texto, o más inmediatamente a los enunciadores, se podría encontrar puntos de contacto entre ambos campos; no se trata necesariamente de contradicciones sino tan sólo de una "acción textual" que resuelve o diluye o revierte los propósitos ideológicos poniendo en evidencia que, por lo menos, escribir es otra cosa, es poner en movimiento lo no controlado en lo controlado y a la inversa.

Pero también puede haber compromisos buscados, de índole "estética". En un texto como *El reino de este mundo,* de Alejo Carpentier, esto es claro y evidente: la verosimilización —ritos, costumbres, modalidades, psicologías— exalta un referente curioso, original, obtenido por observación o por investigación documental; la inverosimilización —en el plano argumental o de resolución de situaciones, como la licantropía, por ejemplo— indica una voluntad de acentuar el referido y la imagen; y si en este caso digo "voluntad" es porque ronda en esa operación inverosimilizante un eco surrealista.

Sea como fuere, no hay ningún texto en el cual las dos tendencias operacionales se presenten en estado de total pureza; en todos los textos, al menos de novela histórica, hay un continuo que, reitero, la lectura percibe en su efecto y puede, en una instancia crítica, establecer en sus alcances.

En la novela histórica del siglo XIX los procedimientos de representación —que marcan un momento en su historia—, esencialmente verosimilizantes, se centran en el mecanismo, la idea o el concepto operador de "ficción". Sobre este término quedan cosas por decir; ante todo, se lo suele tomar como sinónimo de "irreal"; en segundo lugar, como metonimia de cuento o narración, pero esos usos corrientes impiden ver su verdadero alcance y aun su carácter.

Por comenzar, es cierto que el término "ficción" mantiene una relación con invención pero no es necesariamente lo mismo aunque inventar sea también generar algo nuevo y no conocido a partir de materiales conocidos. A la vez, uno y otro dependen de "imaginación", así sea porque algunos de los semas de esta palabra tienen un alcance de disparador; las tres palabras tienen en común el juego entre lo existente, que desaparece, y lo inexistente, que comienza a poseer relieve. Salvo, por cierto, paradójicamente en relación con la acepción corriente, la ficción, como lo veremos en seguida.

Se diría, para entrar en esta materia, que la ficción es un tipo de invención que conoce un auge particularmente intenso en el siglo XIX. Uno de sus rasgos fundamentales es el claroscuro, su mecánica más conocida es el entretejido entre ocultamiento y revelación, justamente para alejar de lo que se supone que es su contrario, lo sabido de una verificación corriente; en esa medida conduce fatalmente a la intriga, que, a su turno, implica una distribución de la economía narrativa: alguien pone trampas, alguien cae en las trampas, alguien revela las trampas que fueron puestas, alguien se salva de ellas. Esto explica, a su turno, el predominio del héroe individual en la novela del siglo XIX: es el sujeto y el objeto de la intriga.

En toda la novela histórica europea, al menos del siglo XIX, y en gran parte de la latinoamericana, se destaca el héroe individual que sufre la intriga pero es capaz de vencerla o desanudarla; en ese sentido, el héroe ficcional es prácticamente indestructible. Por ello, realiza el ideal de toda la tradición narrativa occidental que se basa en una voluntad o deseo de continuidad y perduración que permite enfrentarse con la muerte; narrar es, en sí mismo, como gesto, desafiar y frenar la inevitabilidad de la muerte. Y, puesto que se trata de pensamiento occidental, hay que decir que ese ideal de héroe indestructible es también un momento o un punto de la definición freudiana del yo, como encarnación del eros.

Pero, como otro modo de acercarse si no al concepto de ficción, aunque de eso se trata, al menos a algún esquema de su alcance, hay que considerar que el auge y la repercusión de la "empresa" novela histórica tiene algo que ver con el requerimiento de cierto público que acepta el juego ficcional y lo demanda; si los rasgos precedentes de intriga y héroe tienen alguna validez, el requerimiento del público se produce no sólo por necesidad ideal de identificación sino también a causa de la puesta en marcha de mecanismos de gusto y de determinadas pulsiones; en suma, se trata de un imaginario

que admite, conoce y sostiene el concepto de ficción.

Se va insinuando, creo, un principio de ajuste a la idea corriente de ficción; sí, seguiría emparentado íntimamente con la invención, pero en un sentido formal-estructural, como algo generado por invento pero cuyo carácter, en sí mismo, no arrastra al "modo" de la invención en su totalidad; sería más bien un "artefacto" creado *para* determinados fines y, como artefacto, reproduce excepcionalmente un conjunto complejo, una materia perceptiva, emotiva, pulsional, cognitiva. Es algo análogo a un instrumento musical: los vientos prolongan, y reproducen, el universo bucal, las cuerdas el circulatorio, las maderas el óseo; las nociones son diferentes pero la correlación analógica puede afirmarse.

Volviendo a la ficción, y puesto que como artefacto persigue "determinados fines", se la podría entender como un sistema cognoscitivo: al emplearla se conoce metafóricamente un aspecto de lo real o se ordena determinado desorden parcial de lo real. Pero esa finalidad cognoscitiva depende de la metáfora: se logra indirectamente porque la vía que sigue no es la de reproducción directa sino mediada imaginariamente. En ese punto, interviene y gravita la noción de "público", que es sociológica e histórica.

Hasta la actualidad, el público que más se acerca a la literatura lo hace por el lado de la ficción; ese acercamiento, desde luego, robustece su dominio y refuerza la vieja idea naturalizante de que *es* o define lo literario mismo. Sin embargo, hay quienes se resisten a ese dominio: Luis Cardoza y Aragón se complace en sostener que "no le interesan las novelas", pero sí la literatura. No es el único, simplemente porque detrás de ese enunciado está operando algo que podemos llamar "teoría crítica del totalitarismo ficcional". Pero en quienes dicha teoría no actúa la ficción encarna el punto de confluencia de innumerables fuerzas imaginarias, que movilizan su propio imaginario.

En ese esquema opera, visto históricamente, un sistema de prueba o ensayo y error. Los primeros

novelistas que, muy espontáneamente, descubren el camino de la ficción —no es Cervantes, por supuesto, quien se sumerge en la invención lisa y llana, sin mediaciones (ya veremos en qué consisten las diferencias)— reciben una respuesta positiva, han sido comprendidos. A partir de ello, mejoran sus procedimientos ficcionales y establecen, especialmente a mediados del siglo XIX, una relación mayor y más inmediatamente satisfactoria con los públicos que, como ya se dijo para Europa, se han ampliado y tienen una mayor conciencia sobre sus derechos al consumo cultural.

6. EL CONTEXTO: NOVELA ARQUEOLÓGICA, CATÁRTICA Y FUNCIONAL

Es también un lugar común en el análisis literario que no se puede entrar en un texto si no se tiene en cuenta el contexto. Si eso es necesario en toda perspectiva sociologizante (marxista, historicista, filológica, existencialista), también lo es en el campo de los análisis inmanentistas (estilístico, estructural, expresivo, escriturario y otros).

Pero también se ha establecido ya que "contexto" es una noción de dos alcances posibles; el primero es genérico: por contexto se quiere decir "realidad"; el segundo es específico: "contexto" sería todo aquello que rodea a un texto en particular y que hay que tener en cuenta para entenderlo porque ha establecido con él una interacción indudable.

En cuanto al primer aspecto, el uso tiene algo de deductivo y determinante: "la" realidad no sólo es necesariamente expresada por un texto sino que le da sentido. Pero aun en este uso la noción de "realidad" es excesivamente amplia de modo que, por un proceso metonímico, se la acota a lo político o social o al corte que el analista decida hacer entendiendo que se trata

de "la" realidad. En ese caso, el analista intenta ver de qué modo la realidad informa el texto, en el doble sentido de introducirse en él o de hacerlo inteligible. Es claro, además, que este uso no es propio sólo de los analistas; también los productores de texto lo asumen, o lo declaran y lo ejecutan.

Respecto del segundo, designado también como "cotexto", refiere lo que tendría que ver con su proceso de producción, que por ese lado incidiría en su significación o sentido; para dar un ejemplo elemental, el ruido que rodea el acto de escribir o la luz que ilumina la circunstancia pueden incidir en la forma del texto y, por lo tanto, otorgar un rasgo, imprimir un carácter.

Si esa distinción es válida, se podría decir que la noción de contexto, en su primer alcance, tiene que ver con el orden del referente y en el segundo con el proceso de escritura, vinculado a su vez a lo que antes denominábamos "referido".

A propósito de un texto cualquiera, para la ocasión *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, podríamos decir que el "contexto" referencial es un momento de la historia de un país, Haití, en una trama que incluye la Revolución Francesa, la explotación colonial, la liberación de los esclavos, el tipo de comercio colonial, los sucesos posteriores a la Independencia, ciertos protagonistas privilegiados del momento; en cuanto al "cotexto", es preciso considerar lo que gravitaba sobre el autor en el momento de iniciar su empresa de escritura: la dictadura cubana, la guerra mundial, el exilio en Venezuela, la experiencia surrealista todavía resonante, el viaje a Haití con la compañía de Jouvet, etcétera.

Generalizando un poco, se podría afirmar que en la novela histórica ambos tipos de contexto aparecen por lo general claramente diferenciados: Fernando del Paso escribe *Noticias del Imperio* sin contaminarse con el universo propio del referente que le interesa; precisamente por eso puede hacer una novela ligada a su situación, o sea una novela moderna; Tomás Eloy

Martínez, en *La novela de Perón*, aunque el ámbito referencial es también en cierto modo su propio "cotexto", logra separar con claridad, su personaje viene impregnado de su circunstancia y la que determina la escritura del texto no le debe nada. Hay casos, sin embargo, uno por lo menos, en que hay un juego de aproximaciones entre el referente y el cotexto. Me refiero a Benito Pérez Galdós y los *Episodios nacionales*: la primera novela del ciclo, *Trafalgar*, que recoge sucesos de 1811, fue escrita hacia 1872; el espacio entre ambos contextos era de cerca de sesenta años; la última, *Cánovas*, está escrita en 1912, pero los sucesos que recoge no sólo son de 1870 sino que han sido vividos en persona por el autor; esto quiere decir que ambos contextos se han acercado, más aún, hay una intersección entre ellos que incide en la imagen producida, determina posiblemente algunas particularidades del texto último. Para decirlo de otro modo, si para referir la derrota de la coalición franco-española, Pérez Galdós podía tomar distancia sin problema, cuando escribió *Cánovas* estaba tan impregnado del referente que los productos no tienen estéticamente mucho que ver. *Trafalgar* es una novela de realismo elemental, *Cánovas* es una novela casi experimental.

En conclusión, cuanto temporalmente más cerca está el referente más posibilidades existen de que su contexto comparta el contexto de la escritura; si, en cambio, está lejos, se produce un juego de contextos que exige decisiones. De ello se puede extraer una conclusión: se diría que la mayor cercanía respecto de la ubicación temporal del referente retira algo de pesadez histórica, se produce una interacción de contextos que lo aligera; a la inversa, la mayor distancia acentúa la pesadez de lo histórico, lo cual implica paradójicamente menores posibilidades de transformación del referente. En este marco se sitúa el concepto de "novela arqueológica", que se definiría como intento estético de hacerse cargo del contexto referencial desde los medios de que se dispone en un momento

muy diferente, mientras que en la otra situación hay más posibilidades de evadir la idea de lo histórico y de entrar en el ámbito de la escritura *tout court*.

De modo que el juego de contextos da lugar a la aparición de una categoría muy llamativa en el universo de la novela histórica, la novela "arqueológica", de la cual hay muestras de primer orden: desde *Salammbô* hasta *La gloria de don Ramiro* —en las que lo arqueológico es ocasión de virtuosismo estilístico— hasta *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, de Homero Aridjis, que arqueologiza por el camino de la reproducción de lenguajes.

Articulando un poco más este mecanismo de los dos contextos, surgen otras categorías igualmente válidas; así, cuando la distancia temporal es mínima, es decir, cuando se hace novela histórica con lo casi inmediato y los dos contextos se mezclan, se podría hablar de una novela histórica "catártica", en la que se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía; si, para el caso, pensamos en las novelas del llamado "ciclo de la revolución mexicana", predomina un deseo del autor de entender incluso su propia participación tanto como el fenómeno a referir, lo que hace que la imagen producida esté acentuadamente subjetivizada. Si bien esto es claro para las de Mariano Azuela, no otra cosa sucede con las obras de Martín Luis Guzmán quien, desde otra inflexión o necesidad, intenta resolver un diferendo respecto de hechos en los que participó y que conoció de muy cerca, igual que el otro autor.

Como todo esquema que resulta del desarrollo de determinados conceptos, las posibilidades extremas que presenta no agotan formas que previsiblemente pueden emerger de los términos originales; de este modo, se puede pensar en momentos intermedios entre "arqueología" y "catarsis"; a uno de tales momentos lo podemos denominar "novela funcional o sistemática", que podría definirse como el intento de examinar analíticamente, no sólo narrativizarlo, pero

por los medios que ofrece la novela histórica, un fragmento referencial vinculado con una situación conflictiva o enigmática desde un punto de vista político o moral. Y si la llamamos "funcional" es porque sirve para un fin que no es individual ni se relaciona con una recuperación de "lo que fue, tal cual"; ese fin se vincula con una necesidad global de extender un conocimiento que se supone incompleto o deficiente en el orden intelectual. Y como dicho fin no deja de ser explícito, y se inscribe en una perspectiva también explícita de integrar órdenes de significaciones, designamos este intento de novela como "sistemático", integrado a una interpretación global de la realidad. Un buen ejemplo de este tipo de novela, seguramente no el único, es *Yo el Supremo*. En este caso, un solo texto, una novela única encarna la funcionalidad o la sistematicidad; en otros casos, como el de Pérez Galdós, el propósito funcional requiere de ciclos que ponen en evidencia el carácter "racional" del propósito sistemático. Lo mismo podría decirse de los dos proyectos de Manuel Gálvez, *Escenas de la guerra del Paraguay* y *Escenas de la época de Rosas*. En todos los mencionados hay un acercamiento a una zona oscura del referente histórico considerándolo como laguna, como un campo de sentido incompleto, que falta para entender un conjunto mayor y que lleva al escritor a tratar de examinarlo para completarlo.

Es probable que se puedan establecer otras categorías más desde el mismo juego entre contextos. En todo caso, este excurso sobre la novela histórica y ciertas categorías analíticas, cuyo punto de partida fue el fundamental mecanismo de la representación, sirve para mostrar que lo que se denomina "representación" es algo, un objeto, historizable, al que no se le puede atribuir un carácter eterno, siempre igual a sí mismo como mecanismo.

7. LA "CONSTRUCCIÓN" Y LA "DECONSTRUCCIÓN"

En este momento de la elaboración sería importante hacer una pregunta, que se hace cargo del carácter histórico de la representación: ¿qué es representar literariamente en la actualidad, cuando este concepto ha sufrido tantos ataques teóricos y experimentales? ¿Es posible seguir hablando de este tema como si nada hubiera pasado?

Desde luego, es un hecho que el concepto ha sido puesto en cuestión y también que ciertas corrientes literarias parecen haberlo dejado totalmente de lado. ¿Realmente ha sido dejado de lado en la práctica literaria o, vigente todavía, sólo constituye un problema respecto del cual es útil situarse y definirse?

Para empezar a enfrentar todas estas preguntas nos volvemos a poner en la ya adquirida perspectiva de un "referente" y un "referido" para considerar la novela histórica. Debo reiterar, antes de entrar en los temas abiertos por las preguntas, que al emplear esta oposición de términos complementarios no estamos obedeciendo al viejo esquema saussureano de "significante" versus "significado" sino sólo por reminiscencia. Se trata de otro paradigma para constituir el cual hacemos intervenir, como ya se ha enunciado, una idea de "construcción": no sólo el "referido" es construido en la escritura, tal como se podría pensar a causa del peso y la importancia que tiene la transformación en todo acto de representación; en mi perspectiva, tanto el referido como el referente lo son en el ámbito de la novela histórica. Con esto, y de paso, intento neutralizar un tanto la idea —que podría surgir de estos términos— de que hay simplemente una historia y luego viene un escritor que la toma y la devuelve en forma de acciones, de personajes, de intrigas o de otros artefactos propios de la narración, por medio de una escritura. Como conclusión, o advertencia, podría decirse que, frente a la idea de una "construcción" en

todos los niveles, el ingreso más indicado en un texto sería por la vía de la "deconstrucción", es decir mediante operaciones analíticas, o de lectura, que permitieran ver de qué modo tal doble construcción ha sido llevada a cabo.

Pero, ¿qué es construir en literatura? Desde luego, es "escribir" en términos generales, pero, sin duda, hay operaciones previas o complementarias que dan una idea más particular; por ejemplo, la "selección" que, imprescindible en el aspecto estructurante de la escritura, tanto en lo que concierne a los elementos que constituyen un argumento como a los que integran una descripción, descansa sobre la pertinencia que, a su vez, se articula en torno a fines. Dicho de otro modo, construir en literatura es ante todo seleccionar lo que puede ser pertinente y/o congruente con los objetivos perseguidos.

8. EL REFERENTE "CONSTRUIDO": SABER Y DOCUMENTO

Ahora bien, en lo que concierne al "referente", se ha dicho ya que es un saber que está ahí, preexistente, disponible, casi siempre ya ordenado y normativizado según ciertos acuerdos sociales que le confieren una forma determinada en relación con la lucha por el poder político; esos acuerdos, siempre violentos e impuestos por la lucha por el poder, confieren legitimidad a ese saber y, por consecuencia, valor histórico. Correlativamente, establecen las pautas interpretativas, razón por la cual todo trabajo de deconstrucción de una construcción debe determinar las condiciones del acuerdo social que le han conferido al material un carácter histórico legítimo e interesante.

Existe, por lo tanto, una teleología en la forma del saber del referente y una fuerza de perduración o de

inercia que hace que su característica más saliente sea la reproducción. El novelista histórico se enfrenta con esa fuerza y, por lo tanto, se pliega a ella, o sea que retoma el saber del referente como viene (puede incluso matizarlo o actualizarlo) o intenta dirigirle su propia fuerza, que podemos llamar "crítica", lo que implica introducir nuevas intenciones, nuevos modos de lectura.

Objetivamente, antes de encararlo, ese saber del referente está algunas veces oculto, otras semidescubierto, otras totalmente descubierto. Estas posibilidades definen las conductas de la construcción posible: algunos novelistas, como Pérez Galdós, lo poseen en general; en el otro extremo, otros saben que está y lo buscan, como Riva Palacio, en los archivos de la Inquisición; otros, por fin, indagan, como Roa Bastos, en la zona intermedia, en lo que se ve y no se ve del todo. Es decir que ese saber es, en ciertos casos, del dominio común; en otros es de lo relativamente desconocido y, por consecuencia, relativamente cognoscible, ya sea por investigación, ya por relectura.

En todos los casos se trata de un saber discursivo que, en la alternancia entre lo presuntamente conocido y lo efectivamente desconocido pero cognoscible, o bien reproduce su pertenencia al dominio común o bien la disminuye. Dicho de otro modo, tenemos una idea, escolar o cultural, acerca de qué y cómo son ciertos hechos; esa actividad o discurso denominado "historia" confirma tal idea o la recorta o modifica poniendo en escena nuevos elementos, tal como intenta hacerlo esa corriente denominada "revisionismo". Pero ese saber es discursivo a punto tal que su modo de manifestación son los documentos, buscar los cuales no sólo es inherente al enunciador del discurso histórico, o sea el historiador, sino que en cierto momento configura un giro decisivo en la novela histórica.

A su turno, el saber histórico está sometido a una dialéctica de memoria/olvido que, precisamente, el documento viene a denunciar: lo que se sabe se sabe

deficientemente porque está atravesado de olvidos y el documento que se acaba de hallar viene a recordar no sólo lo que ha sido olvidado sino que el olvido es el constituyente principal del discurso histórico común. Es tan fuerte esta dialéctica que impregna el lenguaje del saber histórico: hallar, descubrir, sacar del olvido, revelar. Pero, además, a éstas se añaden otras operaciones de "reforma" del saber, las inherentes a la "intención" que se manifiesta a través de actos imaginarios.

En resumen, si para la novela histórica el saber de la historia es del referente, el novelista reforma ante todo ese saber; al conjunto de operaciones necesarias para llevar la reforma a cabo lo llamamos "construcción" del referente. Es un proceso que tiene etapas: una de ellas es intuitiva, otra acumulativo-investigativa, otra de selección. En torno a cada una de ellas habría preguntas sobre el modo en que se llevaron a cabo, lo cual tiene que ver con cuestiones más vastas de ideología o del tipo de interpretación que lleva a cada novelista a buscar de determinado modo, a considerar que ya tiene suficiente y a elegir entre todo eso lo que puede convenir a su propósito artístico. Sea como fuere, la finalidad principal de esa labor no es cambiar el discurso histórico general sino hacer algo con el saber así constituido del referente; es una finalidad dirigida, se trata de preparar, en suma, el material que se va a elaborar.

Lo que denominamos "construcción del referente" se sitúa en un campo previo para lo que interesa, que es el texto de la novela histórica; quizá todo lo que ha intervenido para construirlo determine lo que se haga posteriormente; en todo caso, es muy posible que haya una interacción entre las dos etapas, por más que, fenomenológicamente, puedan ser descriptas por separado.

9. LA CONSTRUCCIÓN DEL REFERIDO

Como se ha dicho, la construcción del referido comienza materialmente cuando ha concluido la del referente pero, también, *en* la construcción del referente.

a. Hay algo más: comienza antes y paralelamente a la otra en la existencia o vigencia de paradigmas o conceptos novelescos preexistentes al momento de la escritura; una propuesta de novela histórica naturalista, por ejemplo, presupone las leyes naturalistas de la narración. Pero, igualmente, cada propuesta de escritura "decide" en relación con tales paradigmas: los confirma (tradición) o rechaza (vanguardismo) o bien se sitúa en zonas intermedias entre aceptación y rechazo (innovación).

Quizá estas posiciones, en especial las dos extremas, no se den en estado puro; entiendo que lo que en cambio se puede verificar es una interferencia o interacción entre ambas en la medida en que, de una u otra manera, los paradigmas narrativos preexistentes no sólo forman parte del proceso de construcción del referido sino que actúan desde antes del proceso escriturario propiamente dicho.

b. En segundo lugar, hay que considerar la cuestión de los modelos aplicables, que pueden proceder de los paradigmas en curso o de otras fuentes y, por lo tanto, en este caso, poseer cierto grado de diferenciación, de modo tal que pueden servir para enfrentarse con aquellos paradigmas. En suma, ciertos modelos, cuya acción habrá que determinar, pueden ayudar a luchar contra la fuerza de los paradigmas en curso o bien pueden servir para reaplicarlos o, por fin, pueden dar lugar a equívocos, como entiendo que ocurre en *La gloria de don Ramiro*; este texto, escrito a comienzos del siglo XX, sigue un modelo de prosa entre parnasiana

y simbolista, ya un tanto anacrónica en el último tercio del XIX y absorbida por el inicial modernismo rubendariano; si bien, como lo estimó Amado Alonso, *La gloria de don Ramiro* implicó el encuentro entre modernismo y novela histórica —y en consecuencia una innovación en el paradigma— y, por otro lado, una posibilidad para la prosa modernista, la perfección en la aplicación del modelo hizo pensar que se trataba de una mera transcripción de Rémy de Gourmont, cosa por cierto nunca probada pero que, en todo caso, da idea de lo que llamo el "equívoco" que acompaña a este texto.

En otros textos, más modernos, esta relación entre modelos procedentes de otras fuentes y paradigmas vigentes en materia de novela histórica son más complejas y perturbadoras; por ejemplo, en *Yo el Supremo*, uno de los modelos que gravitaron en las decisiones textuales proviene de la llamada "novela del lenguaje", basada, por su lado, en el gran desarrollo de la ciencia lingüística. Y si esta consideración, en el caso de este texto, es válida, es probable que modelos provenientes de otras ciencias o prácticas puedan recuperarse en el proceso de construcción del referido de otros textos; en *El mar dulce*, por dar un solo ejemplo, la "crónica" matiza el paradigma naturalista.

La imagen de la existencia de paradigmas que pueden ser continuados o alterados, en el caso por la intervención de modelos diversos, sugiere un problema de otro tipo que vale la pena considerar. Lo que llamamos "paradigma" podría traducirse por una noción de forma que, dictada por la gran expansión del género durante el siglo XIX, se impuso canónicamente; en el siglo XX, al fracturarse el canon, pero sin desaparecer, se producen numerosos y vastos problemas de comprensión.

Dicho de otro modo, tal canon, o paradigma, sigue gravitando y su debilitamiento no altera una unidad fundamental, base de la definición misma de novela histórica: la relación entre un referente de hechos

históricos —de discursos sobre los hechos— y un referido entendido en el orden y el sentido de la narración. Y, para no perder la idea de una variación del siglo XIX al XX, dicho referido es acaso más "novela" en el XIX y menos en el XX por la intervención de otras perspectivas, pero de todos modos es narración. En *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, la noción de "real maravilloso", que proviene de experiencias surrealistas, implica una modificación de los criterios novelísticos tradicionales, en la medida en que sienta una de las premisas de recuperación del barroco.

c. En tercer lugar, la construcción del referido tiene algo que ver con los niveles actuales de lengua o, mejor, con el tipo de problematización lingüística existente en el momento de la escritura, en el sentido de una actitud respecto de la lengua de los documentos o de la época novelizada y la ideología de su adaptación. Dicho de otro modo, hacer novela histórica sobre hechos del siglo XVI, como por ejemplo *El mar dulce* o *La gloria de don Ramiro*, o del siglo XIX, como *El general en su laberinto* o *Yo el Supremo*, a comienzos del XX y aun a fines del mismo siglo, implica un análisis de posibilidades desde lo que es la lengua actual y el modo de situarse frente a modos arcaicos. Las resoluciones son variadas, como se ve comparando las dos primeras y las otras dos entre sí: Larreta arqueologiza de manera parnasiana, Payró es un realista, incluso frente a la lengua; García Márquez traduce a sus propios modismos el lenguaje de Bolívar y Roa Bastos reproduce documentos. En suma, el trabajo que se lleva a cabo desde la lengua de uso sobre la lengua del referente son fundamentales para las construcciones del referido.

d. En cuarto lugar, hay que señalar la incidencia de los proyectos ideológicos que entraña el hecho mismo de la escritura. Se sabe: escribir responde a una serie de decisiones que se entienden en relación con y por

contraste con diversas prácticas sociales; escribir es una práctica y, al mismo tiempo, es un instrumento de otras prácticas; por eso, toda decisión de escribir establece un proyecto de naturaleza social que se impregna, como es obvio, de lo ideológico-político que alimenta todo el conjunto de prácticas sociales.

e. En otros planos, más particulares, transcurre igualmente la construcción del referido; quiero señalar, a este respecto, y desde cierta perspectiva semiótica, lo que concierne a las "relaciones actanciales", o sea, dicho en otros términos, a las relaciones entre personajes, entendidas en el plano de la economía narrativa; por ejemplo —y esta relación es esencial para comprender la novela histórica— cómo se distribuye la "principalidad" y la "secundariedad" de los personajes. Este tema es importante; ante todo, ¿que distinción se puede hacer entre personajes "principales" y "secundarios" históricamente hablando? Luego, ¿qué funciones narrativas desempeñan unos en atención a los otros? ¿Son los principales protagonistas? En *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, un personaje principal, evidentemente, es Torquemada, el Inquisidor Mayor, pero no es protagonista; tampoco el narrador —que no lo es históricamente pero sí por su función narrativa— es protagonista. Igualmente, y para asumir toda la carga axiológica de la noción de personaje que viene desde los comienzos de la novela, los personajes, principales o secundarios, pueden o no ser "héroes", noción que se precipita fatalmente cuando se habla de ficción. ¿Subsiste la noción? ¿Podría decirse que Ti-Noël es el "héroe" de *El reino de este mundo*? ¿O Henri Christophe? Por supuesto, el problema atañe a toda novela en el sentido de que toda novela debe resolver, de una manera u otra, sus propias relaciones actanciales, pero es más dramático, quizás, en el campo de la novela histórica por el enorme peso que tiene en ella el referente. Por esta razón, los personajes, principales o secundarios históricamen-

te, pueden ser muy representativos pero no necesariamente protagónicos ni héroes. En la novela de Aridjis, Isabel de la Vega es un personaje en cierto modo accidental —hasta cierto punto es sólo funcional para las acciones posteriores a su aparición en escena — pero, por eso mismo, tiene tal principalidad que su historia real puede ser el desencadenante de toda la escritura.

f. Las combinaciones entre estos conceptos pueden ser múltiples; se trataría, ahora, no tanto de codificarlas sino de retomar una idea que surge de una de ellas: la "funcionalidad". Cabe preguntar, de inmediato, por el sentido de tal "función": ¿para qué serían "funcionales"? Por un lado, lo podrían ser para la acción, como es el caso de fray Servando en *El mundo alucinante*, o el de Pero Meñique en *1492 vida y tiempo de Juan Cabezón de Castilla*, que concentran el costado crítico de la historia significada; por el otro, para la narración, como podría ser Ti-Noël; por el otro para la escritura, como podría ser el escribiente Patiño en *Yo el Supremo*. Este personaje es particularmente sugerente: su funcionalidad reside en ser el interlocutor de una voz cantante, lo que tiene como efecto destacar el concepto de "dictadura" y, correlativamente, el de "escritura".

g. Otro tema que se debe considerar es el de "enfoque narrativo", noción que corresponde al modo de organizar el material con vistas a una lógica expositiva o, dicho de otro modo, a la economía del punto de vista. La novela histórica del siglo XIX no los varía excesivamente; actúa por lo general "explicitando", "expandiendo" y "distanciando o alejando". Pero, cuando lo hace, es a causa de una posibilidad que abre, dentro de un paradigma indiscutido, una perspectiva filosófica o ideológica novedosa (eclecticismo, positivismo, modernismo); en cambio, en el siglo XX, quizá como resultado del juego entre paradigma y modelos, los enfoques narrativos son muy diversos y combinan,

por ejemplo, "explicitación" con "implicitación", "expansión" con "sinopsis", "alejamiento" con "cercanía". Se comprende que estas relaciones generan imágenes bien diferenciadas; por ejemplo, el uso de la tercera persona de narración da lugar a cierto alejamiento expansivo, el de la primera a un acercamiento, pero que no necesariamente es sinóptico e implícito y ni siquiera subjetivante: el relato de *1492* es de "expectación", el narrador está "en" las cosas que narra pero sin involucrarse, "para" narrarlas.

h. Quizá como resultado de la señalada interacción entre la construcción de los dos campos, gravita considerablemente en la del referido lo que podemos llamar el "modo" de tratar la historia misma; quiero decir la dirección que se imprime a la captura de lo histórico propiamente dicho; así, algunos perciben la historia en lo colectivo y la gran escena, como ocurriría en grandes tramos de la obra de Pérez Galdós o en *La guerra y la paz*; otros a través de lo individual y lo íntimo, como sería, tal vez, el caso de Stendhal en *La cartuja de Parma*, donde el miedo personal del soldado conlleva una interpretación global de la historia o permite formular una interpretación o favorecer un acercamiento a la materia histórica. También, dentro de este concepto, se puede pensar en otras categorías, como articulación de situaciones particulares, o ejemplos, tendiente a generar un "fresco" histórico, lo que puede implicar una actitud denuncialista por oposición a un modo analítico.

En conclusión, la construcción del referido es en realidad un proceso de referenciación, término que cubre toda la actividad del referir y que, como tal, recurre a determinados instrumentos. Uno de ellos, como lo he señalado con énfasis, es el de la ficción; otro, en el extremo opuesto, es el de la inverosimilización, apoyada ya sea en tradiciones, como la de las novelas de caballerías, ya en

interacciones procedentes de experiencias de vanguardia, tal como lo podemos advertir por ejemplo en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. En todo caso, todos los mecanismos señalados, que se hacen presentes en el objeto producido, el texto, tienden a vincularlo con la literatura, no a separarlo de ella. Por ello, la novela histórica aparece, como proyecto, proponiendo una fórmula de concentración que conserva todavía todo su atractivo.

10. LA VALIDEZ HISTÓRICA DE LA NOVELA HISTÓRICA

Como se recordará, uno de los aspectos a tener en cuenta era el problema de la validez histórica de lo relatado; el punto es ciertamente de sociología de la literatura más que literario, pero también es insoslayable porque no se puede dejar de pensar que si se trata de "referentes" verificables, documentados, la imagen que se propone cuestiona alguna verdad o no dejaría de intentar disputar algún terreno en el orden de la verdad.

El asunto podría ser zanjado mediante una afirmación muy corriente, según la cual la literatura proporciona más verdad que la ciencia o, dicho de otro modo, que se sabe más gracias a la literatura que a la ciencia; y si bien la afirmación es simpática se diría que deja incólume la pregunta puesto que se trata de modos diferentes de saber. Se trataría de entrar por otro lado: por la idea que se tiene de la historia y qué grado de incidencia tiene en la imagen que produce la novela histórica.

Naturalmente, la idea de la historia que opera en la novela histórica no es única ni siempre la misma; ha ido variando del mismo modo que ha ido variando la concepción de la novela y aun de la escritura. Se podría, por lo tanto, hacer una historia de la idea de

historia en la novela histórica y, desde luego, cada uno de sus instantes debería ser examinado desde la perspectiva filosófica que le corresponde.

Se dijo ya que la historia que servía a la novela histórica era un saber discursivo; esto implica, ante todo, una mecánica de "traducción" que genera un desplazamiento; en realidad no es cuestión de historia sino de "historiografía", concepto que reúne o engloba, justamente, el conjunto de discursos de lo histórico. A su vez, el concepto de historiografía no es inerte, no es un mero depósito: es una organización orientada, dirigida a una finalidad. En principio, si bien los recursos para lograr esa finalidad son cambiantes, se diría que la finalidad tiene que ver siempre con lo mismo, a saber la justificación o la conservación de un poder. Así, pues, la historia se produce, los discursos le dan forma, la historiografía los reúne e intenta, de este modo, otorgar inteligibilidad, si no racionalidad, al poder que se sustenta en todo el ciclo.

En consecuencia, la historia no sería simplemente la recuperación de lo acontecido —sea cual fuere su sentido— sino un lugar de acuerdo social en relación con el poder. La expresión "acuerdo social" quizá suena benévola, históricamente hablando, y en ese sentido encubridora de la imposición que realmente se produce pero parece adecuada porque no excluye ningún camino para llegar a él: el acuerdo puede ser pacífico o bien impuesto por un triunfo, en todo caso llamamos "acuerdo" al resultado provisorio de un proceso.

En ese esquema, los documentos que han sido impuestos como escritura de legitimación o justificación del poder pueden ser, en la práctica, documentos conocidos o menos conocidos y aun desconocidos. Esta última cualidad tiene, a su turno, varias posibilidades de ser entendida: esos documentos pueden ser semiconocidos o desconocidos por mal leídos o no leídos del todo, sea porque permanecieron ocultos, sea porque se carecía de medios para hacer una lectura adecuada.

Precisamente, haciéndose cargo de esta situación,

la novela histórica en general busca documentos; en particular, el tema aparece con claridad en *1492 vida y tiempo de Juan Cabezón de Castilla*: un acta inquisitorial, que se reproduce tal cual al final de la novela, está en el orden de la legitimación del poder en el momento en que es producida; como tal, es un discurso histórico pero no es conocido como documento o bien es leído rutinariamente; cuando el novelista lo saca de su silencio y lo reescribe, desde el momento en que aparece como núcleo generador del relato no sólo lo desoculta sino que muestra el ocultamiento en el que estaba.

Ahora bien, por no leído no quiero decir secreto o reservado sino no leído absolutamente, en todos sus alcances. La lectura que se hace de él en el siglo XX incluye lo que implicaba para el siglo XV pero supera ese estadio: pone de manifiesto que su función era legitimadora y que sólo ahora se lo puede ver como tal.

Es posible que lo que llamamos "poder" posea cifras diferentes en cada texto o en cada conjunto de textos; la cifra para ese texto surge de la relación Iglesia-monarquía que, como se sabe, reemplazando incluso el segundo término por otros equivalentes (burguesía, Estado, ejército, finanzas), es una constante y cuyo tratamiento exige una gran delicadeza en el análisis; en el siglo XV, época de esta novela, parece una cuestión resuelta —al menos si nos atenemos a las actas inquisitoriales y, en general, al papel protagónico que desempeñaba la Iglesia—; sin embargo, es posible que algunos no lo consideraran así y, en consecuencia, intentaran problematizar tal relación ya sea porque lo formularan expresamente ya por su sola y mera existencia. No es de extrañar que unos y otros fueran expulsados; en virtud de ese argumento podría decirse que la expulsión es, en todos los casos, el destino de quienes problematizan el fundamento del poder y las relaciones en las que se apoya.

Correlativamente, esto explica que muchas novelas históricas hayan sido servicialmente concebidas, en el

extremo opuesto, para legitimar el poder; por un lado, a través de un discurso del pasado, intentarían realimentar o dar fuerza a los aparatos actuales del poder, aunque más no sea por el establecimiento de un sistema de analogías o metáforas que tenderían a garantizar una continuidad de sentido; por el otro, como en el caso de la obra de Vicente Riva Palacio, intentarían consolidar un poder reciente —el de las fuerzas que veían en un liberalismo en desarrollo la filosofía más conveniente—, en pugna con concepciones reaccionarias.

Ahora bien, la historiografía de base no es homogénea por definición; los documentos desocultados muestran, en sus relaciones recíprocas, contradicciones en relación con el poder que pretendían sustentar; eso permite a las novelas históricas trabajar sobre tales contradicciones para situarse en la problemática presente del poder y socavar el poder que la historiografía defiende de manera imperfecta. Desde un punto de vista histórico, la posibilidad de hallar documentos contradictorios constituye el fundamento del llamado "revisionismo" que es, desde este punto de vista, una teoría de lectura de documentos mal leídos o no leídos por ocultamiento interesado. En el plano de la novela, el revisionismo da lugar a una teoría de las "lagunas" históricas que los novelistas intentan llenar o cubrir; este propósito es muy notable en la obra de Vicente Fidel López, quien sostiene esta teoría en el prólogo a *La novia del hereje*, pero también en Fernando del Paso (*Noticias del Imperio*) y, sobre todo, en Roa Bastos (*Yo el Supremo*). Estos novelistas ponen toda su atención en documentos que les permiten llenar huecos o completar escenas, lo colonial en el primer caso, en su relación con el pasado argentino, la imaginería imperial en pugna con el liberalismo juarista en el segundo, la autonomía nacionalista en el tercero.

Pero no toda novela histórica, por más que trabaje sobre las "lagunas" históricas, es revisionista respecto del poder; para algunas llenar esas lagunas es poner

en evidencia su impugnable dominio, para otras implica ratificarlo.

En consecuencia, para la novela histórica la historia no es un mero y pasivo y obvio depósito de información novelable; todo lo que la recorre y modifica en las concepciones que la rigen determina también finalidades que la novela puede perseguir; ello indica, a su vez, que el papel que desempeña en la cultura es reinterpretado o reinterpretable. A fines del siglo XVIII, a partir de la Ilustración, comienza lo que podría llamarse un proceso de "resignificación" concebida como triunfo del movimiento sobre lo estático, del tiempo concreto sobre la idea de eternidad heredada de la mentalidad medieval, y se inscribe en una genérica revuelta antiteológica y antifeudal.

En suma, la Ilustración redefine el papel de la historia dejando entrar en su concepción de la misma ideas de libertad individual de las que se desprende que es el hombre el protagonista principal.

Sea como fuere, esta resignificación de la historia —más adelante lo será en el sentido del predominio de lo social— otorga a la historia un prestigio que no se agota todavía, puesto que todavía lo histórico es el mejor validador de todo acto presente, sea político o cultural.

El resurgimiento de la historia, desde la Ilustración hasta nuestros días, en sus diversas versiones, trastorna modos de relación con la realidad puesto que ayuda a poner en escena cuestiones muy de fondo; es tanto expresión de una crisis como instrumento para hacer entrar en crisis, al menos en las formulaciones de la modernidad y aun de la posmodernidad; es evidente, sobre todo en esta perspectiva, con temas tales como el "fin de la historia", que determinadas formulaciones sobre la historia, que implican valoraciones y actitudes, *ponen* en crisis modos de considerar la realidad. Ahora bien, una de las cuestiones que una reformulación de la historia pone regularmente en crisis es la del "problema del origen". Situado hasta

cierto momento en Dios, como principio y fin de toda explicación, el paso al frente de la historia abre nuevas posibilidades no sólo en cuanto al hombre sino a los procesos mismos. Este cambio incide en la literatura cuyo proceso mismo empieza a importar. Así, para el romanticismo, el origen del texto es enteramente subjetivo, surge de una necesidad radicada en la memoria afectiva y su intelectualización, su forma, es posterior. Hoy podemos pensar en el origen de un texto haciendo intervenir otros factores; lo que de todos modos queda es el problema del origen que diversas ampliaciones de conceptos históricos resuelven como pueden.

El tema del origen, dicho sea de paso y lateralmente, considerado a partir de la historia y no de Dios, se encuentra en otros campos, incluso científicos, desde la teoría de la evolución hasta la genética, lo que muestra hasta qué punto hay en el sistema literario un registro interdiscursivo. Eso que quiere decir que el surgimiento y el esplendor de la novela histórica es congruente con determinados desarrollos científicos que aparecen autónomos y aparentemente sin ninguna relación con la literatura. Se podría decir aún más: la aparición crítica de la historia está en el fundamento de todas las genéticas, incluso del psicoanálisis que, como reflexión sobre el origen, implica un modo particular de historización.

Pero también da lugar, correlativamente, a otra idea, la de "interpretación" que, como se sabe, se establece topográficamente de manera privilegiada en el psicoanálisis y, en literatura, en la "crítica" que gana terreno de una manera muy consistente desde mediados del siglo XVI hasta la actualidad.

El cambio principal que se opera en la interpretación consiste en que deja de ser equivalente a un principio hermenéutico, en el sentido cabalístico o patrístico, para convertirse en un instrumento igualador, racional, en el que su objetivo deja de estar ligado a la revelación o a la fe: la interpretación se generaliza y se seculariza y va encontrando en el texto su lugar de operación.

Y si este cambio está vinculado, como tantos otros, a una resignificación de la historia, lo mismo podría decirse de la consolidación de los principios que fundan la democracia burguesa del siglo XIX, en cuyo campo conceptual interviene de manera privilegiada, por otra parte, la cuestión de la interpretación bajo la forma de "libertad de interpretación", cuya productividad epistemológica fue tan grande que produjo cambios trascendentes en diversos órdenes de la cultura. Por supuesto, en cuanto a "democracia burguesa" sólo se trata, en esta mención, de las declaraciones fundamentales, la francesa, la norteamericana, las latinoamericanas, cuyos textos están nutridos de un historicismo que no sólo constituye el fundamento de su formulación sino, como lo he señalado, el de diversas prácticas sociales.

¿Cómo se llegó a *esta* resignificación? Tal como lo muestra Marcelo Abadi en *Filosofía y mito de la historia*, hay un recorrido que se hace más enérgico en el tránsito de Rousseau a Marx; estos filósofos le dan gran importancia a la historia y proponen una lectura que especifica lo que otros filósofos (Kant, Hegel, por ejemplo) habían formulado. Pero lo que importa ahora es que la idea central acerca de la historia en todos estos filósofos encierra una narración posible, lo cual establece o bien una homología o bien una interacción entre dos campos. Así, por mencionar un solo punto, en su *Discurso sobre la desigualdad*, Rousseau sostiene que "saliendo de la naturaleza hacia la historia y la sociedad, el hombre pierde su unidad, su independencia". Quiero dejar de lado el residuo nostálgico de esta afirmación, y propiamente filosófico, para ver en esa frase el esquema de un posible relato: ¿cuáles son los incidentes de esa salida del hombre natural hacia la historia y la sociedad? El relato de Aloysus Bertrand, *Gaspard de la nuit*, que en nuestro tiempo fue retomado por Werner Herzog (en su filme *El enigma de Kaspar Hauser*) desarrolla tal esquema rousseauneano y es un buen ejemplo de esta idea que, en pocas palabras,

implica una tematización de la relación entre naturaleza e historia; para Rousseau la historia o la historización es, entonces, la salida de la naturaleza. Pero además de este relato efectivamente producido, la frase de Rousseau encierra en germen toda la novela burguesa, como escenario en el que se debate la libertad del individuo frente a todas las determinaciones, tanto naturales como culturales, al menos en la imagen de novela que organizó Lukács: peripecia de un héroe degradado en busca de valores puros.

Sobre esta base, y teniendo en cuenta que el gran desarrollo de la novela es correlativo y paralelo del nacimiento de la novela histórica, no es de extrañar que ésta haya podido forjarse con tanta definición genérica. Y si tenía al comienzo el sustento de una idea tan activa de la historia halló, al desarrollarse, otros sustentos, nuevos y seguramente tan fuertes como aquél. Por ejemplo, si la sociedad es el mal respecto de la naturaleza —imagen que ocupa gran parte del imaginario romántico— tratar de entenderla es ya describirla y dramatizarla, o sea, relatarla. En el fondo hay una actitud analítica que bloquea la vía de la tragedia: la exposición de los incidentes de tal relato llevan al drama, a la compasión o al patetismo, pero no a la perplejidad de la sin salida, forma que intenta regresar en el siglo XX y que quizá lo logre. El drama, entonces, como lo típico de la cultura burguesa, supone alguna forma de arreglo luego de la exposición analítica o de la investigación de sus elementos componentes.

Pero la idea de Rousseau no es el único embrión de un relato del siglo XIX; también Kant nos propone un ejercicio de interpretación narratológica: "La historia de la naturaleza comienza con el Bien, puesto que es obra del bien. La historia de la libertad empieza con el Mal, que es obra del hombre". El mal es el campo de las decisiones, de las construcciones y, por lo tanto, de los antagonismos; en consecuencia, esta idea es germen de un tipo de narración, que se complementa con

la novela burguesa e incluso le confiere identidad, la de la crisis de conciencia; en dos palabras, la narración del ¿qué soy yo frente a mis actos? Digamos que esta narración se prolonga hasta el siglo XX, se complica con la novela psicológica y aun la llamada novela "introspectiva".

Hegel, a su vez, propone otra condensación: no es cuestión de historia y naturaleza o de historia e individuo sino de la posibilidad de pensar la encarnación de la historia que, de este modo, sería lo abstracto concretado. En *Fenomenología del espíritu* afirma el carácter histórico del hombre en virtud de su activa participación en el Estado que, a su vez, culmina en el deliberado riesgo de la propia vida, o sea la guerra política. Seguramente todos estos conceptos se traman y se interrelacionan en los debates contemporáneos. Sea como fuere, y con independencia de cuáles predominen, muestran, al ser exhibidos, hasta qué punto nutren las operaciones del imaginario literario, de qué modo se entretejen con las textualidades.

Bastaría, por lo tanto, con imaginar a qué aluden estos conceptos para ponerse en condiciones de examinar los grandes dispositivos de la novela histórica, al menos en la inflexión que la consideración del referente produce en la producción del referido.

Escritura y desconstrucción
Lectura (h)errada con Jacques Derrida

Roberto Ferro

"Mi intento de tejer una urdimbre, que con-figure mi mirada (h)errada con los textos de Jacques Derrida, exhibe, creo, impunemente, los mútiples hilvanes que con-fabulan su trama, los desacoples, los desajustes, las citas injertadas sin discreción en su corpus textual, de todo intento de totalización sistemática, correlativo a la operación de museificación que celebre un autor magistral, cuyo nombre sea suficiente emblema de identidad y título de posesión la originariedad del pensamiento." [R.F.]

ISBN 950-786-017-7

De guerras, héroes y cantos
Una introducción a la poesía épica tradicional

Susana G. Artal

Los poemas épicos, llegados hasta nosotros superando el filtro implacable de los años y el olvido, no sólo nos convocan a explorar el pasado sino que nos proponen también entablar un diálogo vivo: el que nosotros, hijos del siglo XX, podemos entretejer con esos antiguos cantos de guerras y de héroes.
Pero, para el lector de nuestro tiempo, el contacto con este tipo de composiciones no deja de resultar complejo. Habituado a identificar casi inconscientemente poesía y lírica, la épica le pone por delante su realidad de poema narrativo. Inmerso en la relación individual del lector con el libro, la epopeya tradicional lo enfrenta con una literatura transmitida oralmente, con el apoyo de recursos dramáticos y de un elemento musical. Una literatura cantada, una literatura-espectáculo, unida por complejos lazos con la historia y ajena a la búsqueda de originalidad. Elementos suficientes para desconcertar al lector de nuestros días.
Este libro reseña algunos problemas centrales del género y aporta una actualizada bibliografía orientadora.

ISBN 950-786-023-1

El mordisco imaginario

Crítica de la crítica de Pablo Palacio

Celina Manzoni

Pablo Palacio, nacido en Loja en 1906 y muerto en Guayaquil en 1947, realizó lo fundamental de su obra en Quito entre 1927 y 1932. Su desafiante colocación en la modernidad, la subversion de su escritura y una muerte temprana, estigmatizada además por la locura, hicieron de sus textos una curiosidad.
Una tímida revaloración y redescubrimiento comienzan en 1964: desde entonces, se suceden las reediciones de *Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora* y *Vida del ahorcado*, y crece la bibliografía. Sin embargo, sigue siendo prácticamente un desconocido aun en los círculos especializados, y una parte importante de la crítica de su obra continúa entrampada en la reiteración del lugar común. Este trabajo se propone como una incitación a la lectura de la obra de Palacio y como una reflexión crítica alerta a las trampas de la crítica.

ISBN 950-916-058-4

Esta edición
se terminó de imprimir en
Talleres Gráficos Segunda Edición
Gral. Fructuoso Rivera 1066, Buenos Aires
en el mes de junio de 1995.

HISTORIA E IMAGINACIÓN LITERARIA

LAS POSIBILIDADES DE UN GÉNERO

NOÉ JITRIK

La novela histórica reflorece en nuestros tiempos. Eso es fácil de comprobar tanto en la obra de destacadísimos escritores como en la preocupación crítica y universitaria. El fenómeno puede basarse en una curiosidad por el pasado bastante justificable, acaso porque este presente es más incómodo que nítido y, por eso, resulta enigmático. Héroes de otros tiempos y situaciones críticas en la constitución de las identidades nacionales respaldan ese interés que da lugar, por otro lado, a escrituras de riesgo, barrocas en algunos casos, racionalizadas en otros, atravesadas siempre por fuertes tensiones escriturarias. Desde hace tiempo, por otra parte, desde la época romántica, la tensión entre "novela" como estructura perteneciente a cierto orden, e "historia" como perteneciente a otro, ha inquietado y ha dado lugar a teorías de diverso grado de profundidad. Hay reminiscencias de esa discusión en este trabajo pero no revisión ni sistemática exposición. El objetivo, más bien, consiste en una puesta en escena teórica de los problemas que implican los términos mismos, el papel que desempeña la historia en el objeto "novela histórica" así como las diversas posibilidades inherentes al relato en el mismo objeto.

ISBN 950-786-086-X

Editorial Biblos