

01086

**Poéticas de la novela histórica contemporánea:
*La campaña, El general en su laberinto y El mundo
alucinante***

María Begoña Pulido Herráez

Tesis para obtener el título de Doctora en Letras

Asesora: Mtra. Françoise Perus

Comité tutorial: Dr. Ignacio Díaz Ruiz

Dra. Edith Negrín

0348800

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

Agradezco muy especialmente a la Mtra. Françoise Perus el apoyo brindado a lo largo de años así como lo estimulante de sus enseñanzas, algunas de las cuales espero que hayan quedado reflejadas de forma positiva en la presente tesis. Mis agradecimientos también para los miembros del Comité tutorial: Dr. Ignacio Díaz Ruiz y Dra. Edith Negrín, por sus lecturas atentas y oportunas a lo largo del proceso de elaboración del trabajo. Los doctores Rafael Olea Franco, Georgina García Gutiérrez, Nicole Giron y Silvia Pappe contribuyeron asimismo con sus lecturas y finos comentarios.

La presente tesis se llevó a cabo como integrante del proyecto PAPIIT IN 403102 "La historia en la ficción y la ficción en la historia". Las lecturas y discusiones en el seno del Seminario del proyecto contribuyeron asimismo a darle forma al trabajo.

ÍNDICE

Introducción.....	7
Historia y literatura: exploración de una frontera.....	19
¿Nueva novela histórica, metaficción historiográfica o novela histórica posmoderna?	37
Género y referencialidad en la novela histórica	51
Un género es él, más su historia.....	51
La novela histórica clásica	73
La campaña. Una poética de la resurrección	
La crítica del programa de la modernidad.....	99
El narrador y el proceso narrativo.....	110
El personaje (¿novela de aprendizaje?).....	121
<i>La campaña</i> y el relato histórico decimonónico.....	145
La Historia en el laberinto. Pasadizos de la memoria desde un presente en crisis	
La Historia narrativa.....	149
Los pasadizos de la memoria.....	173

**El mundo alucinante de fray Servando Teresa de Mier y la Historia
como fabulación de lo imposible**

Contar, no la vida verdadera, sino la vida imaginaria.....	187
El mundo (y con él la Historia) ¿es alucinante, fantástico, maravilloso?.	196
La Historia: el calabozo de fray Servando Teresa de Mier.....	200
La metamorfosis y la ruptura de la unidad.....	233

Poética de la novela histórica de finales del siglo XX.

Conclusiones.....	247
Bibliografía.....	259

INTRODUCCIÓN

En los últimos treinta años aproximadamente del siglo XX, el panorama de la literatura latinoamericana se ha ido poblando con la presencia de novelas de "tema" o de "asunto" histórico, en definitiva, de "novelas históricas". La Historia como problema, con su inevitable acompañante la identidad (nacional o latinoamericana),¹ ha sido el surtidor en el que ha abrevado en buena medida la literatura latinoamericana a lo largo de su trayectoria; se ha transitado por la "novela de la revolución", "la novela de la tierra", la "novela indigenista", "la novela regionalista", y en cada uno de estos recodos de la historia literaria, con preguntas y con soluciones artísticas diferentes, estaba acechando el problema del pasado, el problema de la forma como los países latinoamericanos se constituyeron, la cuestión de los orígenes indígena y español, el problema de la dependencia y el mestizaje, el asunto de la construcción de la nación, entre otros temas de carácter sociohistórico. La literatura latinoamericana se distingue asimismo por haber indagado en los saberes que proporcionan tanto la Historia como el mito: dos maneras de interrogarse acerca de los orígenes.

¹ La novela histórica como género ha encontrado en este continente terreno abonado para el cultivo a lo largo de casi dos siglos; se puede decir (hecho avalado por la explosión de los últimos años) que es uno de los subgéneros capitales en la literatura latinoamericana. Peter Elmore resalta esta alianza entre la retórica de la identidad nacional en América Latina, la Historia y otro elemento más que encontramos siempre junto a la historia, el mito: "...es comprensible que en la retórica de la identidad nacional se adjudique tanto valor al territorio y a la historia, ya que ambos asientan en el espacio y el tiempo la convicción de pertenecer a una comunidad de compatriotas, a un Pueblo", en *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*, México, FCE, 1997, pp. 12-13. Asimismo escribe, "Una de las principales tareas de la novela histórica en la segunda mitad del siglo XX será, precisamente, el escrutinio y el desmantelamiento de las premisas esencialistas que sustentan a buena parte de las inquisiciones en la problemática de la identidad", p. 13.

Hoy día, parece que el medio más idóneo para regresar al debate acerca de los orígenes o el pasado es lo que nuestro sentido común identifica, de forma más o menos precisa, con el nombre de novela histórica. Esta situación coincide, sin embargo, con una etapa en que la crítica literaria está alejada de perspectivas historiográficas o de acercamientos de género al hecho literario. Al mismo tiempo, las novelas históricas parecerían tener ecos de una literatura con resabios decimonónicos (y en esa medida de corte o apariencia más bien realista). Todo ello nos conduce a la pregunta de cómo estudiar la aparición abrumadora de estas obras en el campo de la literatura latinoamericana a finales del siglo XX. Si la Historia se escribe con el fin de "retener", "construir", "transmitir" el conocimiento sobre el pasado,² ¿con qué fin se escriben las novelas históricas, por qué, en este final de milenio, colocar a la Historia como un tema ineludible? Evidentemente no hay una sola respuesta para esta pregunta, sin embargo sí es pertinente interrogarse acerca del sentido y la razón de regresar a un género que percibimos ligado, por un lado, al siglo XIX, y por el otro, en el caso latinoamericano, a los movimientos forjadores de naciones. No cabe duda de que en el siglo XIX la novela histórica estuvo permeada de intenciones ideológicas.³ ¿Qué

² Entendemos que hay que diferenciar entre "el pasado" y la Historia. Dice Paul Ricoeur que el pasado sería el conjunto de hechos, acontecimientos que nos llegan ya valorados por la Historia (en el sentido de narraciones o construcciones discursivas de diverso tipo) pero que es necesario volver a valorar y rehacer en cada momento, mirarlos con otra perspectiva, destacando siempre que lo que nos ha llegado como pasado no es sino un relato, y que son posibles muchos otros. Cada época cultural se autodefiniría al buscar una redescipción del pasado que tenga sentido como explicación del presente. El escritor argentino Tomás Eloy Martínez, refiriéndose a las novelas históricas contemporáneas, dice: "La apuesta de las novelas que vamos a considerar es todavía más osada: no se trata ya de recrear el mundo, ni tan siquiera, como pretendía la llamada literatura comprometida, de transformarlo revolucionariamente mediante la palabra. La apuesta reside en cambiar la memoria de los hombres: en demostrar que todo lo que recordamos, y aun todo lo que somos, nunca es de una sola manera. Que la verdad no es una ni mucho menos absoluta, sino frágil y con innumerables facetas, como los ojos de la mosca", en "La batalla de las versiones narrativas", *Boletín bibliográfico y cultural*, Banco de la República, p. 22. La Historia (con mayúsculas) sería el discurso historiográfico, el pasado sistematizado que nos llega bajo la forma de un discurso escrito.

³ Dice el historiador colombiano Germán Colmenares: "el pasado es siempre una ideología creada con un propósito, diseñada para controlar individuos, o motivar sociedades o

queda en estas "nuevas" novelas de aquellas intenciones políticas? ¿O cuáles son las pretensiones de estas narraciones en los años finales del siglo XX? ¿Qué poéticas elaboran estas obras?, y en esa medida, ¿cómo se relacionan con la tradición del género?

Esta vuelta a la ficción histórica está relacionada con los cambios en distintos órdenes que se han producido en el mundo occidental en las últimas tres décadas. Por un lado cambios de tipo geográfico y político que han transformado de modo sorprendente las fronteras (y también la economía) de un continente como el europeo. Cambios en la forma de percibir el tiempo y el espacio, a partir de una escalada en el desarrollo tecnológico y en concreto en las comunicaciones. La relatividad de nuestros parámetros espaciotemporales es algo que la física einsteiniana comenzó a mostrarnos en los años veinte del siglo pasado. En los mismos años veinte los estudios acerca del lenguaje (con Ferdinand de Saussure, Charles Peirce, la filosofía analítica) comenzaron a mostrarnos, asimismo, que el lenguaje es más complejo de estudiar y comprender de lo que puede parecer y que, sobre todo, el lenguaje no es algo transparente a la llamada "realidad", o más bien, quizás fue la "realidad" la que dejó de ser transparente, algo fijo y único de lo que el lenguaje da cuenta de una manera más o menos adecuada. Tanto el lenguaje como la llamada "realidad" comenzaron a ser percibidos con suspicacia. Preguntas como ¿es *real* el mundo en que vivimos? o ¿qué estamos diciendo realmente cuando decimos que un enunciado es *verdadero*?, preguntas del dominio de la filosofía, comenzaron a traspasar sus fronteras disciplinarias y a afectar otros órdenes del conocimiento (en concreto la Historia). El modo en que las distintas esferas del conocimiento se vieron afectadas fue a través de una extensión de los poderes del lenguaje.

El panorama, que comenzaba a mostrarse confuso, pues volvía "relativas", "subjetivas", nuestras convicciones más profundas acerca del

inspirar clases. Nada ha sido usado de manera tan corrupta como los conceptos del pasado", *Las convenciones contra la cultura*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1987, p. 10.

mundo, todavía no afectaba al más común de nuestros sentidos: el llamado sentido común. La vida, por lo tanto (al margen de los debates epistemológicos), podía seguir "pareciendo" igual (y podía vivirse como si nada hubiera sucedido). Es posible fijar la fecha de una ruptura epistemológica hacia los años setenta del siglo XX⁴, con la invasión de las distintas esferas de las humanidades por un nuevo velo panteórico que implicaba abordar la realidad desde su "constitución lingüística". Toman fuerza en estos años ideas de origen kantiano: no es posible seguir hablando de un mundo real, independiente de nosotros, y de un sujeto humano capaz de conocerlo objetivamente. El mundo, tal y como lo conocemos, sería el resultado de nuestra actividad intelectual. "Con otras palabras: somos nosotros, con nuestra capacidad sensorial e intelectual, quienes organizamos la experiencia en categorías que nos la hacen comprensible y así construimos las cosas y los hechos, las relaciones de causalidad, las regularidades que observamos en la naturaleza, etc."⁵ Pero, de acuerdo con Kant, el cometido de la razón humana no consiste en descubrir o representar el mundo real sino en construir los conceptos que nos permiten entenderlo (los conceptos, no el mundo).

El problema del conocimiento se sume así en un callejón del cual hasta ahora no se ha hallado una salida definitiva. "Por una parte se supone que hay criterios objetivos para distinguir entre opiniones correctas e incorrectas sobre el mundo que nos rodea. Por otra parte debemos admitir que nuestra propia noción de 'mundo que nos rodea' depende de nosotros mismos. Con otras palabras: deseamos poder decir que nuestros conceptos y representaciones se corresponden de alguna manera con el mundo real, pero al mismo tiempo tenemos que admitir que lo que llamamos el mundo real no es nada que podamos identificar al

⁴ Véase, entre otros estudios que proporcionan datos para ubicar esta ruptura, Fredric Jameson, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción Editora, 1997; Gérard Noiriel, *Sobre la crisis de la Historia*, Valencia, Cátedra/Frónesis, 2002; Miguel Beltrán Villalva, *Perspectivas sociales y conocimiento*, México, Anthropos/UAM-Iztapalapa, 2000.

margen de nuestros conceptos y representaciones."⁶ Las dos respuestas clásicas a este problema de epistemología son la dogmática (el llamado realismo metafísico) y la escéptica (que en sus extremos llega al relativismo escéptico radical). "La respuesta escéptica adopta como punto de partida la constatación de que no existe ninguna forma de establecer una correspondencia fiable entre nuestras representaciones y las supuestas propiedades objetivas del mundo independiente de nosotros. A partir de aquí la conclusión más radical es que no podemos saber ni decir nada con sentido acerca de la realidad, todos nuestros discursos son pura palabrería."⁷ Parecería que en las últimas décadas del siglo XX fueron las posiciones relativistas radicales las que adquirieron un peso mayor en las disciplinas humanísticas. Con ello, conceptos como el de *objetividad*, *verdad*, fueron desplazándose al terreno de lo utópico e inalcanzable, o en el mejor de los casos quedaron como residuos de epistemologías del pasado. Hilary Putnam defiende la idea de que podemos ser *realistas*, lo que no podemos es mantener la ilusión de un mundo independiente de nuestra experiencia o de "objetos en sí", al margen de los conceptos con los que representamos esos objetos. El realismo pragmático de nuestra experiencia cotidiana está ligado a un cierto relativismo conceptual: lo real es siempre relativo al aparato conceptual que utilizamos para hablar o representar el mundo real. Dentro de ese esquema conceptual podremos distinguir entre hechos reales y no reales, así como entre enunciados verdaderos y falsos acerca de los hechos.

En mi opinión todos estos cambios tanto de orden político como epistemológico influyeron de modo tajante en una visión del "pasado" y de la tradición como algo no acabado, no fijado para siempre sino en constante reelaboración, algo abierto al devenir histórico. En relación con los cambios histórico-políticos, es inevitable mencionar la caída del mundo

⁵ Miguel Angel Quintanilla, introducción en Hilary Putnam, *Las mil caras del realismo*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

socialista y la reorganización del mapa europeo que siguió al enfrentamiento entre nacionalismos acallados durante decenios. La explosión de ficciones históricas no es exclusiva de América Latina. En el caso europeo pienso por ejemplo en Ismaíl Kadaré, cuya literatura es inseparable de la Historia de Albania, o en el Nobel portugués José Saramago, quien incluso ha reflexionado acerca del género de la novela histórica de finales del siglo XX. En América Latina influyen asimismo en esta "vuelta hacia el pasado" procesos políticos propios, en especial los revolucionarios: primero su emergencia, y posteriormente "su fracaso" o su transformación en sentidos que crean polémica. Es inevitable mencionar las revoluciones cubana y nicaragüense, el golpe de estado chileno que abortó la posibilidad de un gobierno socialista y sumió al país en una dictadura larga y cruel, la dictadura argentina que generó una vasta literatura acerca del pasado inmediato pero también del histórico (no en vano es Argentina uno de los países donde más abundan y han abundado estas novelas históricas).⁸ Asimismo fenómenos coyunturales como la celebración del quinto centenario habrían propiciado esta "explosión" de las narrativas de la memoria.⁹ A ello habría que sumar quizá un fenómeno de mercado: las novelas de tema histórico parece que siguen siendo del gusto del público y a menudo son éxitos comerciales. En esta categoría entrarían obras centradas en las intimidades de las figuras históricas, obras a menudo basadas en "el chisme".

De cualquier modo, son los acontecimientos que se viven u otros recientes (de magnitud "histórica" cuando transcurra el tiempo necesario) los que influyen en esta necesidad de "visitar" y en su caso "reelaborar" el pasado histórico. El presente o el pasado inmediato influyen en esta necesidad de volver al pasado histórico. La Historia (científica) debe

⁷ *Ibid.*, p. 22

⁸ María Cristina Pons (*Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI Editores, 1996) comparte esta opinión acerca de la influencia de los procesos revolucionarios latinoamericanos en esta necesidad de volver a visitar momentos del pasado.

esforzarse por enfocar sus objetivos en el pasado y tomar distancia del presente. La novela histórica siempre será una interpretación del pasado en función del presente; restaura puentes entre el pasado y el presente a través de acercamientos alegóricos o simbólicos (muy presentes por ejemplo en la novela *El mundo alucinante*) o simplemente mediante la intervención del narrador que no duda en trazar ese puente (por ejemplo en *El general en su laberinto*).

El presente trabajo desea acercarse a la novela histórica de finales del siglo XX a través del estudio de la poética de tres obras: *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, *La campaña*, de Carlos Fuentes, y *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez. Las tres novelas poseen una cierta unidad si las consideramos desde el punto de vista temático: los hechos que narran se ambientan en el siglo XIX, en concreto en el periodo de las revoluciones de Independencia. Las tres confrontan el problema de la construcción de los Estados nacionales en sociedades con una fuerte herencia colonial que no desaparece con la Independencia. Las tres indagan en el problema de la Libertad y la Igualdad (qué tipo de comunidad se va a construir, con qué lazos entre las diferentes capas socioculturales), en las relaciones interamericanas, en los imaginarios patrios construidos. En los tres casos la narración se estructura alrededor del motivo del viaje, y éste es la ocasión para visitar lugares cargados de tiempo y para que el relato transite por el pasado, el presente y el futuro. Aun siendo lecturas del pasado diferentes, en las tres hay una desmitificación de los orígenes de la nación, y en esa medida una deconstrucción del imaginario que contribuyó a crear la novela histórica del XIX. Las tres asimismo (pero ello sucede en general en la novela histórica contemporánea) inscriben en su poética la crisis de la representación que asalta la cultura actual y específicamente al discurso historiográfico. Junto a estos elementos que permiten trazar puentes de

⁹ *Ibid.*

acercamiento, las diferencias entre ellas son importantes, y la perspectiva de conjunto de este trabajo pretende descubrir algunas de las poéticas que construyen estas novelas históricas de finales del siglo XX y ponerlas en relación con la historia del género en América Latina. De este modo, más que resaltar las semejanzas, casi siempre de orden temático, es necesario destacar las profundas diferencias entre las tres novelas y justificar la elección precisamente por la necesidad de explorar esas disimilitudes. Se habla de "nueva novela histórica", de "novela histórica posmoderna", de novela histórica de finales del siglo XX, y parecería que todas ellas contienen los rasgos que para el caso han enlistado Seymour Menton o Fernando Ainsa, por señalar dos autores muy conocidos.¹⁰ Más que apuntar a construir un tablero de características de orden muy diverso pero cuyo conjunto permita "uniformar" la vasta producción de novelas, elegí tres obras muy diferentes que permitan explorar el espectro de modalidades poéticas y en esa medida contribuir al estudio del género "novela histórica" tal y como se nos aparece a finales del siglo XX y comienzos del XXI. En ese sentido la perspectiva del presente trabajo es el estudio de la novela histórica de finales del siglo XX desde su historicidad, esto es, se aborda desde la visión de conjunto de un género que nace al mismo tiempo que lo hace la novela (en el siglo XIX) y cuyos cambios han acompañado a las transformaciones en el propio género novelesco.

El estudio de la novela histórica conlleva aparejado, o parece traer siempre como subsidiario, la indagación en una serie de fronteras problemáticas, aquellas que existen entre *verdad/ficción*, *objetividad/ficción*, *realidad/ficción*, y que en última instancia atañen a la epistemología de la Literatura y a su sentido final. ¿Para qué sirve la Literatura? El estudio de la novela histórica, por su composición híbrida,

¹⁰ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE (col. Popular, núm. 490), 1993. Fernando Ainsa, "Inventio literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Verlag-Iberoamericana, 1997.

nos enfrenta más que ningún otro subgénero literario a cuestiones de carácter teórico acerca de la materia con la cual se construyen las ficciones y al modo como estas ficciones son leídas.

Sabemos que la novela nace como género tardíamente y que las poéticas clásicas como la de Aristóteles ordenan el campo de lo literario sin advertir la posibilidad de nuevos géneros. Las poéticas tradicionales tienen un sentido didáctico-preceptista, normativo, de tal modo que el género es considerado como un conjunto de normas de muy distinto tipo (temáticas, formales...) que sirven para clasificar pero también para regular la producción de nuevos textos. La teoría clásica de los géneros tiende a la definición de un canon de reglas que deben seguirse en la composición de una obra literaria. Esta concepción del género es subsidiaria de una visión estática y jerarquizada de la literatura: los géneros han sido definidos desde la Antigüedad de una vez y para siempre; los géneros son arquetipos intemporales y tienen un carácter normativo.

Esta no es, ni la visión de los géneros que va a guiar este trabajo, ni tampoco la visión de la poética que guía el mismo. Entendemos por poética, siguiendo a Mijaíl Bajtín,¹¹ la configuración arquitectónica y compositiva de una obra, la cual entabla una relación dialógica con la tradición literaria, esto es, con el acervo histórico de géneros discursivos y de formas narrativas. El autor de una obra no parte de la nada para su trabajo sino que se encuentra con una tradición de géneros (literarios y no literarios), formas y motivos, toda una herencia en definitiva, que en cada presente son refuncionalizados y adquieren nuevos sentidos. La poética de un texto concreto como "...organización específica de lenguajes y saberes diversos y, conjuntamente, como propuesta, desde la enunciación, de una relación específica tanto con estos lenguajes y estos saberes como con los

¹¹ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 1986; *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1989.

sujetos portadores de ellos, incluida la configuración –estable o no—de las relaciones entre el ‘yo’ y el ‘otro’, o los ‘otros’. Con todo, cabe insistir también en el hecho de que esta propuesta de relación entre lenguajes, saberes y sujetos no carece de dimensiones espaciales y temporales.”¹² Para el caso concreto de las relaciones entre Historia y literatura es evidente que la relación es antigua, y que distintos momentos históricos han creado modelos literarios, formas diferentes para verter la Historia en la literatura.

Consideramos que la poética permite articular la forma artística concreta de una obra con la tradición literaria, esto es, con el acervo de formas narrativas y géneros discursivos. Esto nos resulta especialmente interesante por cuanto deseamos colocar la novela histórica de finales del siglo XX en una perspectiva histórica, es decir, abordarla desde la historicidad del género. Si la presencia del subgénero es de larga data en América Latina (cerca de dos siglos) consideramos importante proporcionar elementos que permitan dibujar su trayectoria. Es común en la crítica referirse a esta novela histórica de finales del siglo XX con el término de “nueva novela histórica”; una novedad sólo podrá definirse frente a aquello que “no lo es”, frente a la forma considerada “clásica”, que en este caso sería la decimonónica. En otro sentido, el alejamiento de esta novela histórica contemporánea de la forma clásica es de tal magnitud, que uno se siente tentado de considerar como poco apropiado el término de novela histórica para obras como *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas o *Los perros del paraíso* de Abel Posse. Parodia, elementos fantásticos y grotescos, fuertes y evidentes anacronismos, profusión de consideraciones metaficcionales por parte del narrador, son presencias que “aparentemente” le estarían vedadas a la novela histórica, o al menos parece que la alejan del género. Linda Hutcheon utiliza el término de

¹² Françoise Perus, “Aportes de la crítica literaria al estudio de la cultura latinoamericana”, en *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 35, 2002, p. 122.

“metaficción historiográfica”¹³ para referirse a esta nueva forma narrativa. Otros autores hablan de “nueva novela histórica” e incluso de “novela histórica posmoderna”.¹⁴ En nuestra perspectiva desde la historicidad del género y desde la poética pretendemos integrar todos esos elementos como parte de las poéticas de la novela histórica. En cuanto a la denominación de novela (histórica) posmoderna (que de forma acritica vemos que prolifera sólo cuando la novela en cuestión no está narrada en forma lineal, cuando hay fragmentación o varios narradores, como si se tratara de una “novedad” de los años sesenta para acá) deberemos dedicar un espacio mayor a indagar en el objeto de esa denominación y en su pertinencia.

El subgénero literario de la novela histórica es quizá, entre aquellos que podemos encontrar dentro de las narraciones novelísticas, el que más lazos de contacto guarda todavía con las poéticas realistas. Lazos que encontramos sobre todo en la práctica de la lectura, en una forma de leer o en un gusto que en buena medida va por detrás de las formas de la escritura, más atado y más confiado con los modos de contar del pasado literario. Cuando uno compra y lee una novela o un cuento fantásticos, “sabe”, digamos, a qué atenerse, adopta una actitud ante su lectura, unas expectativas, donde acepta que el relato lo va a conducir a “otros mundos”, a alejarlo de lo que supone una coordenada racional de interpretación de la realidad. Sin embargo, frente a una novela de tema histórico sigue operando una expectativa de lectura de tipo “referencial”, que se le cuente lo que de alguna forma ya sabe, sólo que “vivificado” o dramatizado. Aun cuando esta perspectiva acerca de la literatura está en franca decadencia, sigue operando, y parecería que sobre todo en la lectura de novelas históricas. Una de las características de la novela histórica de finales del

¹³ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York y Londres, Methuen, 1985.

¹⁴ Seymour Menton, *op. cit.*

siglo XX será ironizar sobre los límites de lo "real" y lo "verdadero", de la ficción y la no ficción, y en ocasiones, como sucede en *El mundo alucinante* pero también en las novelas de Abel Posse (*Daimon* y *Los perros del paraíso*) llevar la fábula a lo maravilloso y lo absurdo, sin por ello, en mi opinión, dejar de ser "novela histórica", o novela sobre la historia. En la medida en que una serie de novelas históricas contemporáneas se alejan ostentosamente del "canon" de la novela histórica, contribuyen a reafirmar el género, pues es frente a él que toman postura o se leen.

Dar respuesta a la pregunta de por qué seguirían siendo "históricas" estas novelas es una de las vetas que explora este trabajo. Para ello, inevitablemente, será necesario referirse a los cambios epistemológicos que se dieron en el seno de diferentes disciplinas humanísticas (literatura, historia, antropología) a partir de los años sesenta, con la hegemonía alcanzada por la lingüística de corte saussureano y más adelante por la semiótica. La oferta estructuralista aparecía como la posibilidad de llevar los logros de la "ciencia" (y ello inevitable e inconscientemente conduce a pensar en "objetividad", "universalidad", "verdad") al campo multiforme de las humanidades. En el camino del estructuralismo al posestructuralismo y la deconstrucción, con el desarrollo expansivo de la semiótica y también de la pragmática en el campo de las filosofías del lenguaje, se perdieron varias cosas: desapareció el sujeto (y con él el autor en el campo de la literatura) y desapareció la referencia material del signo. Quedamos flotando en un mundo ya no plagado, sino hecho, "construido" a base de textos, donde unos remiten a otros, como las "ideas" platónicas de la caverna, y donde no es posible alcanzar las ideas primeras o la referencialidad material. Con esta imposibilidad la "verdad" quedó afectada, pues si todo es susceptible de ser tratado como un texto, qué lugar le queda a la verdad, o simplemente se diluye en el relativismo más absoluto y por tanto se conserva como una reliquia de las epistemologías del pasado.

La novela histórica de finales del siglo XX propone poéticas que recogen estos debates epistemológicos. Verdad, Objetividad fueron pretensiones que en otro tiempo alcanzaron a esta forma narrativa. Hoy, son conceptos y categorías con los que debaten estas novelas. Considero que defienden su capacidad de "elaborar mundos", historias autónomas, ser "ficción" (por eso cabe en ellas lo inverosímil, lo maravilloso y el absurdo), pero al mismo tiempo, y sin que sea contradictorio, colocan sobre la mesa de debates una serie de problemáticas propias de la historia latinoamericana, y en esa medida, aunque no mediante el uso del concepto de verdad sino dándole la vuelta, rodeándolo, son perspectivas acerca de la historia. Son novelas que estimulan el debate sobre la historia de América Latina introduciendo nuevas perspectivas. Debaten por ejemplo acerca del problema del Sujeto (del sujeto del conocimiento y del sujeto de la Historia), la referencialidad y la representación. A finales del siglo XX la novela histórica se nos presenta como la forma narrativa "ideal" para encarar una serie de preocupaciones propias de una sociedad de los pos: no deja de ser interesante la paradoja y por ello quizá llama la atención el problema. Utilizando viejos conceptos de la crítica literaria, podríamos decir que tradición y ruptura se dan la mano en esta forma narrativa.

Historia y literatura: exploración de una frontera

El problema de las relaciones entre Historia y novela conduce inevitablemente a discusiones o problematizaciones más amplias, siempre de carácter epistemológico, acerca de las conexiones entre Historia y literatura, realidad y ficción, discurso literario y discurso histórico, acerca del problema de la verosimilitud y el uso de lo maravilloso en las ficciones, y acerca de la legitimidad y utilidad, el "para qué",¹⁵ de estas obras

¹⁵ "La excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados,

producto de la imaginación. En esta investigación, como ya lo he mencionado, el ángulo por el cual se van a vislumbrar esas ambiguas relaciones es a través de la novela histórica de finales del siglo XX, en un enfoque que no pretende cotejar la historia narrada en la novela con los supuestos "hechos históricos" sino ver cuáles son las poéticas que las narraciones construyen a partir de estos discursos históricos y qué dicen estas poéticas no sólo acerca del pasado sino también de los modos en que éste ha sido abordado o "imaginado". Finalmente estas novelas hablan de cómo pensar una historia, una tradición, y de qué forma esta tradición se relaciona con el presente.

Tanto la historia como la literatura elaboran poéticas, levantan un edificio discursivo y figurativo y el significado de las obras es inseparable del modo como dan cuenta y organizan en este caso el conocimiento y los saberes acerca del pasado. Utilizando la terminología de Jacques Rancière se puede pensar en ambas expresiones y disciplinas como "poéticas del saber".

La Historia y la literatura han estado siempre, y están, más cerca de lo que a simple vista parece. La novela histórica es un modo, un capítulo, en las formas de esta relación que en sus comienzos podemos retrotraer hasta la antigüedad clásica y que antes del XIX reconocemos en el teatro isabelino (el ejemplo de Shakespeare es inevitable). La separación es algo relativamente reciente, ubicable en la modernidad y en el periodo de especialización de las disciplinas, cuando deviene tarea urgente para la Historia definir su objeto de estudio y ser "científica". Pero Historia y

incluso más allá de toda posibilidad de realización. La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar. Desde que la ciencia desconfía de las explicaciones generales y de las soluciones que no sean sectoriales y especializadas, el gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada de mundo". Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 127.

literatura comparten una frontera, y esa frontera es invariablemente problemática y móvil.

La frontera entre Historia y literatura existe desde el momento mismo en que nos vemos obligados a tratar con una palabra donde anida la homonimia, una homonimia que designa al mismo tiempo "la experiencia vivida, su relato fiel, su ficción mentirosa y su explicación sabia"¹⁶. En efecto la palabra historia se refería, en el sentido ordinario, a una serie de acontecimientos o hechos que ocurrían a sujetos generalmente designados con nombres propios, y también al relato de esa serie de acontecimientos atribuidos a sujetos. El relato, sin embargo, se caracteriza por su incertidumbre en cuanto a la *verdad* de los acontecimientos relatados y a la *realidad* de los sujetos a quienes se atribuyen. La revolución en la ciencia histórica a lo largo del siglo XX quiso justamente revocar la primacía de los acontecimientos y nombres propios (la tradicional historia política) en beneficio de las largas duraciones, la vida material o la vida de los anónimos.

Es en los pliegues de la incertidumbre en cuanto a la verdad y la realidad de lo relatado en donde se ha refugiado comúnmente la novela histórica, y de ahí ha sacado los frutos para su cosecha. Recetas conocidas: atribuir hechos ficticios a sujetos históricos; colocar a sujetos ficticios en el corazón de los acontecimientos históricos.

Los esfuerzos de Sisifo de la ciencia histórica se habrían dedicado a intentar cerrar los huecos de esta incertidumbre e indeterminación del relato, y con ello, aunque no como un objetivo principal, a deslindarse de la novela (histórica o no) utilizando el esquema binario suficientemente conocido de verdad-ficción (o realidad-ficción). Durante un largo tiempo ambos campos (que habían vivido en el XIX una relación de cierta proximidad y entendimiento, incluso de complementariedad) padecieron la

¹⁶ Jacques Rancière, *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1993.

ausencia de diálogo, colocada la historia, como decía Roland Barthes, "bajo la caución imperiosa de lo real".¹⁷

En ayuda de esa constitución de la ciencia de la Historia, del ideal de una ciencia desembarazada de la indeterminación de las palabras y de las frases de las historias vinieron en el siglo XX la economía, la geografía, la demografía, la estadística, con el mandato de que aquella se alejara de las "fábulas" de la opinión y de los "manejos" de los literatos. Pero, como dice Jacques Rancière, los materiales no son nada sin la arquitectura. Ninguna disciplina auxiliar salva a la Historia de tener que nombrar a los sujetos, de atribuirles estados, afecciones, acontecimientos. Las reglas de la referencia y las de la inferencia permanecen como indeterminables, por más que los nuevos métodos y las alianzas con disciplinas científicas vengan en su auxilio.

Ante este canto de sirenas que diluye la Historia en las ciencias sociales¹⁸, donde aquella no habría sido sino la dimensión diacrónica, útil en ciertos casos, para la explicación de fenómenos sociales residuales, la Historia mantuvo el juego de la homonimia. La escuela de los Annales habría sabido no sucumbir a los datos, a la seducción del lenguaje universal de las matemáticas, donde los hechos humanos están traducidos a cifras y figurados visualmente por medio de gráficas,

"donde se resumen en sorprendentes imágenes que hacen las veces de una lengua universal de largas series de hechos cuyas variaciones, las relaciones y las leyes, aparecen a plena luz. El ideal de la historia elevada a la dignidad de ciencia sería expresar así todas estas nociones y no emplear las palabras sino para explicar o comentar estas fórmulas.' Ideal de una ciencia histórica desembarazada de la indeterminación de las palabras y de las frases de las historias, capaz en consecuencia de

¹⁷ Roland Barthes, "Le discours de l'histoire", en *Poétique*, núm. 49, febrero de 1982, p. 13.

¹⁸ Abandonar los acontecimientos, sus sucesiones y sus causalidades, y sustituirlos por "hechos": aquellos que ya no se atribuyen a un sujeto particular pero manifiestan repeticiones, se dejan clasificar según sus propiedades y se pueden poner en correlación con otros hechos del mismo tipo o con otro tipo de hechos. Derribar los tres ídolos: el político, el cronológico y el individual.

transformar en conocimientos reales aquello que aún no era sino la 'novela de la vida humana'.¹⁹

El problema no es de retórica, conciliar el rigor de los datos con los encantos de la lengua, sino de poética. Se pregunta Rancière: "¿Por qué se ha operado de un modo insistente en torno de algunos objetos y figuras ejemplares? ¿Cómo éstos se organizaron en forma de intriga? ¿Qué relación hay entre la lógica de estas intrigas y la de un cierto número de usos sintácticos: maneras de disponer sujetos, complementos y predicados, de aprovechar la conjunción y la subordinación, el presente y el pasado de los verbos, su presencia y su ausencia?" (p. 16). La cuestión en juego no es el estilo del historiador sino "la firma de la ciencia, el nombre del historiador que articula los nombres propios y los comunes, las palabras y las cosas, el orden de los seres hablantes y el de los objetos de conocimiento" (p. 17). Tiene que ver con una *poética del saber*:

"estudio del conjunto de los procedimientos literarios por medio de los cuales un discurso se sustrae a la literatura, se da un estatuto de ciencia y lo significa. La poética del saber se interesa en las reglas según las cuales un saber se escribe y se lee, se constituye como un género de discurso específico. Trata de definir el modo de verdad al cual se consagra, no de imponerle normas, de validar o invalidar su pretensión científica. Sin duda concierne muy especialmente a las llamadas ciencias humanas o sociales que, desde hace dos siglos, intentan, con diversas fortunas, ganar su lugar en el concierto de las verdaderas ciencias, alejar la sospecha interminable de pertenecer aún a las obras de la literatura o de la política, incluso de ambas a la vez".²⁰

Así, es el giro poético el que da a la palabra un régimen de verdad. No se trata solamente de interpretación, como decía más arriba, en el sentido de una tesis filosófica que se nos explique en el texto, sino que la

¹⁹ Rancière, *op. cit.*, p. 14. La primera parte es una cita del libro de Louis Bourdieu, *l'histoire et les historiens*, tomada del mismo libro de Rancière.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

interpretación viene encarnada en la textura misma del relato: “en el recorte de las frases, los modos del tiempo y las personas del verbo, en el manejo de las voces y en cómo éstas se relacionan con el que narra, en los juegos de lo propio y lo figurado, alegorías, metáforas”.²¹

¿Cuáles son, después de todo lo mencionado, las posibilidades de considerar el espacio fronterizo entre las disciplinas y acercarlas a partir de la poética? Por un lado, disolver la idea de la verdad como correspondencia con algo exterior y perfectamente identificable, algo que el discurso no puede acoger pero que está ahí, esperando, juzgando sin intervenir, dispuesto a hacer su aparición cuando convenga. En el caso de la Historia los archivos, las fuentes, los documentos, sirven en teoría para comprobar la veracidad de las afirmaciones, pero la interpretación sigue siendo algo inherente a la labor del historiador.²² Desde esta perspectiva

²¹ Rancière defiende lo que él llama el triple contrato del discurso histórico: un contrato científico, un contrato narrativo y un contrato político, que habría sido posible justamente por haber sabido mantener la homonimia de la ciencia y de la no ciencia, el nombre de los cuentos que se les enseña a los niños y el de la leyenda comunitaria que se les enseña a los escolares. Un contrato científico que obliga a descubrir el orden velado por el orden aparente, las leyes bajo los fenómenos. Un contrato narrativo “que ordena la inscripción de las estructuras de este espacio velado o las leyes de este proceso complejo en el marco de formas legibles de una historia que implica comienzo y final, personajes y acontecimientos”.²¹ Un contrato político que enlaza lo anterior con las imposiciones contradictorias de la era de las masas: “grandes regularidades de la ley común y grandes tumultos de la democracia, revoluciones y contrarrevoluciones; secreto –oculto a las multitudes y a la narración, legible para todos y enseñable a todos— de una historia común”. Jacques Rancière, *ibid.*, p. 18.

²² Me interesa destacar, en este sentido, el planteamiento de Paul Ricoeur (“Mundo del texto y mundo del lector”, en *Historia y literatura*, Françoise Perus (comp.), México, Instituto Mora, 1994) acerca de lo insensato de seguir planteando la oposición entre historia y ficción en los términos tradicionales de la referencia, que opone la “realidad del pasado” y la “irrealidad de la ficción”. El historiador se refiere a aquello que en un momento dado del pasado alguien “vio” u observó; por el contrario, tanto los personajes como la acción o la experiencia que una ficción describe, son irreales. ¿Pero qué significa aplicar el concepto de “realidad” para referirse al pasado? Paul Ricoeur argumenta que decir que un acontecimiento referido por un historiador pudo ser observado por alguien en el pasado, esto es, sucedió (es real) en la medida en que hay un testimonio de ello, no es sino desplazar el problema de la paseidad del acontecimiento al testimonio que lo refiere, siendo el *haber sido* igualmente problemático porque no es observable. Al mismo tiempo, rescata para la ficción una función *reveladora* o *transformadora* con respecto a la práctica cotidiana (en el sentido de sacar a la luz rasgos ocultos pero inscritos en la

fronteriza la literatura se presenta también como un modo de conocer, y de nuevo, el valor de este conocimiento no debe medirse con la idea de verdad que heredamos del pensamiento positivista. La literatura puede recuperar un lugar que la Antigüedad clásica (recordemos la *Poética* de Aristóteles) le otorgó pero que perdimos a lo largo del XVIII y el XIX, cuando el saber racional y positivo comenzó a sospechar de las palabras y a buscar caminos para conocer huyendo al mismo tiempo de las "palabras engañosas".

En segundo lugar, esta propuesta permite una relación de diálogo entre literatura, historia, cultura, desde el plano de esta frontera móvil, una frontera que no es separación sino la posibilidad de comunicación. Si pienso por ejemplo en la novela de tema histórico, o en la llamada nueva novela histórica, he de hacerme una serie de preguntas: qué pasados son reelaborados, cómo se elaboran artísticamente esos pasados, qué relación establece el narrador con ese pasado, de dónde obtiene su saber el que narra (es decir, cuál es el lugar de la enunciación), cómo se relaciona el que organiza el relato con el discurso del otro. Estas preguntas colocan a la literatura en la frontera con la Historia y en el diálogo con la cultura. La literatura no es de esta forma una expresión artística más, dentro de una amplia serie de manifestaciones en el seno de una cultura, sino un modo de acercarse a un problema, de organizar un saber, un modo de intentar conocer y dar cuenta de algo (en este caso las visiones del pasado latinoamericano).

El pasado, el conjunto de fuentes, documentos, papeles y más papeles, el "exceso de palabras" con que se enfrenta el historiador, es algo muerto mientras éste no lo convierte en Historia, lo cual significa resucitar

experiencia, y en el sentido de que una vida así examinada es una vida cambiada). De este modo la noción de referencia deja de funcionar en la oposición.

esas palabras muertas y darles vida, dotarlas de un sentido, organizarlas en un saber, territorializarlas, dar un lugar a aquello que no posee lugar.

Aquí considero yo que se encuentra también una de las características propias de esta novela de tema histórico, en una relación dialéctica vivo-muerto: revivir acontecimientos, valores, ideas que quedaron ocultas en el pasado pero cuya resurrección aporta elementos para un conocimiento del presente. Volver a visitar el pasado pero desde una perspectiva diferente e incluso imposible para el historiador, por ejemplo bajo una clave paródica, irónica o maravillosa, como sucede en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas. Se habla a menudo de los "olvidos" de la Historia, y en efecto el olvido es parte constitutiva de la memoria, pero lo que muchas de estas novelas ponen en evidencia es que los olvidos son decisiones culturales.

El arma del novelista contra el olvido es la imaginación. Las novelas históricas contemporáneas no compiten con la historiografía por ver quién representa el pasado de forma más fiel; en todo caso, ese interés arqueológico le correspondió a la novela histórica decimonónica. La de nuestros días, siguiendo una tradición que se remonta a las crónicas, vehículo de lo imaginario en América Latina, explora aquello que tendría que ver con las mentalidades, los sentimientos, el imaginario de una época.

Analizar el problema de la narración desde la poética es vislumbrar las implicaciones epistemológicas del problema, no se trata sólo de escritura o de comunicación sino que tiene que ver con lo cognitivo, lo expresivo y lo ético; de esta forma, tiene que ver también con lo histórico-social, con la forma en que se intenta conocer y dar cuenta de algo.

¿Cuáles serían algunas de las categorías de esta poética (no sólo de la ficción)?: la forma y el lugar de la narración, el punto de vista, los tiempos y las personas del relato y el discurso y relaciones entre ellos, la

imagen del sujeto, del mundo y relación entre ellos, cómo se relaciona el que enuncia con el mundo narrado y el discurso del otro. La poética puede tejer tiempos diferentes, espacios diferentes, poner a dialogar a personajes que nunca se cruzaron, etcétera, teje y entreteje las contradicciones y los debates acerca del pasado. No se trata de elementos formales sino de figuración y organización del sentido, lo que involucra una visión artística.

Un elemento importante en la forma como esta nueva novela histórica organiza el saber sobre el pasado es la presencia en el texto del lugar de la enunciación. El autor puede fabricar los narradores que quiera pero se coloca a menudo en una situación particular: no se limita sólo a saber lo que sus personajes saben sino que conoce también todo aquello que sucedió después de ellos. El autor viaja no solamente en el tiempo de la historia que está contando sino a través del tiempo todo; el presente de la enunciación está figurado en el relato. Así sucede por ejemplo en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, donde leemos: "Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que habíamos de sufrir en lo que faltaba del siglo".²³ Ese "habíamos" obliga a releer la novela de otro modo, donde no es lo arqueológico la pretensión sino la mirada del presente sobre la memoria. Con ese plural García Márquez se inserta a sí mismo y a todos los colombianos en la narración, coloca las circunstancias de la enunciación, el presente de su país, en el origen del relato. Si esto se hace explícito en el texto (y es muy frecuente en estos relatos) el autor introduce un elemento discordante en la expresión "novela histórica". Al respecto dice el escritor José Saramago:

"La Novela histórica, según la entendió el siglo XIX, no era esto ni podía serlo. La novela histórica era la reconstitución, tan exacta cuanto posible, a salvo de cualquier censura o crítica de los historiadores, de un determinado acontecimiento o de una determinada época.

²³ Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá, Editorial la Oveja Negra, 1989, p. 201.

Desde otro punto de vista, yo diría que la Novela, así entendida, es suprahistórica, porque no se limita a la visión del tiempo escogido por el autor como personaje principal de su novela, sino que, además, el autor utiliza todo el tiempo como materia de su ficción..."²⁴

Este hecho de resaltar el lugar desde el que se lleva a cabo la enunciación no es privativo de la ficción histórica sino que también se encuentra en el relato histórico. En ambos casos prefiguran el horizonte de expectativas del que escribe. Sin embargo, en la literatura, con una pretensión de veracidad diferente, es algo que encontramos con más frecuencia, el lugar del presente desde el cual se recuerda, interpreta, representa. En la narrativa de ficción es también una forma de involucrar al lector, muchas veces bajo la forma de un guiño irónico.

Tradicionalmente, cuando se trabajan las relaciones entre Historia y literatura nos vemos envueltos en otra trampa del lenguaje, otro problema en este caso no de homonimia sino de sinonimia: narración y ficción no son lo mismo, y a menudo vemos utilizadas a estas palabras como sinónimas. Los hombres fabulamos todos los días y casi a cada momento: ponemos nuestra vida en relato, constantemente contamos lo que hicimos a lo largo del día, ponemos los sucesos en orden, etc. Narramos, lo cual no quiere decir que hagamos ficción. Hay quizá, dirían algunos, un componente inevitable de "imaginación" en toda narración; sin embargo, esa generalización diluiría las diferencias entre los textos y convertiría a toda narración en ficcional. Los textos ficticios se enuncian a sí mismos como tales y constituyen un tipo de géneros discursivos diferenciados de otros no tanto por características formales propias sino por su actitud hacia su objeto y por el modo en que se enuncian. Pensar en ficción es hacerlo en un género discursivo.

²⁴ José Saramago, "La historia como ficción, la ficción como historia", en *Debats*, núm. 27, Valencia, marzo de 1989, p. 10.

La oposición que se establece entre verdadero y verosímil es del mismo tipo que la anterior. No hay oposición real entre ambos términos de la pareja. Lo verosímil no es una “degradación” de lo verdadero sino algo aparte. Para Aristóteles el poeta combate con las armas de la verosimilitud, mientras el historiador lo hace con la verdad. El primero dice lo que podría suceder, “y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario”²⁵; el historiador dice lo que ocurrió. Lo verosímil se impone sobre lo verdadero hasta el punto de que “Es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble”.²⁶ En Aristóteles no se deduce una oposición verdadero/falso sino “lo que ocurrió”/“lo que podría ocurrir”, “lo que pudo haber ocurrido” (independientemente de su valor de verdad). Así, siguiendo esta tradición, la oposición entre novela histórica/historia no es una oposición entre lo falso y lo verdadero. Lo verosímil tiene un valor en sí mismo, que incluso puede ser considerado superior al de verdad.

De este modo, en la poesía es más importante lo verosímil que lo verdadero. El poeta combate con las armas de la verosimilitud, la Historia con la verdad. La poesía esencializa la experiencia humana, y no siempre lo posible es creíble o verosímil, como no necesariamente lo verdadero es esencial. Pero cuáles serían para Aristóteles los límites que lo verosímil pone a la fantasía. Qué pasa con lo maravilloso o lo irracional, y esa pregunta me interesa porque en el terreno de la novela histórica uno siempre se topa con los defensores de un cierto realismo, es decir, que haya una fidelidad a los documentos, a los textos escritos, que se respete precisamente esa verosimilitud, ese “ser posible” de lo que se está contando. Sin embargo, la llamada nueva novela histórica rompe con mucha frecuencia con esa verosimilitud e introduce grandes dosis de fantasía, de deformación consciente de los hechos y de la realidad, traspasando a veces lo carnavalesco y llegando a la caricatura incluso. En definitiva, alejándose de lo que se entiende por novela histórica clásica.

²⁵ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Editora Nacional, Madrid, 1982, p. 111.

¿Sigue siendo novela histórica este tipo de narración o para serlo tiene que apegarse al canon mimético realista? Sin duda, dice Aristóteles, es preciso tratar en las tragedias y la epopeya lo maravilloso y lo irracional, pues al lector le agrada lo maravilloso, pero "hay que saber decir cosas falsas como es debido"²⁷. Aristóteles no dice en qué proporción puede entrar lo maravilloso, cómo se da ese equilibrio entre lo real y lo imaginario; lo deja al criterio del buen gusto, y siguiendo el modelo de los grandes poetas como Homero. Pero de cualquier modo, en Aristóteles lo verosímil pone límites a la imaginación, a lo maravilloso. En la novela histórica contemporánea se rompen con frecuencia estos límites.

Lo verosímil, por serlo y por tener una presencia en la realidad, será finalmente algo verdadero. Qué sea la verdad y cómo se pueda encontrar es otro de los nudos irresolubles cuando uno se enfrenta al discurso historiográfico. El discurso histórico es verdadero porque se apoya en huellas, en testimonios, en materiales de los archivos que supuestamente respaldan el relato. Pero el historiador selecciona unos cuantos hechos del pasado, abandona conscientemente otros, encadena aquellos que elige, los jerarquiza, los interpreta, introduce el elemento temporal y causal y los convierte en relato, en narración. "La Historia cuenta historias". Hay una dimensión poética que comparten tanto el relato ficticio como el histórico. El historiador "construye" una historia; no devela algo que está ahí, esperando en un archivo a ser descubierto, sino que "hace la historia" (en palabras de Peter Burke²⁸).

La Historia no es por tanto el pasado, hablando en términos amplios y vagos, sino el pasado organizado, relatado, lo cual involucra necesariamente perspectivas, puntos de vista, utilización de tiempos verbales que acercan o alejan lo relatado al presente de la escritura y a un sujeto que enuncia, implica por tanto grado de presencia del presente en el

²⁶ *Idem.*

²⁷ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, *op. cit.*

pasado, y un grado de subjetividad, pues aunque el historiador utilice a menudo el pasado simple y la tercera persona, esto es, aunque utilice el tiempo verbal y la persona gramatical que tradicionalmente se asocia con la “no persona”, la ausencia del sujeto que cuenta, el relato como impersonal y pareciendo que se cuenta a sí mismo, que es por tanto objetivo, sabemos que el que relata, el autor-historiador es una presencia concreta. Implica por tanto que la Historia no es verdadera en el sentido que tradicionalmente se ha asociado con las ciencias exactas. Es verdadera de otra forma. A pesar sin embargo de esa relación ambigua con la verdad no hay que negar el valor referencial del discurso histórico y no hay que equipararlo frívolamente con la ficción.

Es precisamente el uso ambiguo de esta palabra, “ficción”, el que ha conducido a más de una confusión en los debates. En 1974 Hayden White dictó una conferencia titulada “El texto histórico como artificio literario”²⁹. Allí podemos leer lo siguiente: “Pero en general [los teóricos de la literatura] han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias.”³⁰ Al equiparar la narración histórica con una “ficción”, y decir al mismo tiempo que sus contenidos son “inventados”, Hayden White atrajo hacia sí las críticas de buen número de historiadores. Años después aclaró que utilizaba “ficción” en el sentido etimológico de “fictio”, como algo hecho o fabricado, sin pretensión de equiparar lo literario o lo ficticio con la mentira o la falsificación: “Es verdad que he hablado de las historias como productos de un proceso de invención más literario o poético que científico y conceptual, y he hablado de las historias como ficcionalizaciones del hecho

²⁸ Peter Burke, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994.

²⁹ Artículo incluido en el libro *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, que incluye éste y otros cuatro artículos más, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 107-140.

³⁰ *Ibid.*, p. 109. Cursivas en el original.

y de la realidad pasada. Pero, para ser franco, propuse la noción de ficción para ser comprendida en su sentido benthamita y vaihingeriano moderno, es decir, como un constructo hipotético y una consideración ‘como si’ de una realidad que, debido a que ya no estaba presente a la percepción, sólo podía ser, más que simplemente referida o postulada, imaginada (...) La cuestión es que la narrativización de la realidad es una ficcionalización en cuanto la narrativización le impone a la realidad la forma y la sustancia del tipo de significado encontrado sólo en los relatos. Y en cuanto la historia involucra el relatar, involucra la ficcionalización de los hechos que ha encontrado en la fase de investigación de sus operaciones.”³¹ Podemos distinguir dos acepciones diferentes para la palabra “ficción”, una como sinónimo de las configuraciones narrativas, y otra como antónimo de la pretensión de la narración histórica de construir una narración “verdadera”. No aclarar el sentido en que se utiliza da lugar a equívocos y ambigüedades que no hacen sino enredar los debates.

De cualquier modo sí considero necesario matizar el uso de estos conceptos, pues la Historia no es una “ficción” en un sentido amplio, ni tampoco una “invención”. El hecho de que sea una construcción, de que intervengan operaciones de configuración y posteriormente, en la lectura, de refiguración de la experiencia temporal, en el sentido que le atribuye Paul Ricoeur a estos conceptos, de que intervengan, finalmente, procedimientos de construcción de la trama que pueden ser habituales en la literatura, no equipara el trabajo del historiador al del novelista. Considero que sería necesario volver al uso de la palabra ficción para referirse exclusivamente a los productos literarios fruto de la invención. Esa confusión ha propiciado declaraciones de novelistas de ficciones históricas que pretenden que estas narraciones son más “verdaderas” que la propia Historia, o que las novelas “cuentan” lo que la Historia no dice, con lo cual parecería que el novelista se convierte en un historiador

³¹ En el prefacio del mismo libro, titulado “Hecho y figuración en el discurso histórico”,

perfeccionado. Se trata de actividades diferentes que comparten una frontera, la que he expresado por medio de la poética, pero que tienen pretensiones referenciales distintas.³²

Nuestra consideración de la frontera entre historia y literatura a partir de la poética permite tratar los problemas de estas formas discursivas sin tener que caer en esas falsas disyuntivas entre narración/ficción, historia/ficción, verdadero/verosímil, verdad/ficción, y crea el espacio para una "polifonía interdisciplinaria".³³ Nos da la posibilidad de pensar los problemas de otra forma y evitar caer en esos binarismos excluyentes.

Por otro lado, lo que estas nuevas novelas históricas (o las novelas históricas de finales del siglo XX) ayudan a definir es el lugar y los modos de los debates acerca del pasado, debates que no están clausurados porque la construcción del pasado sigue siendo problema en el presente. Como dije anteriormente, estimulan el debate público sobre la Historia de América Latina introduciendo nuevas perspectivas que ayudan en la búsqueda de fundamentos de la sociedad latinoamericana: cuál es nuestro imaginario del pasado latinoamericano, por qué ese y no otro y qué tiene eso que ver con el presente y el futuro que podemos imaginar. Todo

Ibid., p. 54-55.

³² En este sentido dice Germán Colmenares respecto a la "imaginación": "La historia -- ¿estaremos hablando de la misma historia?--es una aventura intelectual fascinante. Pero la imaginación histórica no es imaginación literaria. La imaginación histórica consiste en la capacidad de plantearse problemas peculiares de esa disciplina y de construir modelos hipotéticos que orienten en el hallazgo de ciertas conexiones entre las partes de un tejido social. Estas construcciones hipotéticas tienen que confrontarse rigurosamente con un material empírico fragmentario, las fuentes históricas. La obra histórica encuentra su coherencia en este ir y venir entre lo hipotético y su verificación.

El historiador reconstruye una realidad de la que las fuentes dan cuenta sólo parcialmente. La riqueza de su construcción depende tanto de la complejidad y la justeza de sus modelos hipotéticos como de las posibilidades de su verificación. Si esto no fuera así (y así es, ¡helas! En muchos casos) la historia sería apenas mala literatura." En "Bolívar en malayo", en *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, selección y prólogo Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992, p. 387.

espacio de experiencia está en relación indisoluble con un horizonte de espera. Qué horizonte de espera prefiguran estas novelas. Todos estos debates forman parte del entramado cultural, de los debates acerca de la historia no para reconstruir "científicamente" el pasado sino para hablar del presente y del futuro. Son novelas que más que compararse con las prácticas historiográficas rompen con discursos ideológicos dominantes, y en el marco de esa visión de los límites a los que habría llegado el pensamiento moderno (lo que en algunos ámbitos se ha llamado crisis de civilización y agotamiento de la noción de progreso), es la ocasión para reabrir de forma crítica el pasado y tomar distancia frente a los discursos o los lenguajes que manifiestan su agotamiento.

Un punto más para terminar con esta descripción fronteriza: el lugar del sujeto. Un encuentro fundamental en el terreno de la poética es en el sujeto. Así como en el discurso histórico debemos ubicar quién organiza el saber acerca del pasado, en nombre de quién, para qué, en el relato ficticio también es fundamental el punto de vista del sujeto que construye y relata. En ambos casos la narración es siempre el punto de vista de un sujeto concreto, aun cuando el discurso historiográfico quiera aparecer a menudo como un discurso que se enuncia a sí mismo, dirigido directamente hacia su objeto (lo cual se ve reforzado por utilizar con frecuencia una narración omnisciente, que como Benveniste ejemplificó, da la apariencia de una enunciación con ausencia de sujeto, con una "no persona"). Si recordamos los trabajos de Mijail Bajtín acerca del enunciado y los géneros discursivos, un enunciado se dirige hacia su objeto, hacia sí mismo y hacia la palabra del otro, esto es, está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados; es una respuesta a otros anteriores, los toma en cuenta de alguna manera. Así, el enunciado ocupa una determinada posición en una esfera dada de la comunicación discursiva, en un problema, en un

³³ La expresión es de Fernando Ainsa, presentación al número de *Cuadernos americanos* núm. 28, julio-agosto, 1991, p. 12.

asunto. El enunciado tiene autor y tiene destinatario (se orienta hacia alguien, está destinado, en lo cual influye la composición y el estilo).³⁴

No hay forma de organizar el saber sin pasar por el relato. La novela histórica de finales del siglo XX, si es leída desde una perspectiva que no busca ubicar la referencia o la veracidad de lo narrado, comprobar qué corresponde y qué no con los libros de historia, sino que es leída como un modo de intervenir en un debate acerca de cómo se ha construido el pasado y qué consecuencias tiene ello para nuestro presente y nuestro futuro, así como en el debate acerca del agotamiento de ciertas categorías con las que hemos pensado el tiempo y la historia, tendrá un valor de verdad, entendida ésta como posibilidad de conocer.

La novela como género se caracterizaría por reapropiarse y reelaborar los lenguajes previos, sean éstos de las distintas esferas de la vida cotidiana, orales, o lenguajes escritos. Para el caso de la novela histórica nos preguntaríamos cómo estas obras se reapropian, reelaboran y estilizan los discursos tomados por un lado de los documentos escritos, de aquellos otros que podemos reconocer como pertenecientes a una memoria colectiva, y de aquellos que proceden de la propia literatura anterior, especialmente la histórica. En este último sentido una novela como *La campaña* sigue para su composición el modelo del romance histórico decimonónico, que bajo el destino amoroso de los protagonistas, escondía una alegoría de los destinos de la patria. Establece guiños concretos por ejemplo con *Amalia*, de José Mármol. Sólo que en este caso el modelo del romance es sutilmente parodiado. Estas novelas históricas entran en diálogo, mediante esta reapropiación, estilización y reelaboración de discursos anteriores, con la unidad de la cultura.

Recordando a Bajtín, la obra representa un valor, está orientada hacia el mundo, hacia la realidad que tiene que ver con la gente, con las

³⁴ Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

relaciones sociales, con valores éticos, religiosos, con la historia. La novela tiene que ver con algo ya valorado y más o menos organizado, esos discursos o enunciados previos, ante lo cual la obra se orienta, para nuestro caso, los discursos de la historia de los que se sirve, así como los imaginarios con los que convivimos, ante los cuales la novela adopta una posición valorativa. De esta forma el contenido de la obra no es un contenido simple sino la posibilidad de insertarse en la unidad de la cultura.

Veremos en los siguientes capítulos cómo el acercamiento a la narrativa histórica de finales del siglo XX buscando ver lo que la caracteriza o lo que la diferencia de la novela histórica previa, nos remite a los problemas que constituyen a la novela como género, a su trabajo con los discursos tomados de la cultura, más que a la posibilidad de ubicar unas características estables y propias para este tipo de narración.

NUEVA NOVELA HISTÓRICA, METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA, O NOVELA HISTÓRICA POSMODERNA?

Voy a referirme en este capítulo a las diferentes denominaciones y caracterizaciones que ha recibido la novela histórica de finales del siglo XX por parte de la crítica ante el hecho evidente de su proliferación inesperada y con la intención de definir sus rasgos característicos.

Como consecuencia de esta aparición masiva de novelas históricas, la crítica ha hablado de una "nueva novela histórica", de una "novela histórica posmoderna", de "novela histórica de finales del siglo XX" e incluso de una "metaficción historiográfica". Los defensores de la *nueva novela* histórica son principalmente Seymour Menton y Fernando Aínsa,³⁵ aunque la denominación se ha popularizado y generalizado con la pretensión de diferenciar esta forma discursiva de finales del siglo XX de la novela histórica anterior, principalmente la del siglo XIX. En este sentido los autores mencionados se abocan a la identificación de una serie de características diferenciales. Menton señala las siguientes: 1. La subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas. 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de

³⁵ De Seymour Menton véase *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, *op. cit.* De Fernando Aínsa, son varios los artículos donde se refiere al tema: "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, año V, vol. 4, núm. 28, julio-agosto 1991, pp. 13-31; "La invención literaria y la 'reconstrucción' histórica", en *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, *América Cahiers du CRICCAL*, núm. 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 11-26.

Walter Scott de incluir protagonistas ficticios. 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. 5. La intertextualidad. 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. Curiosamente, la mitad de estos elementos no se refieren a una novela de tema histórico sino que uno los podría encontrar en cualquiera de las novelas contemporáneas, en especial algo tan amplio como la intertextualidad, inevitable en cualquier narración. La ficcionalización de personajes históricos la podemos encontrar ya en las novelas del siglo XIX, con lo cual quizá la nueva novela histórica es "nueva" desde siempre. Es éste uno de los rasgos que caracterizó a la novela histórica latinoamericana del XIX, a diferencia de su par europea, la presencia de figuras históricas en el papel de protagonistas. Quedan las omisiones, exageraciones, anacronismos y la presencia de ciertas ideas filosóficas que quizá también estaban presentes, sólo que eran otras. Si algo resaltaron intelectuales como Ignacio Manuel Altamirano fue la presencia de una filosofía de la historia en estas obras, hasta el punto de que el narrador es a veces un narrador-filósofo. La selección de elementos que lleva a cabo Menton nos conduce a relacionar los problemas que presenta esta novela histórica de finales del siglo XX con la novela en términos generales y con el desarrollo o los cambios que se han ido dando en este género a lo largo del siglo XX, y asimismo, con los cambios en el pensamiento, en las teorías sobre la Historia, en el modo como se aprecian las relaciones del hombre con el mundo y las posibilidades y los modos de conocer.

Para Fernando Ainsa ("y a diferencia de las novelas de los años sesenta, que pretendían ser verdaderas *summam* totalizadoras en lo existencial y fenomenológico y en las cuales debían reconocerse los atributos de la narración, de la epopeya, de la poesía, con el fin de influir y

transformar la sociedad"³⁶), la ficción actual se propone "una relectura desmitificadora del pasado a través de su reescritura"; su valor principal residiría en el hecho de dinamitar creencias y valores establecidos "a través de la escritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca". Muchas de estas obras anuncian una corriente donde la historia "puede ser un simple pretexto para una lectura y una reescritura en forma de *pastiche*, alegoría o fábula iconoclasta de significados contradictorios".³⁷

Para Ainsa lo que caracteriza a esta "nueva narrativa histórica" o "ficción histórica" sería: 1. Una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona al ofrecer "otras verdades". La narrativa "suple las deficiencias" de la historiografía tradicional dando voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido (y aquí encontramos huellas de ese discurso que a menudo parece colocar al novelista en el lugar del historiador). 2. Elimina la "distancia histórica" (la "alteridad del conocimiento") mediante recursos como el uso de la primera persona, monólogos interiores y formas que recuerdan a las memorias. 3. Como consecuencia hay una deconstrucción y degradación de los mitos de la nacionalidad. 4. La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia, o, por el contrario, el texto puede adoptar ciertas modalidades expresivas de la Historia, por ejemplo el estilo de la crónica o las relaciones. En este sentido, habría "novelas históricas" donde todo se inventa (pienso por ejemplo en *El entenado* de Juan José Saer; el crítico menciona *La renuncia del héroe Baltasar* y *La noche oscura del niño Avilés*). 5. Superposición de tiempos diferentes; anacronías deliberadas. 6. Multiplicidad de puntos de vista que impiden acceder a una *sola* verdad histórica. 7. Modalidades expresivas diversas en el seno de la misma obra. En esta renovada actualidad del género no hay

³⁶ Fernando Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *op. cit.*, p. 13.

³⁷ *Ibid.*, p. 17.

un modelo estético único: "Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra".³⁸ 8. Arcaísmo, pastiche, parodia para reconstruir o desmitificar el pasado. 9. La nueva novela histórica puede ser el pastiche de otra novela histórica (Mario Vargas Llosa reescribiendo en *La guerra del fin del mundo* la obra de Euclides da Cunha, *Os sertoes*).

Las descripciones de Ainsa, aunque excesivamente panorámicas, se centran fundamentalmente en el modo en que las novelas históricas "tratan" el discurso histórico (tanto los hechos como la escritura), con lo cual su lista de rasgos es más coherente y más acertada. De todos los elementos, pone el acento en la parodia. La nueva novela histórica se caracterizaría por una mirada paródica sobre los hechos del pasado histórico o sobre la escritura de esos hechos. En efecto, la parodia parece ser una de las formas de estilización más frecuentada en esta narrativa, todos los críticos la mencionan como un rasgo caracterizador. Sin embargo, el humor, la ironía o la parodia, tal y como se enuncian en estas apretadas y rápidas descripciones, parecen con frecuencia recursos literarios, meros artificios de estilo, elementos técnicos aislables de la totalidad de la obra. Dicho de otro modo, enunciados de forma generalizada y sin formar parte de un análisis de la poética concreta de las obras terminan perdiendo su capacidad explicativa y se convierten en clichés. Se trataría de poner en relación estos elementos con la propuesta ético-estética de la obra, ver de qué modo esta visión que el texto construye pasa necesariamente por el humor o la parodia (que siempre implica una mirada a la tradición, en tanto que parodia significa "imitación

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

con distancia crítica”]. Lo mismo sucede cuando se habla de otros elementos como la presencia de anacronismos.

Por otro lado, estas listas de rasgos como las de Menton o Ainsa, aun cuando nacen con una intención descriptiva, no normativa, es decir, aun cuando no tratan de definir un canon de reglas que deban seguirse en la composición de una “nueva novela histórica” sino, por el contrario, mostrar la variabilidad de esta forma artística, terminan convirtiéndose en algo rígido en la medida en que se utilizan por la crítica posterior con un sesgo canónico. La repetición de esta serie de rasgos sin un apoyo en la poética concreta de las obras convierte a estos conceptos en un metadiscurso con el cual nos hemos familiarizado al hablar de la novela histórica de finales del siglo XX pero que al mismo tiempo muestra ya las huellas del cansancio, por cuanto ha dejado de “convocar” o apelar a sentidos concretos.

La categoría de “metaficción historiográfica” fue elaborada por Linda Hutcheon fundamentalmente en su obra *A poetics of Postmodernis. History, Theory, Fiction* (Londres, Routledge, 1988). Aun cuando incluye en su estudio, y por ello bajo esta categoría, obras que no serían novelas históricas propiamente, el concepto se ha generalizado para referirse a aquellas narraciones históricas que exhiben una alta conciencia de la naturaleza discursiva del pasado y de su carácter “construido”, “textual”. La autoconciencia se refiere al hecho de que incluyen estas reflexiones en el seno de la narración. Son obras, por tanto, autorreflexivas, que discuten acerca de su propia elaboración como ficciones pero también acerca de la propia escritura de la Historia, quien de este modo pasa a convertirse a menudo en otra ficción. Son obras que tienden a relativizar los conceptos de Historia y ficción, a resaltar su variabilidad e historicidad y, sobre todo, a explorar su confrontación.

Para Linda Hutcheon, la actitud que exhiben estas obras es una actitud posmoderna, pues proyectan los presupuestos estéticos e ideológicos de la posmodernidad. Cuáles sean esos presupuestos, y si son

"aplicables" a la situación histórica latinoamericana, es un debate que ya lleva un tiempo largo y que no ha arribado a conclusiones definitivas. Desde la crítica latinoamericana, la tendencia es a pensar que no puede haber posmodernidad allí donde la Modernidad no ha logrado sentar sus fueros en más de un siglo. Posmodernidad, en todo caso, podrá haber en Estados Unidos, o en Europa. Por otro lado, uno de los mayores estudiosos de esta época del "capitalismo avanzado" o posmodernidad, Fredric Jameson, proponía una descripción de este proceso que uno no podía por menos de ver con gran distancia y como una enumeración de características no argumentada (salidas de dónde, se pregunta uno). Así, para Jameson, los rasgos del posmodernismo como pauta cultural dominante serían: la superficialidad (una cultura de la imagen o del simulacro), un debilitamiento de la historicidad, un subsuelo emocional diferente que caracteriza como lo sublime, el ocaso de los afectos, el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación, muerte del sujeto, del ego, del individuo autónomo. Me interesa fundamentalmente su descripción de una nueva temporalidad y de cómo ve la relación de la posmodernidad con el pasado. Para comenzar, dice que hay un abandono de las temáticas de la temporalidad, la duración y la memoria.³⁹ La vuelta al pasado es con la intención de imitar estilos muertos, lo cual provoca lo que los arquitectos llaman el "historicismo", la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, lo que conduce a una cultura del simulacro, del pastiche. "El propio pasado se modifica: lo que en la novela histórica (tal y como la define Lukács) era la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués (lo que la historiografía redentora de un E.P. Thompson o de la 'historia oral' norteamericana [...] sigue viendo como la dimensión retrospectiva indispensable para toda reorientación vital de nuestro futuro colectivo) se ha llegado a convertir en un vasto conjunto de imágenes, un ingente simulacro fotográfico [...]. En

³⁹ Fredric Jameson, "La lógica cultural del capitalismo tardío", en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, p. 40.

fiel conformidad con la teoría lingüística posestructuralista, el pasado como referente se va poniendo paulatinamente entre paréntesis y termina borrándose del todo, dejándonos tan sólo textos."⁴⁰

Para Jameson, se pierde la "historia real" ("el objeto de lo que se llamó novela histórica") (*sic*) y la novela histórica contemporánea "es incapaz ya de representar el pasado histórico; sólo puede 'representar' nuestras ideas y estereotipos del pasado (que, por tanto, se convierte inmediatamente en 'historia pop'. [...] ya no puede contemplar directamente un supuesto mundo real, una reconstrucción de una historia pasada que antaño fuera un presente".⁴¹ Me pregunto si existe una historia más real que otra y si la novela histórica no ha representado siempre una "idea" acerca del pasado. Yo creo que lo que quiere expresar Jameson es que ha habido un desplazamiento, en el seno de la novela histórica, de una representación centrada en los acontecimientos, a una que pone el énfasis en aspectos discursivos de la Historia y en la forma o formas en que es escrita. Pero yo no llamaría a ese desplazamiento pérdida de la historicidad. La preocupación por el tipo de conocimiento que proporciona la Historia, por las formas en que la narración puede dar cuenta de la experiencia temporal del hombre, experiencia que no tiene por qué ser lineal y cronológica, es más viva que nunca, y la abundancia de novelas históricas de todo tipo viene a confirmarlo.

El otro corolario importante de la visión de Jameson acerca de la crisis de la historicidad afecta al sujeto. El sujeto, dice Jameson, ha perdido su capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, por ello sus producciones culturales son "cúmulos de fragmentos", una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio. En este sentido sucede que cuando una novela se nos presenta como fragmentada, con una temporalidad no lineal, se la tacha inmediatamente de posmoderna, y así la crítica literaria ha comenzado a

⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

descubrir en la literatura latinoamericana mucho posmodernismo *avant la lettre*. Yo quisiera recordar que la fragmentación y las distintas búsquedas narrativas para dar cuenta de una forma más compleja de la experiencia del tiempo datan de los años veinte y treinta en la literatura latinoamericana (y en la occidental en general). Y que, por supuesto, las vanguardias tienen mucho que ver en estos experimentos y también en estas reflexiones.

Así, la presencia en una obra narrativa contemporánea de rupturas temporales, fragmentación, pastiche de otros discursos, parodia, no la convierte inmediatamente en "posmoderna". Todas esas soluciones artísticas remiten a las búsquedas que la novela, la narración novelesca, ha ido proponiéndose a lo largo del siglo para dar cuenta de una "realidad", o una "historia", que se nos ofrece cada vez más compleja y también cada vez de modo menos ingenuo. Estas búsquedas artísticas están relacionadas con la llamada Modernidad, y en el caso de América Latina con la conflictiva inserción en esa Modernidad de sociedades profundamente heterogéneas y multiculturales; pero en qué momento se pasa de la modernidad a la posmodernidad y en qué momento la fragmentación y la ruptura de la linealidad se deducen de un contexto posmoderno y ya no moderno, es algo que la crítica debe aclarar todavía. Pero independientemente de ello, la narrativa ficcional es quien más ha avanzado en estas exploraciones, por ello algunos historiadores como Peter Burke llaman la atención sobre la necesidad de volver los ojos a estas propuestas narrativas no lineales de las cuales puede aprender mucho el historiador a la hora en que se pregunta cómo verter y darle forma a lo investigado.

Para otros autores la novela posmoderna "...contesta las ideas de 'verdad', 'razón', 'identidad', 'objetividad', 'continuidad', 'progreso universal', que generó la Ilustración y de las que se apropió la modernidad", lo cual se traduce en el plano de la novela en una serie de decapitaciones ilustres: "...del autor como autoridad, de la idea de

originalidad, de la frontera entre alta cultura y cultura de masas, de la diferencia/distancia entre los estilos y entre los lenguajes, de la literatura como depositaria del saber, de la linealidad de la novela tradicional, por citar sólo algunos ejemplos. Parecería, pues, que precisamente el género como convención 'modelizadora' es el blanco por excelencia de la novela posmoderna".⁴² Al referirse al género como convención modelizadora la autora alude a la crisis del género como creador de modelos. La novela posmoderna privilegia los procedimientos antinaturalistas o desnaturalizadores, esto es, hace evidente el carácter convencional de muchos procedimientos. En relación con la novela "modernista" acentúa su naturaleza multiforme y su capacidad de sintetizar en sí a otros géneros literarios (es decir, que no se opone a ella sino que más bien acentúa ciertos rasgos). Pero frente a ella, se debilitaría el impulso a la unidad que caracterizaba el modernismo literario. En esta perspectiva la novela posmoderna tiene todos los rasgos de la moderna (pienso por ejemplo en los aspectos autorreflexivos o metaliterarios que han estado presentes en las obras desde mucho tiempo atrás, con lo cual no son creaciones ni modernas, ni posmodernas) sólo que desnaturalizados, hechos evidentes y conscientes. En muchos casos el tema explícito de la novela es la cuestión de la novela misma, "...no sólo en cuanto género polimorfo como tal, sino como género del canon europeo y como espejo de la idea occidental de literatura, transitada por una vocación por el clasicismo que se traduce en la intención de proponer al mundo los valores propios como valores universales, es decir, 'el valor del lugar como valor universal'".⁴³

Independientemente de que por ese motivo se le denomine o no posmoderna, la novela histórica contemporánea agudiza sus elementos metaliterarios y metahistóricos. Digo agudiza porque las reflexiones en medio de la trama acerca de la Historia ya se daban en la novela histórica

⁴² Franca Sinopoli, "Los géneros literarios", en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Critica, 2002, p. 189.

⁴³ *Ibid.*, p. 207.

decimonónica (incluso con notas a pie de página, recordemos *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López). El sentido de los comentarios es el que es diferente, pues mientras en el XIX servían para corroborar la veracidad e historicidad de lo narrado, en el XX es para destacar el carácter construido de ambos discursos, el histórico y el ficticio, y para acercar, desdibujándolas, sus fronteras.

Asimismo se muestra como un género hipertextual. En este sentido dice Celia Fernández Prieto:

"...no sólo porque reescribe textos anteriores sino porque parodia o traviste otros géneros narrativos tanto de la historiografía como de la literatura (crónicas, anales, novela policiaca, novela lírica, de aventuras, folletinesca, etc.). El discurso propiamente narrativo (la historia) acoge amplios tramos de discurso descriptivo, de digresiones informativas y de comentarios narratoriales que interrumpen la trama. Se configura así un lector implícito que además de reconocer los materiales históricos, acepte --y disfrute-- los juegos con el tiempo, la acumulación y a veces distorsión de citas que remiten a los más diversos códigos culturales, el componente intelectual y metahistórico que abrumba lo narrado."⁴⁴

Hay otra denominación para referirse a las ficciones históricas de las últimas décadas del siglo XX, más neutra, que es la que he adoptado en la presente investigación, y es la de "novela histórica de finales del siglo XX". La autora de dicha expresión es Cristina Pons, quien en su libro *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (México, Siglo XXI, 1996) analiza tres novelas, *Noticias del Imperio*, *El general en su laberinto* y *El entenado* haciéndose eco en general de las ideas de Fernando Aínsa y Noé Jitrik: "En términos generales, la reciente producción de novelas históricas se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través

⁴⁴ Celia Fernández Prieto, "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea", en José Romera Castillo, Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Madrid, Visor, 1996, p. 220.

de la reescritura de la Historia. Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia."⁴⁵ Reescritura y relectura son los conceptos clave de la aproximación de Pons a la novela histórica contemporánea.

Prefiero esta denominación de "novela histórica de finales del siglo XX" porque, al eludir los adjetivos, "nueva" o "posmoderna", me facilita el estudio del género desde su historicidad y con un carácter más descriptivo que normativo, viendo la mutabilidad de las formas según las épocas históricas. Mucho de lo "nuevo", hemos visto que no lo es tanto, y mucho de "lo posmoderno", asimismo, nos resulta muy moderno. Ambas denominaciones, sin hacerlo explícito, asumen un presupuesto historiográfico tradicional, el de las rupturas. El estudio del género a partir de las poéticas se ubica en la perspectiva de una historia de larga duración.⁴⁶

Las denominaciones de "nueva novela histórica" y de "novela histórica posmoderna" se aplican fundamentalmente a una de las tendencias que podemos distinguir en la diversidad de novelas históricas que se han escrito en los últimos treinta años. Encontramos obras que estarían más cerca de la novela histórica documentada, en el sentido de respetar o pretender un efecto de verosimilitud histórica, sin embargo, otras, a las que se refieren las denominaciones mencionadas, supondrían una reacción (violenta en algunos casos) contra la novela histórica documentada. En ningún caso, sin embargo, existe la "pretensión" de "reconstruir" el pasado "tal como fue". Lo que es ineludible es la influencia de teorías de la Historia que problematizan la forma y el tipo de conocimiento que proporciona el discurso histórico, en el sentido de que la

⁴⁵ María Cristina Pons, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶ "La historia de los géneros literarios es una historia de larga duración porque se trata de una historia de estructuras y no de 'eventos', como en cambio sí lo es la de las obras y los autores", Franca Sinopoli en "Los géneros literarios", en el libro al cuidado de

escritura de la historia implica la construcción de una visión del pasado, visión que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. Conocemos "lo que pasó" por las "huellas" textuales que han llegado hasta nosotros, y ese conocimiento será siempre fragmentario y "sin sentido". Para dotar a los hechos de significado (significado que remite siempre al punto de vista del historiador) se necesitan estrategias narrativas, se necesita construir "tramas" (en el sentido de White y también en el de Ricoeur), teniendo en cuenta que entender la historia como narración (entender el carácter narrativo de la historia como un elemento determinante en la construcción de un texto histórico) no quiere implicar la defensa de una historia narrativa (la defensa de un género para la escritura de la Historia):

A la narración, más que como una escritura de la historia, se la puede observar como una forma de *inteligibilidad* que afecta tanto a la producción del texto histórico como a su recepción. En el primer caso, el de la producción histórica, la narración permite, por ejemplo, hacer inteligible un acontecimiento, el más nimio, cuya existencia como acontecimiento histórico viene dada por su inclusión y pertenencia a alguna narración —crónica, leyenda, cartulario, prensa escrita, narración oral.—En la narración es donde los acontecimientos se seleccionan y, por tanto, se incluyen, se excluyen, se silencian y donde adquieren su significación. Así, por ejemplo, la significación temporal la adquiere en su incorporación en el eje sintagmático del discurso, estableciéndose serie de acontecimientos, recubrimientos en estructuras y en todo caso, sometándose a la ley del relato. También la explicación y comprensión se establece en la *inteligencia sintagmática* del discurso y, finalmente, en su puesta en discurso.⁴⁷

La constatación de que la Historia y la novela pueden compartir una forma discursiva, la narración, ha llevado a algunos a concluir en un sofisma, como mencioné anteriormente (y quizá parte de la "culpa" la tiene una popularización y tergiversación de las ideas de Hayden White): si la novela es ficción y es narración, la Historia, que también es narración,

Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 182.

será asimismo una ficción. Por supuesto, la conclusión es errónea, pero de esta conclusión se hacen eco también las novelas históricas contemporáneas, al incluir a menudo entre sus aseveraciones que la Historia es también una ficción. La otra derivación es que, si la Historia es una ficción que se toma por verdadera, entonces, la ficción novelesca es, con los mismos derechos, tan verdadera como la Historia. De este modo, si las poéticas de la novela histórica del XIX "construían" su carácter verdadero e histórico mediante recursos como el autor-narrador testimonial, o el autor-narrador historiador, o el autor-narrador-editor de textos-crónicas encontrados, las poéticas actuales del género ironizan o parodian esos recursos y esos efectos de verosimilitud. La relación con el pasado se ha vuelto menos ingenua y más confusa y versátil.⁴⁸ En el caso de las novelas que vamos a analizar, *La campaña* se construye parodiando el género de la crónica, *El general en su laberinto*, parodiando el modelo de historia realista del XIX, *El mundo alucinante*, parodiando toda forma discursiva que pretenda la objetividad y la verosimilitud.

En ningún caso, por tanto, es posible ya pretender "reconstruir". Estas novelas se construyen generalmente en diálogo con la historiografía, con la escritura de la historia, y menos en relación de competencia con la Historia. Se refieren menos a un pasado *real* (lugar central de la poética del XIX) y más a un pasado *narrado*. Es por ello que la parodia es el principio poético que organiza la enunciación de las presentes novelas y de buena parte de las novelas históricas de finales del siglo XX. Parodia de otros discursos que culturalmente son tomados por históricos y con ello por "verdaderos". Desplazamiento por tanto del problema de la "verdad" entendido en un sentido ontológico hacia posturas pragmáticas (reflexiones acerca de cómo se construye la verdad).

Junto a la parodia, y ya en el nivel semántico, encontramos buena parte de los elementos mencionados por los críticos: desmantelamiento o

⁴⁷ Jorge Lozano, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 173-174.

⁴⁸ Umberto Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985.

desmitificación de los mitos patrios, al poner de relieve el carácter construido del imaginario, de ese acervo de símbolos y mitos que constituyen la memoria pública; desmantelamiento con ello de la llamada historia oficial.

Un problema compositivo que tiene que enfrentar y buscar resolver todo escritor de novelas históricas es la relación pasado histórico-presente de la escritura, lo que se vincula directamente con la imagen del tiempo que elaboran estas novelas y con su propuesta poética. Por supuesto, la forma en que el autor resuelve esta relación es la que nos aportará mayores elementos para entender la visión o idea de la Historia que la obra elabora (y en términos más concretos, visión del sujeto histórico, visión de la temporalidad, de la relación entre el pasado y el presente). Para ello, como decíamos más arriba, tendremos que detenernos en el análisis de la forma de la enunciación, quién narra, desde dónde narra (desde qué tiempo-espacio), de dónde obtiene su saber, a quién va dirigido, y cómo y por qué lo transmite. En el caso de una novela como *El mundo alucinante* lo que se pretende es desdibujar las fronteras entre pasado y presente y romper con el tiempo cronológico e histórico, al tiempo que se instaura el desorden temporal. La distancia pasado-presente queda anulada.

GÉNERO Y REFERENCIALIDAD EN LA NOVELA HISTÓRICA

Un género es él, más su historia

Cualquier modo de representación (así como las posibilidades de los modos de representación) es tributario de una conciencia histórica, una tradición literaria y de los modelos de mundo del autor y el lector. Así como la relación real/ficción es variable históricamente, pues cada época pone límites diferentes a lo que es o no es "ficción" o "realidad", lo es también la relación entre quien escribe y quien lee, relaciones que la cultura literaria inscribe en las tradiciones genéricas, donde se fijan también las condiciones de tales pactos. Un género es, en este sentido, una institución.⁴⁹ La ficción no tiene grados que permitan un hablar y una referencia con mayor o menor realidad, sino que pone en juego la convención de un "hablar imaginario"⁵⁰ y es en el seno de esta representación (en su propuesta discursivo-pragmática, en la imagen del mundo que construye para el lector) y en el horizonte de recepción donde se llevará a cabo la valoración de esos signos como hacedores de mundo. En el caso de un género como el de la novela histórica no es en el cotejo referencial donde se van a dirimir sus posibilidades como modo de representación o imagen del mundo. El género (de larga tradición) carga consigo la memoria de las diferentes condiciones históricas en que ha sido percibido como modelo literario válido para proporcionar una

⁴⁹ Véase Jorge Lozano, *El discurso histórico*, op. cit., p. 173.

representación del pasado, la memoria también de diferentes poéticas, y en esa medida, la memoria de distintas relaciones pragmáticas entre quien escribe y quien lee, diferentes pactos de lectura para el género.

Los conceptos de realidad, ficción, verdad, no se van a entender en el presente trabajo en su dimensión ontológica sino en una pragmática. No son conceptos definidos de una vez y para siempre, "dados", sino por el contrario, contruidos cultural e históricamente, por ello se nos presentan de forma dinámica, cambiante y se resisten a una definición.

El género de la novela histórica posee como una de sus características principales su relación con el discurso histórico e historiográfico del momento en que se escribe. Sin embargo, el modo como vamos a entender la relación de la novela histórica con la Historia y la historiografía no es por "contar" con mayor o menor fidelidad lo que el discurso histórico recoge (es decir, proporciones variables en el híbrido que la constituye: Historia-ficción) sino por construir una representación, un mundo ficticio con sus propias convenciones y que será valorado en la lectura, no en una "imagen-copia de la Historia". Como dice José Ma. Pozuelo Yvancos: "porque el mundo literario --y la materia de la ficción-- no es contenido sino forma, no es referencia sino signo. Los materiales todos --incluso los literarios-- son afluentes de la novela y en la esfera poética pierden su origen diferenciado y se integran en el nuevo orden de la poética ficcional no teóricamente sino sometidos a la 'naturalización' del discurso, como si fueran vida y no literatura previa".⁵¹

⁵⁰ Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1883.

⁵¹ José Ma. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis 1993, p. 30. Dice también: "La representación (mimesis) es la creación de un espacio donde lo que es 'real' se ordena en el interior del curso de su ser signo de representación, con los límites inherentes de la conciencia histórica y los añadidos de la tradición en que se inscribe. Solamente una conciencia posmoderna se imagina a sí misma en la atalaya donde todo es posible. Precisamente tal aseerción sería heredera, también ella, de una conciencia histórica, verse autorreflejada como punto de destino no comprometido con el incesante viaje de los signos y su constante búsqueda de realidad que oponer al mundo" (p. 23).

En la *Poética* de Aristóteles, el primer tratado quizá acerca de los géneros y la raíz de las teorías literarias hasta nuestros días, el filósofo promete hablar "de la poética en sí y de sus diferentes tipos, del efecto que cada uno tiene"⁵². Lo fragmentario del documento tal y como lo conservamos hace que la promesa sólo se cumpla para la tragedia, y que incidentalmente se haga mención de otros géneros como la épica, la comedia y también la historia. En un conocido pasaje diferencia entre la poesía y la Historia. A una le atribuye la cualidad de decir lo que ha ocurrido, y a la otra, qué podría ocurrir, una dice más bien las cosas generales, y la otra las particulares: "Y lo general es exponer que a tal o cual hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil o necesario tales o cuales cosas."⁵³ Un poco más adelante asienta que es preferible lo imposible pero "verosímil", a aquello "posible" pero increíble. En Aristóteles y en el marco de su poética los límites de lo verosímil parecen encontrarse no en una correspondencia con una realidad extratextual, como se ha querido interpretar a menudo, sino en la forma artística, en lo bien construido en términos artísticos.⁵⁴ Lo verosímil no es "lo verdadero" en el sentido de que se adecúe a lo referencial extratextual, sino aquello que está bien resuelto en términos de poética, de modelo de mundo que propone el texto. Es en esta resolución artística, y no en el problema de su existencia real o no, donde reside el valor de verdad de la obra.

En otro momento dice Aristóteles:

"Acerca de la imitación narrativa y en verso, es evidente que hay que componer las fábulas, como en las tragedias, de una forma dramática y en torno a una única acción entera y completa que tenga principio, parte media y fin, para que como un único ser viviente entero produzca el placer que le es propio; también es evidente que las composiciones no deben ser semejantes a narraciones históricas, en las que necesariamente se muestra no una sola acción, sino un solo tiempo, esto es, cuantas cosas

⁵² Aristóteles, Horacio Boileau, *Poéticas*, *op. cit.*, p. 59.

⁵³ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴ José Ma. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, *op. cit.*

ocurrieron durante éste a un solo hombre o a varios, la relación de estos hechos entre sí es casual. Pues así como la batalla naval de Salamina y el combate de los cartagineses en Sicilia se produjeron en la misma época, no tendiendo de ninguna manera al mismo fin, así también en el transcurso de los tiempos algunas veces se produce una cosa junto a otra y a partir de eso no ocurre que tenga un único fin."⁵⁵

Esto es, mientras la poesía debe conservar una unidad de acción, y en eso radica su valor estético y su posibilidad de verosimilitud, la narración histórica se centra en un solo tiempo, donde pueden tener lugar varias acciones. En la *Poética*, la distinción entre Historia y poesía no radica en si el mitos o la fábula son "hechos reales" o "ficción" sino que la diferencia es hasta cierto punto formal, relativa a cómo se construye el discurso, pues mientras la poesía debe conservar una unidad formal, la Historia es sucesión en el tiempo. En cualquier caso la "verdad" no parece ser un asunto de contenido, de "verificación" sino de composición, de poética.⁵⁶

Por otro lado, para Aristóteles la mimesis no es imitación de hechos concretos sino de actos humanos universales: "...los que imitan mimetizan a los que actúan, y éstos necesariamente son gente de mucha o de poca valía [...] Diferencia semejante a la que hay entre tragedia y comedia, pues la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores y la otra como mejores de lo que son".⁵⁷ De nuevo, el concepto de la mimesis como imitación o copia de la llamada "realidad", que es el sentido que

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶ En este sentido dice Pozuelo Yvancos: "La ficción literaria no representa un mundo ya creado que el artista copie o relacione: crea las propias condiciones de ese mundo y es en su eficaz ejecución o transposición en estructuras de la representación donde se resuelve su ser realidad. La gramática de la fábula es la única capaz de dirimir la contraposición posible/imposible, verdadero/falso, creíble/increíble, conceptos que la literatura reescribe al remitirlos a los límites y reglas de esa gramática. Creo que ahí reside la principal lección de la *Poética* de Aristóteles, frente a la teoría del "reflejo", del "como si", de la sombra sostenida por Platón y que informa grandes zonas del pensamiento contemporáneo sobre la ficción" *op. cit.*, p. 55.

⁵⁷ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, p. 62.

usualmente le da la crítica, parece ser una derivación posterior del concepto y no algo que esté contenido en el sentido que Aristóteles le da a la palabra.

La ingenua y tradicional oposición entre literatura/realidad como dos universos separados e independientes deja entrever la posibilidad de que la literatura pueda estar más cerca o no de lo "real", de la "historia", de los hechos (en el caso que nos ocupa, del pasado). Qué sea la realidad y cómo se pueda aprehender es un debate que la filosofía ha enfrentado durante siglos, a menudo percibiendo esa realidad de forma esencialista. Pero la relación entre "realidad" y literatura es una relación histórica y cambiante; los modelos de mundo que crea la ficción (ajustados o alejados de lo histórico-factual) se llevan a cabo en el seno de una cultura determinada en un tiempo histórico determinado ("que alberga en su misma capacidad de conceptualización posibilidades y límites para la noción misma de lo "real", y no se impone pues a lo literario con un sentido unidireccional, como si la relación no fuese dialéctica y el sentido de lo que es realidad se impusiese por sí mismo o se brindase a ser simplemente mimetizado o 'representado'"⁵⁸). Una teoría de la ficcionalidad debe tener en cuenta la relación con la serie histórica y con los modelos que cada cultura edifica como posibilidad. Platón sienta las bases para una poética o epistemología del espejo y con ella del realismo, en la medida en que siempre se trata de una mimesis lo más cercana posible de las ideas primeras. En Aristóteles, como decíamos anteriormente, lo increíble puede resultar verosímil, y lo verdadero, en un momento dado, parecer increíble o inverosímil. Es decir que la poética clásica (platónica) se elabora alrededor de los temas de la ficción/realidad, falso/verdadero, pero la de Aristóteles, al construirse en torno a la categoría de lo verosímil, es el puente para una poética no realista. Aristóteles liga verosimilitud y forma artística.

⁵⁸ José Ma. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 19.

Asimismo delimitó los dominios de la ficción y de la no-ficción en los géneros que conforman su poética. Para el Estagirita, la comedia inventa sus fábulas, es ficción pura, se podría decir; la tragedia, en cambio, reelabora mitos existentes (para los griegos, los mitos son lo realmente acaecido). “En la tragedia se dedican a nombres de personas que han existido y la causa es que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, de ningún modo creemos que sea posible, pero lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible”.⁵⁹ Esto significa que la mención, en una obra de ficción, de personajes históricos, implica menos la referencia a hechos y objetos realmente existentes cuanto el volver evidente el carácter posible de lo posible. En otro sentido, el problema de la “verdad” no se resuelve tampoco en el cotejo con un mundo referencial dado.

Estos son algunos de los presupuestos que van a guiar nuestra visión de la ficción y la poética, y con ellos vamos a encarar el problema del género de la novela histórica. La novela histórica como subgénero de ese gran género literario de la Modernidad que es la novela, es una de las formas que adopta la relación entre la Historia y la ficción, relación de muy larga data y que algunos críticos consideran que está en el origen del modelo formal y pragmático de la novela.⁶⁰ Antes de la aparición de la

⁵⁹ Aristóteles, *Poética*, op. cit., p. 75.

⁶⁰ En este sentido quisiera recordar las diferentes teorías acerca del origen de la novela. La más extendida durante largo tiempo es la tesis hegeliana de que la novela es una degradación de la épica (tesis que está en el origen de la obra de Lukacs). Bajtín opone a esta concepción otra que considera que la novela proviene de una evolución de los llamados géneros literarios populares que habrían conformado, por debajo de la línea principal, culta, una segunda línea de géneros literarios menores, ausentes por regla general de las “poéticas”. Pertenecen a estos géneros menores, la sátira menipea, el drama satírico, géneros quizás menos rigidamente estructurados y más permeables a la mirada irónica, humorística, relativa al fin. La tercera teoría es la que considera que el modelo formal y pragmático de la novela le viene precisamente del relato histórico, “de modo que la conformación de la narrativa ficcional y su evolución a lo largo de la historia literaria es inseparable de la concepción y de los caracteres del discurso historiográfico”. Si la novela presenta a veces rasgos épicos es porque esos mismos rasgos existían en la Historia; asimismo en los relatos históricos había narración, descripciones, retratos, diálogos, arengas, mensajes, reflexiones... elementos que la novela incluirá también (véase Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998 (col. Anejos de Rilce, 23). Darío Villanueva dice en este

novela histórica distintos géneros literarios se alimentaron del recuento de los hechos acaecidos en el pasado: la épica, la leyenda, los libros de caballerías, el drama histórico al modo de Shakespeare. La necesidad de mantener la memoria de los hechos del pasado, la experiencia histórica, permeó siempre a la literatura y está entre los elementos que contribuyeron a dotarla del fin didáctico que a menudo conservó a lo largo de los siglos. El híbrido Historia-ficción es por tanto algo “natural” en la literatura, quizá porque, como diría Ricoeur, tanto la Historia como la ficción, siendo ambos discursos que recurren a la narratividad, recogen la experiencia temporal del hombre. La novela histórica supone un capítulo, una de las varias formas genéricas en esta larga tradición de intercambios.⁶¹

Desde sus inicios (en la novela griega o en los libros de caballerías del siglo XVI por ejemplo) el relato novelesco ha recurrido al procedimiento de fingir que la historia que cuenta es verdadera; ya en el XVI se encuentra el recurso del manuscrito encontrado y traducido, que el autor, convertido en autor-editor, traduce y ofrece a los lectores (recurso muy socorrido en la novela histórica del XIX). Las “marcas de veracidad” se convierten en algo frecuente en el seno de la ficción. Ésta se ha acogido con frecuencia al territorio de la Historia, ha buscado en ella sus propias “historias”, ha

mismo sentido que en una consideración puramente genérica, “...la novela parece surgir de una hábil mixtura entre gran número de características del relato histórico -narración en prosa de sucesos desarrollados por sus protagonistas a través del tiempo y del espacio—y una sustancia argumental, la afección y los enredos amorosos, casi en exclusiva confiadas al género dramático inferior, la comedia”, [...] Todo parece avalar como una ley general, válida para todas las literaturas, una secuencia diacrónica del tipo *epopeya-historia*-novela en lo referente a la aparición de los géneros narrativos. En efecto, la comunidad necesita asentarse como tal en unos orígenes míticos que la epopeya le proporciona. Luego se trata de reconstruir tiempos más recientes de la forma más objetiva posible mediante la historia. Finalmente, la novela inaugura una función literaria nueva apuntada por B. E. Perry en su libro de 1967 sobre *The Ancient Romances: A Literary-historical Account of Their Origines*: la evasión dirigida a un público deseoso de un divertimento privado y apolítico (de ahí la temática amorosa)”, en “Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo”, en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, p. 116.

⁶¹ Véase Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, pp. 35-36: “...la novela histórica debe entenderse como una forma moderna de esa larga tradición de intercambios entre la historia y la

deseado disminuir su estatuto ficcional y hacer resaltar su valor histórico y verdadero. Lo que a veces consideramos como una característica formal propia de la novela histórica del XIX es un rasgo de más larga tradición, y en cierto modo, un rasgo consustancial a la propia ficción novelesca, un juego particular que se basa en explorar la ambigüedad entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo verosímil. Es a partir del Quijote, al menos en la literatura en lengua española, cuando puede observarse una segunda línea novelística que defiende su ser ficcional, sin intentar disfrazarse de lo que no es, y que ya no busca sus temas en la Historia sino más bien en la vida cotidiana.

La novela histórica se conecta con la "realidad" (histórica) en la medida en que en sus inicios pretende la descripción y representación mimético-realista de unos acontecimientos históricos, un tiempo y un espacio, que en principio están establecidos en documentos y archivos, avalados por la firma de reconocidos historiadores, y a menudo incorporados al saber cultural de los integrantes de la comunidad. Uno de los objetivos de la novela histórica realista (cuyo modelo describe Lukács), enunciado en prólogos y artículos diversos, es la representación "verdadera", históricamente exacta, de hechos del pasado, lo cual explica que la narración esté a cargo de una figura (narrador-historiador, testigo) que pueda proporcionar las pruebas de la veracidad. La poética de estas obras no puede ser entendida al margen de este proyecto semántico de "representación verdadera, histórica", lo que asimismo explica que sea el realismo el modelo narrativo adecuado a esta pretensión. Junto a este proyecto semántico, corre paralela una función didáctica de las novelas. Pero es el proyecto semántico el que determina la poética narrativa. La novela histórica actual no puede proponerse un proyecto semejante porque la desconfianza hacia el lenguaje (la certidumbre de que cualquier representación es al mismo tiempo una construcción) es algo que la

novela, que se forjó en el contexto del Romanticismo, en estrecho contacto con la

cultura contemporánea no puede ya eludir. Las poéticas narrativas deberán buscar otros caminos. Significa asimismo que ese afán "referencial" de la novela histórica caracteriza al género en un cierto periodo histórico, y no podemos considerarlo como "rasgo" o característica general. La novela histórica, decía anteriormente, se produce siempre en relación con la concepción de la Historia presente en el momento, en relación con el modo en que un momento dado concibe la relación entre el pasado y el presente. Si cada época histórica "reescribe" el pasado, "elige" sus modelos históricos en función de los intereses ideológicos del presente y de sus modelos culturales, la novela histórica como género estará en constante transformación.⁶²

Esta imposibilidad de pensar en la novela histórica como en un género fijo, a causa de su vinculación con las visiones historiográficas del momento histórico, tiene también otras razones de orden teórico. Tzvetan Todorov distinguió entre géneros *históricos* y géneros *teóricos*. "...los primeros son producto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la literatura. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos distinguimos géneros elementales y géneros complejos: los primeros se caracterizan por la presencia o ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o ausencia de una conjunción de esos rasgos".⁶³ Los géneros teóricos se han hecho sinónimos de la noción de "tipo", y se refieren a formas de discursos literarios teóricas, universales, ahistóricas, que se corresponden en buena medida con la famosa tríada de la lírica, la épica y la dramática. Los géneros teóricos implican la preexistencia de unos criterios dados que pretenden agotar las posibilidades de las obras concretas. La categoría de género

historiografía de la época y con los debates acerca de la narrativa ficcional".

⁶² Dice Miguel A. Garrido Gallardo: "Los géneros, pues, remiten a coordenadas espacio-temporales. Son, si, manifestación de las posibilidades creadoras del hombre, pero también de la temporalidad de todo quehacer humano", en "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, p. 21.

⁶³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1980, p. 20.

histórico acoge una visión dinámica del mismo, supone que el código genérico “va siendo reelaborado en cada nueva obra a partir de unos rasgos básicos mínimos que sirven como señales de reconocimiento para el lector. De ahí que el género no suponga un corsé que impide la creatividad de los autores, sino, como dice Claudio Guillén, una ‘invitación a la forma’”.⁶⁴

Será la visión histórica y dinámica del género la que constituya el eje teórico y metodológico del presente trabajo. Esto significa que el género no está definido de una vez y para siempre, según un modelo que alguien, el “fundador” (para el caso, Walter Scott), habría trazado en una obra convertida en “norma”, sino que podremos distinguir variaciones y diferencias en el seno del mismo género. Se puede hablar de los géneros desde un punto de vista normativo (características generales definidas *ante rem*), clasificador (características definidas *post rem*, es decir, a partir del conjunto de obras consideradas representativas y viendo lo que tienen en común) o histórico (*in re*, es decir, en una “continuité, où tout ce qui est antérieur s’élargit et se complète par ce qui suit”⁶⁵). Los géneros, observados desde su historicidad, no están definidos de una vez y para

⁶⁴ Celia Fernández, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, op. cit., p. 31.

⁶⁵ Cita de J. G. Droysen tomada de Hans Robert Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, en *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 42. Dice Jauss, “La variabilité des manifestations historiques a posé des difficultés à la théorie des genres aussi longtemps que l’on est resté attaché à une conception substantialiste ou que l’on a tenté d’adapter l’histoire des genres au schéma évolutionniste de l’ascension, de l’apogée et de la décadence. Comment décrire l’évolution historique d’un genre si le caractère général de ce genre ne doit être compris ni comme une norme intemporelle ni comme une convention arbitraire? Comment la structure d’un genre se modifierait-elle sans perdre sa particularité? Comment imaginer le cheminement d’un genre dans le temps autrement que comme l’aboutissement à un chef-d’œuvre et le déclin dans une phase d’épigones?”, p. 48. Si se reemplaza el concepto sustancialista del género por el concepto histórico de continuidad, la relación del texto singular con la serie de textos que constituyen el género aparecería como un proceso de creación y de modificación continua de un horizonte. “Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l’auditeur) l’horizon d’une attente et de règles qu’il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification delimitent le champs, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure du genre”, p. 49.

siempre sino que manifiestan una gran diversidad interna.⁶⁶ Un género que se limitara a “reproducir” los elementos típicos, se encaminaría hacia el estereotipo. Los géneros se transforman en la medida en que participan de la historia, y se inscriben en la historia en la medida en que se transforman (Droysen). Para Jauss la historicidad de un género literario se manifiesta en el proceso de creación de la estructura, en sus variaciones, en su alargamiento y las rectificaciones que le son aportadas.⁶⁷ Asimismo se concibe la posibilidad de la mezcla genérica, frente a la teoría clásica de los géneros, normativa y prescriptiva, cuyas reglas de composición se seguían en los límites de un género. No se trata ya de construir un sistema cerrado y jerarquizado de géneros sino explicar “...cómo en un momento histórico dado el género articula la relación de la literatura con la tradición que lo produce”.⁶⁸

Teniendo en cuenta lo anterior, definir de una vez y para siempre lo que es una novela histórica es una tarea en cierta medida imposible, pues tanto el concepto de “ficción” como el de “historia” son cambiantes, históricos, y se resisten al acuerdo. En términos muy amplios, y para los

⁶⁶ Es lógico que en él se den “...además del fundador que trace una primera obra modélica o programática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo, perezosos que lo olviden, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapten a circunstancias históricas nuevas, detractores que lo critiquen, contradigan o parodien, buscando sus limitaciones; teóricos que en cada momento traten de fijar, a veces pedantemente, sus caracteres; aniquiladores que lo combatan y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de su nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que en fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación”, J. M. Díez Tabuada, “Notas para un planteamiento moderno de la Teoría de los géneros literarios”, cita tomada de Miguel A. Garrido Gallardo, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁶⁷ “Si l'on s'en tient au principe fondamental de l'historisation du concept de forme et que l'on considère l'histoire des genres littéraires comme le processus temporel de l'établissement et de la modification continus d'un horizon d'attente, il faut remplacer toutes les images d'évolution, de maturité et de décadence par des concepts non téléologiques permettant l'expérimentation d'un nombre limité de possibilités. Dans cette conceptualisation, un chef-d'œuvre se définit par une modification aussi inattendue qu'enrichissante de l'horizon d'un genre, sa préhistoire se définit par une marge encore largement ouverte de possibilités, l'évolution d'un genre vers son terme historique par l'épuisement des dernières possibilités violant déjà la latitude qui lui était impartie”, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁸ Franca Sinopoli, *op. cit.*, p. 181.

finés del presente trabajo, la novela histórica sería aquella que tiene como objeto de la representación a la Historia, lo cual significa que ésta no es sólo el telón o trasfondo de otra historia con otras finalidades, sino que es el objeto principal, y ello en diferentes sentidos, ya que puede suceder que importe más la reflexión acerca del discurso historiográfico y sus posibilidades cognoscitivas que la recreación más o menos fiel de un hecho o un periodo histórico. Siendo más específica diría que la novela histórica se empeña en descifrar o desentrañar el sentido de ciertas figuras o sucesos del pasado, lo cual significa que es siempre una interpretación, un punto de vista valorativo.⁶⁹ La novela histórica debe necesariamente incluir figuras históricas⁷⁰ o relatar hechos del pasado considerados históricos y que como tal son del conocimiento de una cultura o una comunidad. Otro elemento que peculiarizaría la novela histórica es el apoyo documental.⁷¹ El documento puede estar alterado, modificado, pero

⁶⁹ Dice Carlos García Gual, "No se trata sólo de recuperar cierto pasado interesante, sino de ofrecer una interpretación ideológica de ese pasado. Nostalgia, sí, pero inducida y guiada; vistazo a la historia con nuevo colorido, en el que el novelista no esconde su propia valoración", en "Luces y sombras. Novela histórica y biografía apologética", en *Claves de razón práctica*, núm. 5, septiembre de 1990, p. 52.

⁷⁰ Umberto Eco dice en sus *Apostillas a El nombre de la rosa* que en la novela histórica no es necesario que entren en escena personajes reconocibles desde el punto de vista de la enciclopedia. Así sucede en el clásico *Los novios* de Manzoni y en su propia novela, lo que sí debe suceder es que los personajes ficticios digan lo que habrían *tenido* que decir si realmente hubieran vivido en la época de que se trate. *Ibid.*, p. 663. Así sucede también en *El entenado* de Juan José Saer. Deducimos la época y el momento del descubrimiento y conquista del Río de la Plata pero no a través de sus figuras históricas sino mediante la experiencia de un personaje completamente inventado pero que recrea la forma narrativa de la crónica a la hora de relatar, ya en su vejez, lo que vivió. En este caso no es la "figura" histórica sino el "hecho" histórico del descubrimiento y la recreación de la forma discursiva en la cual se vertieron los relatos del descubrimiento. Considero que uno de los dos ha de darse necesariamente. En relación con el género añade Umberto Eco: "creo que una novela histórica no sólo debe localizar en el pasado las causas de lo que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que esas causas se encaminaron lentamente hacia la producción de sus efectos". *Idem*.

⁷¹ Para Noé Jitrik la documentación es fundamental a la hora de reconocer una novela histórica. Cultores del género como Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Fernando del Paso, o muchos de los autores del diecinueve, reconocen haberse documentado exhaustivamente, a veces durante largos años, antes de iniciar la redacción de la novela en cuestión. Para Jitrik, "...esta 'acción' del documento debe ser conjugada con otras acciones porque el documento halla sus límites en la 'transcripción' y, como es sabido, se trata de otra cosa. [...] El documento es despojado de su narratividad y la que en cambio se le aplica o impone es la propia de la ficción". En "De la Historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", *op. cit.*, p. 20.

el autor siempre, necesariamente, debe haber cubierto ese paso previo que no siempre se verá reflejado en una reescritura fiel de esos documentos. Hasta cierto punto, es el tema, o el proyecto semántico, el criterio que permanece estable a lo largo del tiempo. Pero lo que resulta interesante y esclarecedor son las formas concretas, las poéticas que cada época elabora, y para ello debemos abrir las consideraciones puramente semánticas o sintácticas del género a otras de orden pragmático. Siguiendo los planteamientos de Bajtín en torno a los géneros discursivos,⁷² las diversas esferas de la actividad humana elaboran tipos relativamente estables de enunciados, esto es, géneros discursivos. Bajtín distingue los géneros primarios (simples) de los secundarios (complejos):

"Los géneros discursivos secundarios (complejos) --a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.-- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana."⁷³

El enunciado sería la unidad mínima de la comunicación discursiva, así como la oración lo es de la lengua. El planteamiento de Bajtín coloca el problema de los géneros dentro del marco de la comunicación, lo que permite una perspectiva diferente, alejada de una consideración formalista

⁷² Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1989, pp. 249-293.

⁷³ Bajtín, *ibid.*, p.250.

que suponga para el género unas características estables y fijas, o una evolución lineal que distingue el nacimiento y la formación, a partir de unas obras claves, así como unos epígonos (perspectiva de Lukacs en *La novela histórica*). El género es de este modo un fenómeno histórico y cultural, cambiante, en renovación constante según va variando la actividad humana con la cual se relaciona el uso de la lengua. En el marco de una situación comunicacional los géneros se relacionan con todos los integrantes del proceso comunicativo: autor, lectores, intermediarios y otros agentes varios (editores, críticos...), y es un modo también de conectar a la literatura con el contexto cultural, siendo el extratexto parte del propio discurso. Discurso y contexto son inseparables: "utilizamos el lenguaje para participar en procesos comunicativos que se desarrollan en situaciones de interacción social más o menos reguladas. Tales situaciones de comunicación van generando formas discursivas específicas hasta que se produce una codificación mediante una regla que asocia una forma a un contenido y a unas determinadas condiciones pragmáticas. En otras palabras, se codifican propiedades pragmáticas, formales y semánticas."⁷⁴

Teniendo como presupuestos los anteriores planteamientos, los géneros (y en concreto la novela histórica) no se van a definir de un modo normativo o formal, distinguiendo (como lo hizo Lukacs) elementos estables y definatorios, o ubicando un modelo o una forma de modelización superior a otras. La perspectiva histórica y la ubicación del género dentro del proceso comunicativo permite apreciar el modo como la poética de la novela histórica ha ido variando.

Es importante traer a colación, asimismo, la triple orientación que para Bajtín caracteriza al enunciado (y con él a los géneros discursivos); éste se dirige hacia su objeto (hacia su contenido), hacia sí mismo (hacia el autor que lo emite, según lo cual no hay que olvidar que todo enunciado

⁷⁴ Celia Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 22.

está orientado, representa un valor, hay una “intención del autor”⁷⁵), y hacia la palabra del otro (todo enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona en el marco de la comunicación discursiva⁷⁶). En la novela histórica es muy marcada la actitud valorativa del autor, la toma de posición frente a los sucesos del pasado, al modo como son interpretados o han sido escritos, y se puede descubrir bajo la poética de la obra, una visión de la historia. En ese sentido puede decirse que la “intencionalidad”, el sentido político e ideológico, constituye un rasgo importante de la novela histórica.⁷⁷ En la novela histórica contemporánea el tercer aspecto, la orientación hacia la palabra del otro, es, creo yo, un elemento importante a tener en cuenta ya que las poéticas de las nuevas novelas tienen en cuenta los relatos históricos anteriores, tanto los novelescos (la novela histórica del XIX) como los propiamente históricos (en ocasiones, como en *El mundo alucinante*, la novela funciona como una escritura en palimpsesto sobre la obra histórica). Las tres novelas que vamos a estudiar en el presente trabajo (*la campaña*, de Carlos Fuentes, *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez y *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas) están estructuradas siguiendo el modelo del viaje. El viaje de *La campaña* está relacionado con la novela de aprendizaje (el viaje como un modo de evidenciar la heterogeneidad social y cultural del continente americano); el viaje de Reinaldo Arenas sigue el modelo de la novela de aventuras fabulosa y en ocasiones de la picaresca (modelos reacentuados por medio

⁷⁵ Dice Bajtin: “El segundo aspecto del enunciado que determina su composición y estilo es el momento *expresivo*, es decir, una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado.” (en “El problema de los géneros discursivos”, *op. cit.*, p. 274.)

⁷⁶ “Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada [...]: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. El enunciado, pues, ocupa una *determinada* posición en la esfera dada de la comunicación discursiva, en un problema, en un asunto, etc.” *Ibid.*, p. 281.

⁷⁷ Ello puede suceder incluso a contrapelo de la intención desideologizante del autor. En una novela como *El mundo alucinante* podemos llegar a creer que las exageraciones, el

de la parodia); finalmente, el viaje de Bolívar es un viaje interior “hacia la nada”. El viaje se asocia inevitablemente en la literatura latinoamericana al descubrimiento y al relato de la crónica. Los viajes de la novela histórica de finales del siglo XX descubren lo que ya sabemos: la desigualdad social abrumadora, las huidas y los exilios que marcan reiteradamente la historia del continente, los desencuentros de intereses, las luchas fratricidas y la imposibilidad de trabajar por la integración. Como lectores, descubrimos el presente en el pasado, reconocemos en el pasado nuestro propio contexto.

En resumen, son novelas que tienen en cuenta los discursos previos (históricos o novelescos) y toman una postura frente a ellos, entran en un diálogo que afecta la historia de América Latina pero también los relatos en que ha sido vertida esa historia. De ahí que podamos decir que hay en ellas un trabajo de desmitificación de figuras o de "relatos".

Elegir un género (en este caso la novela histórica) implica el reconocimiento de un modo de producción y recepción en el marco de la comunicación literaria; de este modo la obra se inserta en una tradición textual determinada. “...cada autor maneja una matriz de rasgos que pone en juego al componer su obra, rasgos que si por una parte van conformando una poética del género, por otra parte señalan la filiación del texto al lector y estimulan su competencia genérica.”⁷⁸ Pero al mismo tiempo cada obra va reelaborando o refuncionalizando estos rasgos genéricos mínimos, de modo que aquel no se presenta como algo fijo sino en movimiento. Ese movimiento, para el caso de la novela histórica, estaría en función, tanto de las transformaciones que se van dando en el campo de lo literario⁷⁹ como de los cambios en la teoría de la Historia y en la narración histórica. Hay una relación inevitable entre novela histórica y

humor, son simples juegos; tales juegos, sin embargo, tienen una “intención”, son ideológicos.

⁷⁸ Celia Fernández, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁹ Pienso por ejemplo que los movimientos de vanguardia en América Latina transformaron de modo definitivo una manera de “contar”, de narrar las historias (con su ruptura de la linealidad, la cronología, con el subjetivismo que conduce al perspectivismo y al alejamiento de la narración omnisciente, realista).

discurso historiográfico, que constituye precisamente una de las peculiaridades de esta forma narrativa ficcional que es la novela histórica.⁸⁰

Decíamos anteriormente que los géneros son instituciones, y en este sentido apunta Todorov: "Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como 'horizontes de expectativa' para los lectores, como 'modelos de escritura para los autores'. Estos son, efectivamente, los dos aspectos de la existencia histórica de los géneros [...] Por una parte, los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente, de lo que pueden manifestar tanto en el texto como fuera de él, o, incluso, en cierto modo, ni una cosa ni otra: en la cubierta del libro; esta manifestación no es, claro está, el único modo de demostrar la existencia de los modelos de escritura. Por otra parte, los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema."⁸¹ Mediante dicha institucionalización los géneros se comunican con la sociedad, ya que cada sociedad tendrá su propio sistema genérico en relación con sus rasgos constitutivos y la ideología dominante. Al mismo tiempo, el hecho de que sean instituciones garantiza la comunicación,⁸² la relación intersubjetiva, ya que se trasciende la esfera de lo individual. Para Todorov, el género es el lugar del encuentro de la poética general y de la historia literaria, lugar por tanto privilegiado en el seno de los estudios literarios.

⁸⁰ El género literario se constituye según un triple haz de relaciones: "con la tradición y las formas literarias del pasado; con otros géneros de su momento histórico marcando sus diferencias y semejanzas, y con el contexto socio-político y los sistemas culturales e ideológicos vigentes en el horizonte de recepción" (Celia Fernández, *op. cit.*, p.35.

⁸¹ Tzvetan Todorov, "El origen de los géneros", en *Teoría de los géneros literarios*, *op. cit.*, p. 38.

⁸² Para Fernando Cabo Aseguinolaza el género (un sistema de presuposiciones) facilita la comunicación literaria ya que viene a "cubrir" el vacío propio de la relación entre productor y receptor literarios, ya que no es una comunicación directa sino en ausencia. En *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 154.

Hans Robert Jauss, poniendo el acento en la recepción de la comunicación literaria, dice que una obra de arte se volvería incomprendible si se aísla completamente de aquello que podemos esperar. La obra de arte, incluso siendo expresión de lo individual, está condicionada por la alteridad, esto es, por la relación con el otro como conciencia comprensiva (lo que, de otro modo, dice también Bajtín): “Même là où, pure création de langage, elle nie ou dépasse toutes les attentes, elle suppose des informations préalables ou une orientation de l’attente, à laquelle se mesure l’originalité et la nouveauté –cet horizon de l’attente qui, pour le lecteur, se constitue par une tradition ou une série d’oeuvres déjà connues et par l’état d’esprit spécifique suscité, avec l’apparition de l’oeuvre nouvelle, par son genre et ses règles du jeu.” Del mismo modo que no existe comunicación por el lenguaje que no pueda ser remitida a una norma o a una convención general, social o condicionada por la situación (recuérdese la explicación de los géneros discursivos de Bajtín), no se puede imaginar una obra literaria que se colocaría en una suerte de vacío de información y que no dependiera de una situación específica de la comprensión. “Dans cette mesure, toute oeuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute oeuvre suppose l’horizon d’une attente, c’est-à-dire d’un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative”. El género como un conjunto de reglas preexistentes que orienta la comprensión del lector y crea el horizonte de una determinada espera, un modo de recepción. El hecho de suprimir el valor intemporal que la noción de género tenía en la poética clásica no significa que no puedan establecerse analogías o parentescos entre textos. “Il s’agit de saisir les genres littéraires non comme *genera* (classes) dans un sens logique, mais comme *groupes* ou *familles*

historiques. On ne saurait donc procéder par dérivation ou par définition, mais uniquement constater et décrire empiriquement.”⁸³

Así, hablar de novela histórica a finales del siglo XX no debe hacernos pensar en la aplicación de un estereotipo (formal, temático o estilístico). Como dice Celia Fernández:

“Las marcas o señales genéricas que se manifiestan en el texto son índices ilocucionarios de la intención del autor; al mismo tiempo son elementos de configuración del lector implícito puesto que orientan hacia un determinado pacto de lectura y desencadenan una interpretación de género en el lector. Estos índices textuales no son elementos temáticos o formales aislados, sino que forman un sistema en el que se jerarquizan pues todos no poseen la misma virtualidad o potencialidad genérica. Por ello, no interesa tanto detectar las recurrencias de determinados elementos sino determinar su funcionalidad semiótica en el texto, es decir, verlos como procedimientos de construcción del género autorial.”⁸⁴

Para Celia Fernández estos rasgos estarían funcionando no con un sentido normativo, rígido, sino como un “programa” “construido sobre leyes muy generales que se refieren a la relación dinámica entre ciertos planos temático-simbólicos y ciertos planos formales”.⁸⁵ Estos rasgos representarían una especie de “código débil”, o una “invitación a la forma”, serían una expresión de tradiciones literarias que pueden ser seguidas o que pueden, asimismo, ser alteradas, trastocadas, transformadas, un referente que puede ser alimentado con nuevas aportaciones. En relación directa con ese dinamismo de los elementos genéricos está la evolución y transformación histórica de los mismos en conexión con los cambios en el sistema literario y en general en el sistema cultural.

El último elemento que influye en estas consideraciones sobre el género (pero no por ello el menos importante) es el de la recepción.

⁸³ Hans Robert Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, en Gerar Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 41-43.

⁸⁴ Cecilia Fernández, *op. cit.*, p. 32.

Decíamos anteriormente que todo género implica el reconocimiento de una modalidad de producción y de recepción, ambas históricas y cambiantes, móviles. En el caso de la recepción, el lector reconoce esas marcas genéricas (por laxas que sean) presentes en la producción textual y eso propicia una forma de lectura. Cada género hace posible determinado contrato o pacto de lectura. Si un libro se enuncia como de Historia, lo leeré considerando que es el resultado de una investigación y confiando en que lo que allí se dice es un intento de explicación o interpretación válida de algún hecho del pasado; de cualquier modo se tratará de un discurso que puede ser sometido a las pruebas de la "verificación" (la Historia es un discurso referencial basado en un pacto de verificación).

Si el libro que tengo delante lleva bajo el título la palabra "novela" (como sucede por ejemplo con *El general en su laberinto*) lo leeré aceptando que es una ficción, producto de la imaginación, y suspenderé su "verificación". Los contratos de lectura para cada caso son diferentes. En una novela histórica sin embargo el pacto de lectura es siempre ambiguo⁸⁵ por su propia composición híbrida: base histórica documentada y estructuración ficcional, fusión de la historia y de la novela, de lo "real" y de la "ficción". En la medida en que las formas de leer están vinculadas con los sistemas culturales vigentes en una época, las expectativas de un relato realista o apegado a los documentos han ido variando, y en el caso de esta modalidad novelesca ha disminuido el imperativo de reflejar lo que los documentos dicen. La misma crisis que afecta al discurso historiográfico, la misma duda acerca de las posibilidades de la escritura para dar cuenta de forma "veraz" acerca de unos hechos, ha calado en el

⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁶ No hay más que recordar las polémicas que se vivieron en el siglo XIX, poco después de la aparición de las primeras novelas, acerca de la "falsedad" e imposibilidad del género. Por un lado promete ser una representación valedera del pasado, por otro, el lector se ve siempre defraudado con una promesa de reconstrucción histórica imposible de llevar adelante en la ficción. No es posible conciliar la "verdad poética" con la "exactitud histórica". Por otro lado en estas consideraciones el principio de validez para la novela

ánimo del receptor. No hay autor ingenuo y tampoco lector ingenuo, pasivo, o al menos es la imagen del lector implícito que elaboran y exigen estas "nuevas novelas históricas"

Hay un inevitable pacto de lectura o de reconocimiento social en esta sanción genérica; como dice Jauss, hay una "espera" en la lectura que contiene la memoria de otras obras y es capaz de "identificar" el nuevo relato como perteneciente a este género.⁸⁷ En este sentido no existe un género específico, cerrado, concluido, de novela histórica, sino que se van dando desplazamientos, en este caso paralelos a los que se dan en la Historiografía y en la ficción en general; finalmente la institución o la cultura sanciona las formas del pacto.

Los intentos por develar el modelo interior de la novela histórica o su sistema cerrado, con características estables y estrictas, nos conducirían a una visión evolucionista de la historia literaria. Lo que en todo caso puede ser enfocado es el dinamismo del género a lo largo de sus dos siglos de vida, las diferentes poéticas que lo han ido constituyendo, poéticas que siempre estarán en relación con los cambios en lo social.

El problema en el caso de la novela histórica es su composición heterogénea, híbrida, novela por un lado, pero historia por otro. Y cuando decimos historia, nos vienen todos los resabios positivistas y queremos asociar a la historia con la verdad. En este sentido, si la disciplina histórica ha estado reflexionando en los últimos treinta años también

histórica está no en la obra, sino en la instancia de la historia, es decir, fuera de la novela misma.

⁸⁷ En este sentido dice Jean Molino: "Chaque type de discours, défini par une tradition, un public, des formes et des thèmes, constitue une forme spécifique de fusion entre réalisme et fiction. [...] Chaque oeuvre, inscrite dans une tradition et prise dans un cadre de coutumes, est produite et reçue avec une attitude spécifique, dans laquelle se mêlent selon des proportions variables croyance et non-croyance [...] Mais c'est parce que j'intègre les éléments narratifs ou explicatifs que me présentent ces oeuvres à un système de références complexe grâce auquel je leur donne une place sur une échelle d'historicité relative. Typologie des discours et systèmes de références organisent beaucoup plus profondément la croyance qu'une hypothétique "vérité" du fait." En "Qu'est-ce que le roman historique?", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, marzo-junio 1975, 75e année, núms. 2-3, pp. 204-205.

acerca de sus modos y posibilidades, acerca del inevitable subjetivismo y lugar teórico e institucional de la enunciación, y acerca de las formas del relato histórico (léase Michel De Certeau, Paul Ricoeur, Peter Burke, Hayden White,⁸⁸ entre otros) no le podemos pedir a la novela histórica que ignore estos debates y siga anclada al realismo, a la reconstrucción fiel de una época, a inventar allí donde no hay huellas, pero a respetar la historia escrita y la historia que permanece en la memoria colectiva.

Jean Molino,⁸⁹ revisando cómo nuestra percepción y nuestro análisis de la novela histórica (así como de la historia de la literatura) deriva en general de una misma filosofía de la historia (refiriéndose en concreto a Lukacs y a Louis Maignon), el historicismo, se pregunta: "Au nom de quoi ou de qui un moment, une forme littéraire obtiendraient-ils un privilège fondé sur une norme imposée a priori? La définition classique du roman historique, un récit où le cadre est réel et les héros sont fictifs, n'a aucune valeur universelle: elle est le résultat d'une stylisation partielle et datée, selon laquelle un type particulier a été pris pour le modèle et la forme la plus achevée d'une essence qui définirait le roman historique en soi."⁹⁰ ¿Se tiene el derecho de ignorar otras literaturas u otras culturas para definir el

⁸⁸ Michel de Certeau, *La escritura de la Historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985; Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* I, II, III, México, Siglo XXI Editores, 1995, 1995, 1996; Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992; *Metahistoria*, México, FCE, 1992; *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978; *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003. Peter Burke, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1993.

⁸⁹ "Qu'est-ce que le roman historique?", *op. cit.*, pp. 195-234. Número dedicado en su totalidad a la novela histórica. En ese artículo Molino sostiene que los presupuestos de los que parte la historiografía literaria de finales del siglo XIX son: que hay géneros literarios que evolucionan a imitación de los organismos vivos, nacen, crecen, se desarrollan y mueren; que los géneros literarios tienen una función (la de la novela histórica entre 1820 y 1830 habría sido preparar la llegada del romanticismo); y en tercer lugar establecer el lazo entre el género y el estado de una sociedad, en este caso la novela histórica es el género donde se expresan los nuevos ideales de la sociedad, exaltación de la historia nacional y amor a lo pintoresco, al color local. Esta problemática del género literario, definido como organismo vivo, funcional y ligado al estado de la sociedad, se completa con una concepción finalista de la historia literaria: con Walter Scott, lo posible deviene realidad. Molino descubre en Lukács la misma base común, la tesis central de que las únicas leyes de los fenómenos humanos son las leyes de la evolución histórica.

género, sólo porque no cumplen con la idea de la historia o del relato que fijamos a priori?

Molino diferencia entre macrogénero y microgénero, lo que nos permite, para el caso de la novela histórica, hablar de un macrogénero de la novela histórica a lo largo de un amplio periodo de tiempo, en el cual podemos diferenciar modelizaciones y poéticas diferentes. Podemos así hablar de una novela histórica romántica, realista, modernista, o de una "nueva novela histórica", entendiendo que cada una de estas clasificaciones "tradicionales" de la historiografía literaria (según periodizaciones importadas de modelos europeos) ofrece formas diferentes de relación entre el relato ficticio y el discurso histórico o la Historia. La existencia de un microgénero es un hecho cultural (dice Molino) que se manifiesta como cristalización consciente de una forma literaria: es una institución. "...l'existence d'un microgenre n'a pas comme conséquence nécessaire la présence d'une 'estructure' commune dans toutes les oeuvres qui le composent: c'est la reconnaissance sociale qui crée le genre et non la perception de ressemblances. Le roman historique de l'époque romantique nous apporte précisément la preuve de la coexistence de plusieurs modèles très différentes d'explication et de narration historique au sein d'un même genre."⁹¹

La novela histórica clásica

Para Georg Lukacs, la novela histórica surge en la escena literaria, nace, se desarrolla, alcanza su florecimiento y decae como "consecuencia necesaria de las grandes revoluciones sociales de los tiempos modernos", y su intención es mostrar "que sus diversos problemas formales son reflejos

⁹⁰ *Ibid.*, p. 201.

artísticos precisamente de esas revoluciones histórico-sociales".⁹² Siguiendo el mismo esquema, la diferencia entre la novela histórica clásica y la de los posteriores a los que el filósofo húngaro llama "decadentes", tendría también causas históricas. La novela histórica se caracterizaría por presentar "las luchas y oposiciones de la historia a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y poderes históricos".⁹³ Hay una visión de la historia que la concibe como una sucesión de grandes crisis, que son las que recoge la novela histórica: luchas, conflictos, percibidos a través de personajes medios (no las grandes figuras históricas) que por su "ambigüedad" son capaces de transitar por los bandos en pugna y acercarnos a nosotros, lectores, a las costumbres y formas de vida en lucha. La forma clásica de la novela histórica: héroe mediocre y ficticio como figura central, fondo histórico real, dar individualidad a los tipos histórico-sociales, presentación de grupos antagónicos en conflicto, sería la consecuencia de hechos de tipo social como la revolución francesa, la guerra de masas, la toma de conciencia de los hombres como "históricamente condicionados", el despertar del sentimiento nacional y sobre todo "la conciencia histórica creciente del papel decisivo que juega en el progreso humano la lucha de clases en la historia". "A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: [dice Lukacs] el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje."⁹⁴ Con un lenguaje diferente al del crítico húngaro diríamos que el *tiempo histórico* hace su aparición en la novela. El tiempo y el espacio de la novela se hacen históricos, concretos, y con ellos la imagen del hombre. Las narraciones anteriores adolecen de un tiempo y un

⁹¹ *Ibid.*, p. 233. Para el crítico francés el macrogénero de la novela histórica designaría a todos los relatos que en cualquier cultura utilizan la historia según procedimientos diversos.

⁹² Georg Lukacs, *La novela histórica*, México, Era, 1955, p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 33.

espacio abstractos, indeterminados, pueden ser "realistas" en el sentido de plasmar las características esenciales de su época sobre los lugares y espacios de la novela, pero éstos aparecen como indeterminados, "no saben ver lo específico de su época desde un ángulo histórico".⁹⁵

El tiempo histórico y con él la historicidad entran en la novela, género que por otro lado se caracteriza por presentar un mundo en proceso de formación, un presente imperfecto, un mundo en devenir. Para Mijail Bajtín la novela, como el mundo, están en formación y en constante cambio.⁹⁶ En este sentido, la capacidad de ver lo específico de la época desde un ángulo histórico caracteriza a la novela como género, no solamente a la variante de la novela histórica.⁹⁷ El pasado no está ya colocado ante una eternidad absoluta sino que se hace relativo, ligado al presente por etapas temporales, un pasado que por ello mismo puede ser enriquecido con nuevas imágenes a cuenta de la contemporaneidad. No es algo fijo, absoluto, cerrado, formado, inmutable, alejado de la esfera de la actividad humana, sino abierto al presente en devenir, mutable, puede ser

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁶ Mijail Bajtín, "Épica y novela", en *Estética y teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 453. "La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado en todo con él. La novela ha anticipado y anticipa, en muchos aspectos, la futura evolución de toda la literatura. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección. Los atrae imperativamente a su órbita, precisamente porque esa órbita coincide con la dirección principal de la evolución de toda la literatura. En eso estriba la excepcional importancia de la novela como objeto de estudio de la teoría y la historia literarias."

⁹⁷ Dice Bajtín: "Veo tres rasgos principales que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad imperfecto.", *Ibid.*, p. 456. "Representar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos (y por lo tanto, en base a la experiencia y la ficción personales), significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco", p. 459.

reinterpretado, revaluado y afectado por la esfera de la actividad humana, inclinada a cambios y reinterpretaciones. De este modo el pasado no se refiere sólo ya a acontecimientos y héroes sino también a puntos de vista y valoraciones de los mismos.

Para Lukacs, aun cuando dedique casi 500 páginas a reflexionar sobre la novela histórica, ésta no constituye un género específico y diferenciable. "Naturalmente, hay aquí y allá y una y otra vez [dice] problemas especiales que surgen de la dedicación a la historia. Pero ninguna de estas cuestiones específicas tiene el peso --ni puede tenerlo-- para fundar un género verdaderamente independiente de la literatura histórica."⁹⁸

La búsqueda por una definición de lo que es una novela histórica se topa siempre con criterios demasiado rígidos y mecanicistas como sucede en ocasiones con el mencionado, el cual, al tiempo que ofrece reflexiones interesantes como la relación entre la obra de arte y sus condiciones sociohistóricas, o la imposibilidad de definir un género específico para la novela histórica, adolece de una visión historicista y progresista de la que quedarían excluidos o descalificados la mayoría de los relatos históricos, por no cumplir, precisamente, con esta forma "clásica".

Lukacs enfoca el problema de la composición de la novela histórica en la relación entre los personajes y el tiempo-espacio; pasa por alto la forma de la narración y el tipo de narrador que construyen estas obras del XIX, el cual constituye siempre un punto de vista acerca de las relaciones entre Historia y novela.

Celia Fernández distingue en su trabajo, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, las siguientes marcas genéricas para la novela histórica romántica (en especial la española): 1. Un proyecto semántico-pragmático de reconstruir una época del pasado, preferentemente la Edad Media. 2. La diégesis se constituye con elementos históricos (espacios,

⁹⁸ Georg Lukacs, *ibid.*, p. 206.

acontecimientos, personajes) y elementos inventados, en general los personajes inventados son los protagonistas, los cuales representan al mismo tiempo a un grupo social; predomina también la descripción al servicio del costumbrismo o la reconstrucción arqueológica. 3. La historia se configura en una trama de romance donde abundan peripecias e intrigas que mantienen el interés del lector. 4. En el modo de la narración predomina el narrador omnisciente extradiegético caracterizado por: a. Fingirse transcriptor o editor del manuscrito original que contiene el relato verdadero de los sucesos. b. Presentarse como "figura de saber" o *histor*, alguien que transmite la información histórica necesaria para comprender la historia que se narra. c. Realizar funciones metanarrativas e ideológicas: comentarios sobre la veracidad de lo que narra, sobre la relación o el contraste entre el pasado y el presente, comentarios o digresiones morales, filosóficas, etc. d. Se sitúa en el presente del lector y marca la distancia temporal frente a lo narrado. Todos estos rasgos privilegian la verosimilitud y la función didáctica, lo que consiguen respetando los datos y las versiones historiográficas sobre personajes y acontecimientos narrados.

Por otro lado, la novela histórica de Walter Scott fue muy bien recibida en América Latina. Se tradujo muy rápidamente la famosa *Ivanhoe* (en 1825) y a ella siguieron otras traducciones; James Fenimore Cooper fue un escritor muy leído⁹⁹, así como Sue, Dumas o Victor Hugo. Un buen número de las traducciones se deben a españoles exiliados en Londres durante el periodo del absolutismo de Fernando VII, y aparecen de forma simultánea en la capital británica y en México. Los españoles comienzan pronto a escribir novelas históricas, mismas que se difunden por América Latina, a menudo en los periódicos en forma de folletín. La

⁹⁹ Doris Sommer, en su *Foundational Fictions The National Romances of Latin America*, los Angeles-Berkeley-Oxford, University of California Press, 1999, se extiende en la influencia de Cooper sobre Sarmiento, en términos ideológicos pero también de poética, ya que percibe en el argentino una utilización del modelo de romance.

novela histórica romántica (recordemos el gusto del romanticismo por las reliquias del pasado) gozaba del favor del público.¹⁰⁰

Para el caso de la novela histórica del XIX en América Latina, son muy pocos los trabajos que se enfocan en las poéticas de estas obras. En México se cuenta con la tesis de doctorado de Gerardo Bobadilla Encinas, *La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico*. Bobadilla considera que la novela histórica mexicana se aleja de la forma poética usual europea, la transcripción de una memoria o de una crónica que permitía al lector reconocerse en los valores del pasado, y se configura como un testimonio de la historia, donde el narrador describe o explica hechos del pasado que le constan y de los cuales tiene pruebas, pero en los que no ocupa un papel de protagonista. El narrador es consciente de su intermediación entre una realidad concreta y el lector-receptor. Asimismo, el testimonio (histórico o biográfico) se convierte en la posibilidad de organizar y dar sentido y significación a una imagen del mundo informe o amorfa, al conjunto de realidades históricas recibidas que no se corresponden con el conjunto de imágenes y representaciones de ese momento presente.¹⁰¹

¹⁰⁰ Véase Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid, Gredos, 1984. Entre las causas que explican esta favorable recepción de la novela histórica quizá la más relevante y definitiva tiene que ver con la situación histórica de los países latinoamericanos. Apenas han llegado a su fin las Guerras de Independencia y la cuestión de la formación de los estados nacionales es urgente e ineludible. Qué hacer con "el pasado", cómo "integrarlo" a los proyectos liberales emergentes, cómo hacerlo del conocimiento de las masas, son evidentemente las razones que explican la rápida adopción del género.

¹⁰¹ "Así, el testimonio se manifiesta como un indicio significativo que asume un doble papel y significación: por un lado es una modalidad genérica; por otro, es la afirmación o creación de un significado posible. Como modalidad genérica implica una formalización discursiva específica, pues supone el establecimiento de una particular relación significativa entre los elementos básicos del relato, narrador, personajes, tiempo-espacio. En el centro del esquema de significación testimonial, se ubica como núcleo irradiador de sentido --de orden y significado-- la configuración particular de las relaciones narrador/tiempo-espacio, a la que subyace una firme intención comunicativa/cognoscitiva. Lo que distingue esa configuración como la relación dominante de la modalidad discursiva testimonial, es, precisamente, la intención deliberada de informar sobre el desarrollo y significado de unos sucesos determinados temporal y espacialmente; pero también --y está implícito en la lógica de la consideración anterior-- es distintiva del testimonio la intención del narrador por presentar y realizar

En el siglo XIX, las novelas históricas se escribían en América Latina en medio de "historias nacionales" por hacer, y contribuyeron a elaborar nuevas imágenes históricas.¹⁰² Este género narrativo ofrecía la posibilidad de organizar y dar sentido a un pasado informe y heteróclito (la experiencia colonial, el pasado prehispánico que pervive en el presente en la variedad de culturas indígenas) en la perspectiva de un nuevo modelo organizativo y explicativo del mundo (el liberal) que articulara una cultura nacional. La novela histórica del XIX habría contribuido a configurar e institucionalizar un imaginario nacionalista de corte liberal.

Gerardo Bobadilla demuestra cómo estas narraciones no siguen los presupuestos luckasianos del reflejo, ni tampoco la visión de la Historia como progreso, acercamientos a estas novelas que habrían predominado en el campo de la crítica. La novela histórica mexicana del XIX, a diferencia de la europea de origen scottiano, más que contribuir a "justificar" o "validar" el origen de un modelo nacional (según una filosofía de la Historia que analiza el pasado con el fin de encontrar allí indicios, valores, que siguiendo en el tiempo una línea progresiva habrían llevado a los valores culturales del presente) habría contribuido a "crear y explicar ese proyecto nacional".¹⁰³ Esta "adaptación" de la concepción romántica de

discursivamente su propia interpretación de los hechos que está condicionada temporal y espacialmente. Se establece, así, un acto comunicativo/cognoscitivo que implica, por un lado, una conciencia del material histórico trabajado; a la vez, una autoconciencia del narrador como sujeto de la enunciación y como sujeto de una intermediación significativa." (Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, *La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico*, tesis de Doctorado en Literatura Hispánica, Colegio de México, 2002, pp. 30-31).

¹⁰² Dice Gerardo Bobadilla para el caso de México: "La historia no se presenta aquí como un proceso significativo en evolución, sino como diversas experiencias colectivas correspondientes a igual número de organizaciones socioculturales que, por determinantes contextuales, han tenido una existencia independiente y cuando se han intersectado sus relaciones han sido tensas y conflictivas, al querer cada sistema subordinar a los otros [...] El subgénero se ve obligado a articular el pasado precolombino, el colonial, la independencia, la intervención francesa. Es así como la historia y la cultura de México se revelan como un conjunto de fenómenos multiforme y asistemático, ante el cual la novela histórica creará ciertos modelos organizativos e interpretativos que se establecerán como verdaderas propuestas ético-estéticas de significación del mundo", en *ibid.*, pp. 25-26.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 24.

la Historia, con su descubrimiento de la "conciencia" o el sentido histórico, a un contexto de definición de la nación pero no a partir de un pasado común y compartido, siguiendo el desarrollo progresivo hegeliano, sino desde la Historia apreciada en el presente como superación, oposición y ruptura trascendente, implicó un proceso de *resignificación* del modelo europeo de novela histórica (en buena medida sistematizado en el siglo XX por Georg Lukacs). Esto se habría manifestado en una "redefinición de la función social de los textos, reformulación de las relaciones hombre/tiempo-espacio, condicionando el replanteamiento de la concepción y realización ético-estética de la Historia".¹⁰⁴ En efecto la forma de la novela histórica aparece como la más adecuada para dar significación y sentido al pasado en función de un proyecto liberal de nación. Al mismo tiempo, debido a las características de la historia propia, esta narración histórica deja de ser la transcripción de una memoria o una crónica encontrada que le permite al lector reconocerse en el pasado, para pasar a configurarse como "un testimonio ético-estético de la Historia", y un testimonio mítico.

En mi opinión esta explicación de los acontecimientos del pasado mediante el recurso al "testimonio" (histórico o biográfico) pretende resaltar el factor de realidad y veracidad de aquello que se elige como sucesos, formas de vida, sistema de valores significativos del pasado. Aunque sea para deslindarse de ese pasado, pues como apunta Gerardo Bobadilla, la narración marca una distancia (una ruptura) entre la conciencia que narra y los hechos del pasado.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁵ Dice Bobadilla: "Gracias a la dominante estructural del testimonio [...] puede advertirse que se busca resignificar un fenómeno o imagen o signo ya existente de la realidad, lo que se valora y se erige como un acto de creación y afirmación de significados, al revelarse el signo original como una entidad clausurada e intrascendente significativamente. Más importante es el hecho de que esa resignificación es producto de la acumulación y presentación de evidencias materiales e intelectuales --o, mejor dicho, "racionales", para evitar la jerga legal-- que realiza un sujeto, el narrador, en un acto de conciencia --otra vez-- de la condición crítica y analítica de su objeto ético-estético, la Historia; pero, sobre todo, consciente de su propia función y responsabilidad histórica y cultural como creador de un significado, de un modelo explicativo, de una posibilidad

Celia Fernández, a su vez, va trazando en su trabajo la transformación que va sufriendo la novela histórica en concreto en España. Un hito sin embargo importante a nivel europeo y de gran influencia tendría lugar con la obra de León Tolstoi *Guerra y paz* (publicada entre 1865 y 1869). A finales del siglo XIX se inicia un periodo de descrédito también en la historiografía, donde se cuestiona la supuesta objetividad del historiador (recuérdese el texto clásico de Nietzsche "De la inutilidad y los inconvenientes de la historia para la vida"), la idea de progreso, la relación causa-efecto entre los hechos, el tiempo cronológico, el papel de los grandes hombres. El azar, lo irracional¹⁰⁶ son fuerzas que aparecen en las nuevas novelas de las primeras décadas del siglo XX, obras donde lo ficticio no queda subordinado a lo verosímil, al respeto por lo documental; por el contrario, la novela es vista como un modo de captar la esencia de la historia (la intrahistoria para Unamuno). Con Tolstoi comienza a configurarse un narrador diferente, que puede desautorizar y desacreditar las versiones de los historiadores. La dimensión metanarrativa (que en algunos ensayos acerca de la "nueva novela histórica" aparecen como características propias de este periodo de finales del siglo XX) se incorpora a la novela histórica; ya no se trata solamente (si alguna vez lo fue, aunque la pretensión sí existió) de conformar, reconstruir, evocar imaginariamente un tiempo-espacio históricos.

E. Wesselling destaca para la novela histórica europea de las primeras décadas del siglo XX elementos similares a los que Celia Fernández identifica para la novela española, rasgos que están en relación

interpretativa del mundo, pues se reconoce y se asume como depositario y expositor del progreso histórico y cultural que en su contexto concreto está identificado con una ideología definida: el liberalismo. Con esto, el testimonio en la novela histórica mexicana del siglo XIX se manifiesta como el cauce discursivo más plausible para definir y articular una Historia y una cultura nacional, desde la base epistémica de la Historia como superación y ruptura trascendente". Gerardo Bobadilla, *op. cit.*, p. 32. Los ejemplos que analiza este autor son: *La hija del judío*, de Justo Sierra O'Reilly, *Gil Gómez, el Insurgente*, de Juan Díaz Covarrubias, y *Perucho, nieto de Periquillo*, firmada por un Devoto del Pensador Mexicano.

¹⁰⁶ Las fuerzas irracionales están muy presentes en la obra de Ramón del Valle Inclán.

directa con las grandes transformaciones que se están produciendo en la novela en esos mismos años:

"a) la subjetivización de la historia, que se manifiesta en la sustitución del narrador omnisciente de la novela histórica clásica por un narrador en primera persona, y en la mayor importancia que adquiere la caracterización psicológica de los personajes sobre la descripción de las circunstancias externas; b) la visión trascendente de la historia, que se refleja en la asociación de sujetos históricos concretos a motivos míticos atemporales, y c) la autorreflexividad y que entendida como una estrategia narrativa que rompe la supuestamente directa relación entre las *res gestae* y la *historia rerum gestarum*: [...] se manifiesta en la inclusión de comentarios explícitos sobre la reconstrucción narrativa del pasado y en la focalización múltiple, que permite yuxtaponer perspectivas diferentes sobre el mismo suceso sin jerarquizarlas ni someterlas a un punto de vista dominante. Lo metahistórico, así, deja de ser un mero comentario del narrador para integrarse en la trama."¹⁰⁷

Es interesante constatar cómo algunos de los rasgos "nuevos" de la "nueva novela histórica", no son finalmente tan novedosos, y cómo esta novedad está en relación directa con las transformaciones que se van produciendo en la novela en general y en la propia historiografía. En este sentido quisiera volver a resaltar que el género de la novela histórica va cambiando en función de dos fuerzas que actúan como modificadores: a) las propias búsquedas novelescas, originadas por la pregunta de cómo transmitir el saber que se quiere referir, y b) los cambios en factores extratextuales: en la Historia y en la historiografía.

Desde la aparición de la llamada novela histórica en el siglo XIX, se produce una doble y opuesta actitud en la recepción; por un lado, resulta una forma artística atractiva tanto para escritores como para los lectores (desde siempre, la novela histórica ha gozado del favor del público), pero al mismo tiempo, lo híbrido de la combinación (ficción pero al mismo tiempo Historia, y ello implicaba apegarse "a los documentos", a la Historia documentada), generó un vivo debate acerca de sus posibilidades y de

¹⁰⁷ Celia Fernández, *op. cit.*, nota 126.

ciertas cuestiones básicas de la mimesis ficcional: el problema de la verosimilitud, la mezcla de lo histórico-verdadero y lo falso-inventado, el uso de lo maravilloso, la legitimidad y utilidad moral de las ficciones.. El ejemplo del italiano Alejandro Manzoni es quizá paradigmático. El conflicto interno de la novela histórica conduce a una crisis en el autor de la exitosa novela *Los novios*, que concluye en la imposibilidad del género. En 1845 publica un ensayo sistemático acerca de sus dudas titulado *De la novela histórica y, en general, de las composiciones mezcla de historia y ficción*. Dice allí: "Lamentan algunos que en tal o cual novela histórica, o en tal o cual parte de una novela histórica, no se distinga bien lo positivamente verdadero de lo realmente inventado, y que no se cumpla, en su consecuencia, uno de los principales efectos de esta composición, cual es el de dar una verdadera representación de la historia."¹⁰⁸ En efecto, si el objeto de esta forma narrativa es exponer ante el lector una historia, pero de forma más viva, rica, variada, el placer que proporciona la lectura se obtiene de ese conocimiento más vivo de la Historia; no saber cuándo lo narrado es verdadero o es inventado, confunde, desorienta, y afecta la intención de la obra. La incertidumbre destruye el placer del conocimiento que estaría siendo uno de los fines de esta forma compositiva (el "delectare et potesse" de Horacio). Al mismo tiempo, si la narración avisara de cuándo lo que leemos es verdadero o inventado, se rompería con la unidad artística propia y necesaria a una obra de arte (el llamado "asentimiento poético", que es como interpreta el "verosímil" aristotélico). Para Manzoni, en la novela histórica hay dos asentimientos heterogéneos e incompatibles, el histórico y el poético; al faltar el asentimiento homogéneo propio de una obra de arte, se concluye que la novela histórica no puede ser obra de arte. Quizás ello se deba a que, para el autor italiano, la novela histórica debe respetar los hechos y los caracteres, y mantenerse tan parecida a la "realidad" que se pueda considerar una historia verdadera, algo recién

¹⁰⁸ Cita tomada de Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro*, Madrid, Gredos, 1984, p. 56.

descubierto, un manuscrito recién desempolvado, de ahí el recurso persistente al manuscrito antiguo, anónimo, encontrado por el autor-narrador y al cual éste sólo añade pequeños detalles o correcciones que lo hagan inteligible. Es decir, trata de crear una "ilusión de realidad", ocultar lo que hay de ficción. Para Manzoni, la obra literaria completa la historia, no la falsea.

Manzoni se da cuenta, ya en 1845, muy pocos años después de la aparición de las primeras novelas históricas, de cuál es el nudo gordiano irresoluble de esta forma discursiva, el eje alrededor del cual van a girar las diferentes poéticas intentando dar solución artística: la heterogeneidad de los materiales que entran en su configuración:

"Resumiendo el pro y el contra de lo dicho, podemos declarar, en mi concepto, que tienen razón los unos al querer que la realidad histórica sea presentada siempre como tal realidad, y los otros al desear que una narración produzca asentimiento homogéneo; pero que no la tienen al querer en la novela histórica este y aquel efecto; siendo el primero incompatible con su forma narrativa y el segundo con *sus materiales, que son heterogéneos*. Piden cosas justas e indispensables, pero las piden a quien no puede darlas".¹⁰⁹

En América Latina y en el marco temporal del siglo XIX, es el cubano (exiliado en México) José María de Heredia quien se hace eco de estas dudas acerca del género histórico. En su "Ensayo sobre la novela", aparecido en varias entregas en el periódico *Miscelánea* en los meses de marzo, abril y mayo de 1832 dice lo siguiente:

"Walter Scott no sabe inventar figuras revestidas de celestial belleza, no sabe comunicarles una vida sobrehumana; en una palabra, le falta la facultad de crear, que han poseído los grandes poetas. Escribió lo que le dictaban sus recuerdos, y después de haber hojeado crónicas antiguas, copió de ellas lo que le pareció curioso y capaz de excitar asombro y maravilla. Para dar alguna consistencia a sus narraciones inventó fechas, se apoyó ligeramente en la historia, y publicó volúmenes. Como su talento

¹⁰⁹ El subrayado es mío. Cita tomada de Amado Alonso, *op. cit.*, p. 53.

consiste en resucitar a nuestra vista los pormenores de lo pasado, no quiso tomarse el trabajo de formar un plan ni dar un héroe a sus obras; casi todas se reducen a pormenores expresados con felicidad. El gusto y la exactitud de los pintores holandeses se hallan en sus cuadros, y éstos sólo tienen dos defectos notables, llamarse históricos y carecer de orden, regularidad y filosofía, de modo que en vez de presentar una composición perfecta, aparecen como una mezcla de objetos acumulados a la ventura, aunque copiados con admirable curiosidad.

Sus novelas son de una nueva especie, y se ha creído definir las bien con llamarlas históricas; definición falsa, como casi todas las voces nuevas con que se quiere suplir la pobreza de las lenguas. La novela es una ficción y toda ficción es mentira. ¿Llamaremos *mentiras históricas* las obras de Walter Scott? Haríaseles una injuria que no merecen y si nuestros elogios por más de un motivo; pero su autor no debe colocarse entre los Tácitos, Maquiavelos, Hume y Gibbon, y el último compilador de anécdotas tiene más derecho al título de historiador. Empero, pocos han usado con más habilidad y éxito los tesoros de una ciencia tan árida como la que producen los extractos de manuscritos carcomidos, y los descubrimientos de los anticuarios".¹¹⁰

Es interesante que Heredia ponga el acento en la composición de la obra. Aunque los objetos del pasado estén copiados con fidelidad, si falla la composición el resultado sólo será una mezcla informe. Es decir, que el objeto no es representar "con fidelidad" los hechos del pasado sino elaborar una ficción, con todo lo que ello implica de "formar un plan compositivo". La obra de ficción, aunque se llame histórica, podrá ser juzgada solamente en atención a sus valores como forma artística (a su verosimilitud, en el lenguaje de Aristóteles). "La novela es una ficción", dice, y añade: "y toda ficción es mentira". Heredia no se explaya más al respecto, pero lo que sí deja claro es que no considera que sea objeto de la novela la "representación fiel de hechos del pasado". La novela será

¹¹⁰ José María de Heredia, "Ensayo sobre la novela", en *Revisión literarias*, selección y prólogo de José María Chacón y Calvo, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1947, pp. 244-245.

siempre una ficción y deberá ser juzgada y evaluada de conformidad con juicios poéticos.

Habría que reparar en el hecho de que José María de Heredia es poeta, habla y juzga desde su lugar como creador. Sin embargo, los juicios de un Vicente Fidel López por ejemplo (historiador argentino además de novelista) o de un Ignacio Manuel Altamirano¹¹¹ (también historiador y novelista, mexicano) están hechos desde una posición intelectual (la predominante en América Latina) que combina la Historia con la literatura,¹¹² donde, por el momento político que viven ambos (el periodo de organización de los estados nacionales tras la Independencia), la literatura aparece subordinada a los intereses de la Historia.¹¹³

Los argentinos Domingo Faustino Sarmiento y Vicente Fidel López consideraban la novela histórica como una poderosa arma para moldear la opinión pública. Dice Vicente Fidel López en su prólogo a *La novia del hereje o la Inquisición en Lima*:

“A mi modo de ver, una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos. Así como de la vida de los hombres no queda más recuerdo que el de los hechos capitales con que se distinguieron, de la vida de los pueblos no quedan otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia. Su vida ordinaria, y por decirlo así *familiar*, desaparece; porque ella es como el rostro humano que se destruye con la muerte. Pero como la verdad es que al lado de la vida *histórica* ha existido la vida *familiar*, así como todo hombre que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la *vida familiar* y sujetándose

¹¹¹ Véase Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, México, Porrúa, 2002.

¹¹² En ese sentido en varios países de América Latina se utiliza el término de “hombres de letras” para referirse a esos intelectuales que participan en la política, la Historia y la literatura sin conflicto.

¹¹³ Vicente Fidel López, en la carta al Sr. D. Miguel Navarro Viola que forma el prólogo de su novela *La novia del hereje o La inquisición en Lima*, menciona que ha abandonado ya “las tareas estériles de la literatura”[la cursiva es mía], mientras sigue incursionando en las de la Historia.

estrictamente a la vida histórica en las combinaciones que haga de una y otra parte para reproducir la verdad completa".¹¹⁴

Para Vicente F. López la novela histórica llena huecos allí donde no hay documentación, reconstruye la "parte perdida" o se dedica a "vivificar" los aspectos íntimos y familiares de la vida. En su opinión la tradición no está escrita, los archivos permanecen inexplorados, y la novela histórica parece desempeñar un papel en esa "invención de la tradición".¹¹⁵ La tendencia en América Latina es la que considera al género como uno lleno de posibilidades para la "educación" y la "instrucción", así como un instrumento del progreso.¹¹⁶ Ignacio Manuel Altamirano lo expresa de forma directa: "En México [...] no se ha cultivado sino la novela histórica, y muy poco la de sentimiento, la verdadera novela. Para la instrucción popular, es evidentemente más útil la primera."¹¹⁷

Para Altamirano la novela histórica era el medio más idóneo para difundir los conocimientos históricos, así como el mejor vehículo para

¹¹⁴ Vicente Fidel López, prólogo a *La novia del hereje o La Inquisición de Lima*, Buenos Aires, "La Cultura Argentina", 1917, p. 19.

¹¹⁵ "La novia del hereje se organiza a partir de un narrador que imita en sus formas y procedimientos la labor del historiador tal como es entendido por Vicente Fidel López: resurrección dramática de las creencias e ideas de una época, con especial atención a los elementos de carácter moral; este narrador proporciona un modelo interpretativo que es al mismo tiempo un modo de organizar y valorar el pasado, o en los términos del propio López, un modo de crear una tradición. En efecto, ese narrador-historiador le recuerda constantemente al lector del XIX el carácter histórico y por lo tanto "verdadero" de aquello que relata, poblando su relato de notas al pie y de fuentes historiográficas, pero también vinculando su narración con el presente. De este modo se representa del pasado colonial el momento de lucha entre dos formas de concebir y organizar el mundo, una despótica y otra que contiene el germen de una visión y organización liberal del mundo. Al deslindarse de la primera y mostrar el vínculo de los movimientos de independencia con la segunda, contribuye a crear el imaginario de una tradición, al tiempo que justifica las rebeliones y les proporciona un origen que no está, ni en el mundo hispano, ni en la colonia." Begoña Pulido, "Misión del escritor y forma narrativa en la novela histórica del XIX", ponencia inédita leída en el XXXV Congrès de L'Institut International de Littérature Ibéro-américaine (IILI), Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Centre National de la Recherche Scientifique, Poitiers, Francia, 1 de julio de 2004, p. 10.

¹¹⁶ Ver A. García de Aldridge, "Two Latin-American Theorists of the Historical Novel", *Clio*, IV/2, 195, p. 197.

¹¹⁷ Ignacio Manuel Altamirano, "La literatura en 1870. La novela mexicana", en *Obras completas. Escritos de literatura y arte*, vol. XII, t. I, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 235.

conformar una cultura histórica que reafirmase el discurso integrador de la nación.¹¹⁸ Asimismo es de destacar el valor que le atribuye a la novela en general:

“la novela [...] es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil que aceptasen [...] La novela hoy no es solamente un estúpido cuento, forjado por una imaginación desordenada que no respeta límites en sus creaciones, con el solo objeto de proporcionar recreo y solaz a los espíritus ociosos, como las absurdas leyendas caballerescas a que vino a dar fin el famosísimo libro de Cervantes. No, la novela ocupa hoy un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el objeto social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas”.¹¹⁹

En la concepción de Altamirano, la novela no es mera ficción. Con una visión retórica de la forma artística, piensa que el lector debe descubrir el fondo de verdad que enmascara la forma. La novela está al servicio de lo social, debe propiciar modelos sociales de conducta; su fin y su finalidad (su "misión") se encuentran en el mundo de lo social. La novela es el medio de hacer descender a las masas, de forma edulcorada y por tanto accesible, las grandes cuestiones filosóficas. Y refiriéndose en concreto a la novela histórica, a la que considera una "forma de escribir la historia":

"Algunos opinan que esta manera de escribir la historia la desnaturaliza, y corrompe las fuentes de la verdad. Nosotros respondemos que no hay forma histórica que no ofrezca ese peligro

¹¹⁸ Véase Antonia Pi-Suñer Llorens, "La generación de Vicente Riva Palacio y el quehacer historiográfico", en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 35, mayo-agosto de 1996, p. 99.

¹¹⁹ Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional*, México, Porrúa, 2002, p. 17.

cuando el escritor carece de criterio, o cuando el interés de un partido se apodera de tal recurso para hacer triunfar sus ideas. [...] Así, pues, la novela no es la que trae en sí este inconveniente, sino la intención o la capacidad del escritor; y aquella novela histórica será más estimable, que presente los hechos con mayor imparcialidad: además de que para combatir los errores se ofrece el mismo medio a los autores que deseen defender la verdad contra la impostura. Sin duda alguna la novela histórica ha hecho un gran servicio, y por eso se cultiva hoy en casi todos los países civilizados. Su desarrollo en la bellísima forma moderna se debe a Walter Scott, que ha hecho conocer en todo el mundo con sus encantadoras leyendas la historia de su país, antes muy ignorada. [...] y al mismo tiempo ha pintado las costumbres de diversas épocas con una fidelidad sorprendente. Sus obras, que obtuvieron desde luego una boga inmensa y la siguen teniendo, no sólo produjeron el resultado de difundir el conocimiento de los hechos pasados y la afición a la historia filosófica, sino también el de fundar una escuela que se apresuraron a seguir numerosos escritores de diversos pueblos."¹²⁰

Finalmente, el uruguayo Eduardo Acevedo Díaz (autor de la famosa novela histórica *Ismaelillo*) destaca en ese mismo sentido la importancia que tiene la novela histórica en la formación del espíritu nacional y de los valores morales y políticos. Afirma que la novela es superior a la misma historia porque ofrece una visión no sólo del pasado nacional sino también del futuro.¹²¹

Todos los mencionados son "hombres de letras" y disertan sobre la necesidad y conveniencia de estudiar la historia patria, pues el pasado es la "única base segura para conocer el presente y preparar el porvenir".¹²² La enseñanza de la historia, la escritura de historias nacionales y la escritura de novelas históricas, parecen animadas por los mismos propósitos: transmitir una cultura histórica que conciliara a los

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹²¹ Artículo aparecido en el periódico *El Nacional* en 1895.

¹²² José María Vigil, "Necesidad y conveniencia de estudiar la historia patria", en Juan A. Ortega y Medina, *Polémicas y ensayos en torno a la historia*, IHH-UNAM, México, 1970, p. 269. Cita allí mismo a M. Paul Janet: "La historia es hoy un estudio de absoluta necesidad; no solamente porque el espíritu histórico es uno de los rasgos característicos de nuestro siglo, sino también, y sobre todo, porque un país político no puede ignorar la historia", p. 272.

connacionales y que al mismo tiempo re-afirmase su identidad nacional.¹²³ Por otro lado, estos "hombres de letras", en momentos previos a una tajante división disciplinaria, combinan sin conflicto y de modo natural los intereses hoy opuestos de las "armas y las letras", la literatura y la política.¹²⁴ Son hombres que ejercen el periodismo de opinión con suma regularidad, participan en acciones legislativas, algunos han intervenido en enfrentamientos como la guerra contra los franceses y el restablecimiento de la república¹²⁵, redactan estudios históricos, crónicas teatrales, artículos de costumbres o novelas históricas. Según Antonia Pi-Suñer, para la llamada generación de Porfirio Díaz o "tuxtepecana", una vez terminada la guerra de intervención francesa acercarse a la historia era un imperativo de orden político y moral, algo necesario para emprender la labor de reconstrucción social y nacional:

¹²³ Véase Antonia Pi-Suñer Llorens, *op. cit.*, p. 84. Al respecto dice Vigil en el mismo artículo "Necesidad y conveniencia de estudiar la historia patria": "...nosotros también pedimos no sólo la instrucción para todos, sino que esa instrucción sea el instrumento que convierta a todos los habitantes de este país en hombres y ciudadanos; que esa instrucción haga conocer a los hijos de México lo que significa en el mundo el pedazo de tierra que ocupan; porque sólo así podrán amarlo, explotarlo e interesarse en su conservación". En Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 270.

¹²⁴ Son numerosas las alusiones en la obra de estos hombres de letras a que la historia es una rama de la literatura, lo cual no parece crear ningún conflicto con el hecho de que la historia se aboque a la búsqueda de la "verdad" y la "objetividad", sea "una ciencia", lo cual siempre es mencionado. Dice Manuel Larráinzar por ejemplo en octubre de 1865: "Debe ante todo asentarse, que la Historia no tiene sólo por objeto agrandar, sino instruir principalmente [...] para evitar una censura fundada es necesario ser algo más que simple analista, cronista o narrador; es indispensable franquear los estrechos límites en que muchos de los que han escrito la Historia se han encerrado, y penetrar en un campo más extenso, para lo cual se necesita una instrucción copiosa, sólida y variada; un conocimiento profundo del corazón humano; una crítica ilustrada, y sobre todo un fondo de integridad y buena fe, que hagan preferir la verdad a cualquier otra consideración. En este ramo importante de la literatura se han introducido mejoras de mucha consideración." En "Reglas que deben observarse al escribir la Historia", *Polémicas y ensayos en torno a la historia*, *op. cit.*, pp. 150-151. A este ejemplo podrían añadirse el de varios de los ateneístas, como José María Lafragua, Francisco Ortega, Guillermo Prieto y Luis de la Rosa. Véase José Ortiz Monasterio, "Los orígenes literarios de México a través de los siglos y la función de la historiografía en el siglo XIX", en *Secuencia*, *op. cit.*, pp. 109-122. Allí cita por ejemplo a Francisco Ortega: "En ninguna de las épocas del mundo civilizado se ha cultivado la literatura con más generalidad que en la presente. La historia, la biografía, la crítica, la novela, la poesía dramática, la lírica, todos los ramos de las bellas letras se enriquecen diariamente de una manera asombrosa", p. 111. Al mismo tiempo la literatura es, como la historia, instrumento para instruir y moralizar.

¹²⁵ Juan de Dios Arias, Vicente Riva Palacio, Ignacio Manuel Altamirano e Ireneo Paz.

"...se hizo evidente que había insistir en aquello que hacía de México una nación. Se quiso mostrar que no sólo se compartía un ámbito geográfico común, sino también un pasado histórico y unas tradiciones culturales de las que se tenía que estar orgulloso. Se hizo un esfuerzo magno para dar a conocer la geografía de nuestro país, para retratar paisajes, rehabilitar costumbres, tipos populares, etc. A la vez, el rescate de nuestro devenir histórico se convirtió en una labor de primera importancia, buscándose un discurso que articulase el pasado en su conjunto y diese sentido al presente. En pocas palabras, se estaba en busca de un discurso integrador de la nación."¹²⁶

En consecución de este mito de la unidad, la narración histórica en sus distintas modalidades recoge y conserva la tradición y la memoria, al tiempo que sirve, según expresión de la época, de "guía y luz". En la perspectiva de nuestros días añadiríamos a esta labor de conservación el papel de construcción, en la medida en que se dota de un sentido a los hechos del pasado y en que el imperativo de unidad y homogeneidad que subyace al imaginario de la nación implica que ésta no esté exenta de olvidos y exclusiones.

La novela histórica romántica europea, vinculada al llamado historicismo, tiene siempre que ver con la búsqueda de una identidad que encuentra su origen en el fondo antiguo del pueblo o la comunidad. En los conflictos históricos del pasado hay huellas representativas de esa identidad, y la novela traza un camino continuo entre el pasado y el presente. En el caso de la novela histórica latinoamericana no hay posibilidad para esa continuidad, es más bien la ruptura frente al pasado colonial (opresor) lo que se quiere destacar desde el presente inaugural de la independencia. El pasado indígena tampoco es el lugar donde encontrar un modelo identitario. La novela histórica se implanta y es considerada "útil", pero cambia necesariamente su sentido. "...es de búsqueda [dice Noé Jitrik], como la europea, pero no de una identidad social y clasista sino

¹²⁶ Antonia Pi-Suñer Llorens, *op. cit.*, p. 89.

Nacional, de legitimidad: se quiere, a través de sus mecanismos, saber no de dónde se procede sino qué se es frente a otras identidades, siendo la identidad propia problemática, indecisa, llena de censuras o, por lo menos, constituida por intermitencias; ligado este problema al de la independencia política, siendo el ser criollo algo poco definido, se tiende una censura casi generalizada, por un lado sobre lo indígena, o sea sobre una gran parte del pasado, debiendo rechazarse por el otro lo colonial que es aquello contra lo cual surge lo nacional 'in progress'.¹²⁷

La novela aparece como una forma auxiliar de la historiografía, siempre y cuando "respete" los datos que proporciona la Historia. El entusiasmo por esta forma narrativa alcanzó en Europa a los propios historiadores: Jules Michelet, Leopold Von Ranke. Hubo un momento en que parecía que la novela histórica podía "suplantar" la Historia, o al menos completarla, lo que, de cualquier modo, colocaba a ambos discursos en una misma jerarquía. Después vinieron las decepciones. Ranke se sintió atraído por la Edad Media que describía Scott y al ponerse a comprobar los hechos descubrió que las obras del escocés estaban llenas de falsedades. De cualquier modo hoy podemos encontrar asimismo declaraciones que colocan a la novela histórica de finales del siglo XX en la misma jerarquía de la Historia o incluso en una superior, cuando se dice que la novela "completa" la Historia pues llega a donde los historiadores no alcanzan, cuando se dice que inventan historias que pudieron haber ocurrido, o cuando se escucha el grito de "¡Hay que asaltar la historia oficial!". Una vez más, las novedades no son tan "nuevas", pues como decíamos anteriormente, ese juego ambiguo de la novela histórica debido a su constitución híbrida parecería ser parte de su poética.

¹²⁷ Noé Jitrik, "De la historia a la escritura: predomios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en Daniel Balderston, (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, Ediciones Hispamérica and The Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986, pp. 16-17.

Por supuesto, la novela y la Historia funcionan de modo diferente. La conclusión de Manzoni de que la novela histórica no valga como Historia nos resulta hoy bastante soportable y evidente. Es más, defendemos su carácter ficticio, "artificial". La novela histórica será siempre una "ficción" por más que entre sus materiales encontremos frases, discursos, que también podemos encontrar en un libro de historia, pero estos materiales se integran en el conjunto de una forma artística que se plantea ficcional. No hay, en la obra literaria, una "frase" que podamos distinguir como "más verdadera" que otra. Las oraciones están todas hechas de palabras, son lenguaje, y su valor o su veracidad no le vienen dados por su correspondencia con "la realidad" de un libro de Historia, sino, en un sentido aristotélico, por el lugar y el valor que adquiere en una forma artística lograda y por tanto verosímil. Debemos destacar sin embargo que desde los comienzos del género la novela histórica aparece ligada a exigencias de "veracidad", "objetividad", que en un sentido propio no le corresponden a la ficción, y menos cuando la calidad de la obra se mide en función de esos parámetros externos a la literatura. Esta "contradicción de base" convierte a la novela histórica en un género fronterizo entre la Historia y la Literatura; se puede decir que nace y vive en esa contradicción, y que esa contradicción es en cierta forma parte de su poética. Esforzarse por demostrar lo indemostrable, ser lo que en modo alguno puede ser.

Una buena parte de las novelas históricas de finales del siglo XX rompen con ese pacto de verosimilitud y destacan los aspectos ficcionales. Frente a la narración histórica decimonónica que bajo la forma del testimonio o del narrador-historiador instaura un pacto de "veracidad" y "credibilidad" con el lector, la novela histórica contemporánea, deshaciendo el nudo de la contradicción, se enuncia como una ficción, de ahí esa presencia de elementos fantásticos, grotescos, anacrónicos o metaficcionales; una "verdadera" y auténtica *ficción* histórica que ya no quiere vivir de lo que no puede ni debe ser. Y al tiempo que se enuncia

como una ficción descubre lo que de "ficticio" (en el sentido de construido) tiene también el discurso histórico. En la novela del XIX parecía que la ficción debía estar al servicio de la Historia. Al tiempo que cambia la función de la novela histórica, al tiempo que declina el valor educativo, ejemplificador de esta forma narrativa, decae asimismo el frágil artificio de una ficción al servicio de la Historia y se invierte la ecuación; cada vez más, es la Historia la que se subordina a la ficción.

En la novela histórica de finales del siglo XX no se trata ya de organizar y dar sentido al pasado al tiempo que se construye un acervo de imágenes comunes (una comunidad imaginada). Se trata de cuestionar ese conjunto de imágenes supuestamente "comunes" (lo que lleva a cabo García Márquez en *El general en su laberinto* pero también Carlos Fuentes en *La campaña*), y dejar al descubierto una vez más una historia de rupturas y cancelaciones,¹²⁸ una historia que no ha seguido la línea de la evolución y el desarrollo progresivo y que, como en el XIX en los momentos de la Independencia, sigue presentando una cara de múltiples realidades sociohistóricas conviviendo.

Una diferencia entre la novela histórica decimonónica y la actual sería que mientras la primera apunta a los hechos, los acontecimientos, las figuras del pasado heroico, en la perspectiva de una historia por hacer y de un proyecto de nación por construir, la actual pone el acento en el aspecto discursivo, constructivo, de la historia, manifestando el mismo escepticismo epistemológico que encontramos en otros ámbitos del conocimiento: dudas acerca de nuestro conocimiento de la historia y de nuestro modo de acceder a ella. La confianza en el pasado y el futuro ha cedido lugar en la literatura a la mirada oblicua, lateral, relativa.

¹²⁸ En el caso mexicano es inevitable pensar en esa cancelación del pasado que se lleva a cabo cada seis años con la nueva elección presidencial (aun cuando el partido gobernante sea el mismo como sucedió hasta el año 2000) y muy a menudo con la elaboración de nuevos libros de Historia para la Educación Primaria pública. El problema de la cancelación es, por otro lado, uno de los temas principales de *La campaña*.

Como decía al comienzo de esta introducción, considero que la novela está volviendo los ojos hacia el pasado desde la perspectiva de haber llegado a ciertos límites, lo que algunos han denominado como una crisis de civilización, otros como el agotamiento de las metanarrativas,¹²⁹ pero que de cualquier modo ha dado lugar a una "explosión de la memoria"¹³⁰ que obliga a revisar categorías que pertenecen al pensamiento moderno: la idea de progreso, las figuras de los héroes, la visión lineal y ascendente del tiempo. Estas reflexiones están por ejemplo presentes en *La campaña*, de Carlos Fuentes, o en *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez. La primera pone a dialogar los principios ilustrados de Libertad, Igualdad y Fraternidad, para denunciar el olvido de la desigualdad real en los países latinoamericanos frente al imperativo mayor de la Libertad en los días de la Independencia. Pasados los años de luchas, sin embargo, el problema de la Igualdad siguió arrinconado, y obviamente es un problema hasta el día de hoy. La novela de Gabriel García Márquez cuestiona una cierta alianza entre la Historia y el poder por el modo en que se levantan héroes en estatuas de bronce, despojándolos de valores humanos más concretos; al mismo tiempo, sin embargo, deja entrever su simpatía por el sueño bolivariano.

Al volver sobre la forma en que se fue forjando la historia continental, esta novela histórica contemporánea cumple una función revisionista. Las ideas con las que América Latina se hizo independiente, las ideas que enarbolaron los libertadores-héroes y que alentaron las constituciones y la formación de los estados-nación, aquellas que alimentaron la novela histórica decimonónica, son también las de algunas novelas históricas de fines del siglo XX pero desde la perspectiva del agotamiento, que hace que la relación con el pasado se vuelva problemática, y con ella la forma propia de la novela histórica. El género

¹²⁹ Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

¹³⁰ Los trabajos en este sentido de Paul Ricoeur o del mismo Todorov son ilustrativos de esta tendencia.

que nació junto con la América independiente cierra también una etapa, una época. Hasta cierto punto se podría decir que estos dos momentos de la novela histórica funcionan como espejos enfrentados. En el XIX se mira hacia el pasado, pero con una mirada que lo construye al tiempo que inventa y escudriña el futuro; en el XX la vuelta hacia el pasado no observa ya de reojo hacia el futuro sino que parece estar detenida en el presente.

La novela histórica contemporánea, al mismo tiempo que coloca en el centro el problema del conocimiento, construcción y transmisión del pasado, lo hace alterando a menudo los hechos conocidos y documentados, lo cual suele provocar las críticas de lectores e historiadores, quienes parecen seguir, de forma inconsciente, los criterios clásicos sistematizados por Lukacs: no alterar allí donde hay documentación, ficcionalizar solamente en aquellos resquicios que la historia ha dejado sin documentar, lo cuales se reducen a menudo al mundo de lo privado. No hay que olvidar que Luckacs es defensor del realismo como forma novelesca, y lo que la novela histórica contemporánea pone en cuestión y quiere al mismo tiempo demoler son los pilares ya maltrechos de un realismo que ha demostrado no "decir más y mejor" por estar supuestamente más cerca del "modelo", o de "la realidad". Las formas de decir son muchas y complejas. Una diferencia importante entre la novela histórica clásica y la contemporánea estaría aquí. Hay detrás de toda esta inquietud un cuestionamiento de la idea de "representación", una idea que a menudo supone la existencia de una realidad fija e inamovible y de una obra de arte que la "representa" o la copia. Ello conduce a aceptar la existencia de copias mejores que otras o de representaciones más fieles que otras. Esta forma de pensar la representación es el presupuesto del realismo. La novela histórica contemporánea rompe con la poética del realismo y propone otras que implican formas diferentes de relacionarse con el pasado y con el presente históricos.

La novela histórica de finales del siglo XX, con un pie puesto firmemente en el presente, en las necesidades y debates del presente histórico, y a contracorriente de una época de cambios constantes donde el pasado tiende a diluirse en el signo de la "velocidad" y la "rapidez", recuerda que el pasado forma parte de lo que somos, y de lo que podemos ser. En la era de la velocidad es fácil el olvido.¹³¹ La paradoja se muestra en que esta misma era es la que está produciendo una explosión de la novela histórica.

Esta novela histórica, como decía anteriormente, no es ajena a los sorprendentes cambios que ha sufrido la disciplina histórica¹³² a lo largo del siglo XX, a las reflexiones que sobre las formas y los modos de *hacer* historia se han dado durante la segunda mitad del siglo.¹³³ Al contrario, esta mirada en perspectiva sobre la historia como modo de conocer o desconocer penetra en la narrativa de tema histórico, quien dialoga en este sentido sobre las posibilidades e imposibilidades de una "verdad", sobre la posibilidad de historias diversas, según la perspectiva del que cuenta y según las necesidades del poder, sobre el modo como la historia ha construido ciertas figuras heroicas, olvidando o dejando de lado aquellas

¹³¹ "...en una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en tanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito", Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 58.

¹³² Por supuesto tampoco es ajena a los cambios que desde la lingüística y la semiótica han afectado a la literatura.

¹³³ Hemos visto cómo se han agudizado los debates acerca de la escritura de la historia, de las posibilidades de objetividad, cientificismo y veracidad del conocimiento histórico, del tipo de conocimiento que la Historia proporciona. Hoy día la teoría de la historia y la reflexión acerca de la historicidad de los conocimientos del pasado es uno de los cuestionamientos ineludibles en el terreno de la Historia como disciplina, reflexiones que anteriormente habían ocupado poco espacio en el ámbito del historiador, preocupado más por "hacer historia", que por el estatuto epistemológico y científico de esta forma de conocimiento y de esta disciplina. A esta inmersión del historiador en ámbitos de la teoría y la reflexión han ayudado autores pertenecientes a otras disciplinas pero cuyas reflexiones tocan muy de cerca la labor del historiador: Paul Ricoeur y Hans Georg Gadamer serían sólo dos ejemplos muy evidentes. En el campo de la Historia, los trabajos de Hayden White han sido definitivos, pero también, desde otras perspectivas, los de Peter Burke, Arnaldo Momigliano, Carlo Ginzburg, Roger Chartier.

facetas que desdibujan la imagen monolítica, escultórica, sobre una historia que a menudo ha olvidado a "los de abajo". Hay un desplazamiento del asunto o del acontecimiento histórico a la mirada sobre la historiografía y la epistemología de la Historia. Los hechos son interpretados ya no directamente, sino que la interpretación viene mediada por este cuestionamiento epistemológico,

Es interesante constatar esta coincidencia de objetivos de dos formas diversas como la historia y la literatura, y hemos de pensar que no se debe a la casualidad sino que responde a inquietudes presentes en la época que se recogen desde formas discursivas diferentes. Sin caer en esa fácil y manida oposición entre ficción y realidad, es oportuno preguntarse acerca de lo que estas novelas dicen de la época de fin de siglo XX, en el sentido de que la "ficción" es parte de la realidad y de que representa una perspectiva sobre esa realidad. La novela histórica contemporánea es en mi opinión parte de un movimiento de reflexión acerca de las posibilidades cognoscitivas del pasado y de los modos de este conocimiento, es parte de una época, ligada quizá con ese sentimiento de fin de siglo y de milenio, de estar viviendo los momentos finales de una época y la emergencia de "nuevos tiempos", lo que algunos han calificado como un cambio civilizatorio y que en un cierto espectro de la filosofía se acerca a posiciones posmodernas. En este final del siglo XX parecería que la crisis de los valores de la Modernidad ("todo lo sólido se desvanece en el aire") habría hecho necesaria una vuelta masiva al pasado, en general a los mismos periodos, hechos, acontecimientos que ya había modelizado la novela histórica del siglo XIX pero observados desde un presente de "crisis".

LA CAMPAÑA. UNA POÉTICA DE LA RESURRECCIÓN

“Elaborar un hecho es construirlo”,
“Interpretar un documento es volver a
escribirlo y
a imaginarlo”
Lucien Fevre

La crítica del programa de la modernidad

La campaña, novela histórica de Carlos Fuentes publicada en 1990, continúa la larga saga de narraciones que manifiestan el tema principal de la obra del escritor mexicano: la preocupación por la Historia, la necesidad de asimilar el pasado, la tradición, para así poder imaginar un futuro más incluyente e igualitario. "Imaginar el pasado es recordar el futuro", dice el novelista, lo que de otro modo quiere decir, recordar las tareas incumplidas. "Recordarlo y escribirlo todo: desde la época colonial, la América Española ha vivido la doble realidad de leyes humanas, progresistas y democráticas (las Leyes de Indias, las constituciones de las repúblicas independientes) en contradicción con una realidad inhumana, retrógrada y autoritaria. Habitamos, simultáneamente, un país legal y un país real, ocultado por la fachada del primero."¹ La distancia entre ese país legal (las leyes que se presentan como modernas y avanzadas) y el real (la inexistencia de la modernidad cuando se penetra un poco más allá de las apariencias), la brecha entre las ideas (liberales, ilustradas, igualitarias) y la realidad es el tema principal de *La campaña* que Fuentes ubica en el momento del nacimiento de las naciones independientes americanas. Hasta cierto

¹ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1990, p. 17.

punto se trata de ubicar en el tiempo y en la Historia "un mal", una carencia, que pervive hasta el día de hoy.

Refiriéndose a la vocación histórica de la narrativa reciente, dice Carlos Fuentes en el mismo libro, *Valiente mundo nuevo*: "En esta tendencia [...] yo veo una afirmación del poder de la ficción para decir algo que pocos historiadores son capaces de formular: el pasado no ha concluido; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos."² En este sentido para Fuentes el "pasado" no es algo cancelado, "concluido", sino que muestra las tareas pendientes en el presente. El historiador mira hacia atrás escudriñando el sentido de hechos y acontecimientos "concluidos", *históricos* porque son *pasado*. La mirada de la novela, por el contrario, permitiría ver el presente en el pasado, "algo que pocos historiadores son capaces de formular".

La campaña se ambienta en el siglo XIX, en el periodo que va de la noche del 24 al 25 de mayo de 1810 (en que se reúne el cabildo de la ciudad de Buenos Aires y se inicia el movimiento de independencia en el cono sur), al año 1821. La narración recorre la geografía de sur a norte, de Argentina a México, siguiendo las luchas por la independencia que se dan en los diferentes territorios, futuros Estados, futuras nacionalidades. Se trata de indagar, precisamente, en el surgimiento y fundación de los Estados-nación del continente y en los principios ilustrados que subyacían en muchas de las acciones. Qué queda de la fe ilustrada en las posibilidades de la razón para la liberación del hombre, o incluso de la fe en las posibilidades del conocimiento. Como *El general en su laberinto* y *El mundo alucinante*, *La campaña* regresa al punto de partida de la historia (independiente-moderna) hispanoamericana. Las tres novelas suponen una modelización de los comienzos, del mito del origen, pero no se detienen en proporcionar una imagen del pasado sino que la mirada crítica desde el presente proyecta

sobre esos orígenes la falta de prácticas democráticas, igualitarias, y el prevailecimiento, bajo el discurso legal, bajo la retórica de la modernidad, de prácticas autoritarias.

El mundo alucinante se escribe desde una perspectiva del presente que es la de la corrupción de las revoluciones. *La campaña* se escribe desde una idea del presente similar, el fracaso de las revoluciones, pero con una experiencia concreta de ese presente muy diferente. Fuentes "participa" hasta cierto punto de esos "proyectos revolucionarios" de los años sesenta y sesenta (la propia revolución cubana, la nicaragüense, el Chile de Allende) pero como un intelectual importante, hasta cierto punto se podría decir como un *testigo* privilegiado, un invitado a presenciar los "logros" de los nuevos regímenes. Su mirada del "fracaso" (proyectado sobre las revoluciones de Independencia) será necesariamente diferente a la de Reinaldo Arenas, pues no es una mirada desde dentro, desde la vivencia cotidiana de los acontecimientos.

La crítica del programa de la modernidad, o lo que en América Latina se ha interpretado como una modernidad incompleta, débil, inacabada, ha provocado una reinterpretación de la experiencia histórica de estos primeros años de intento de inserción en la modernidad. El caso de Fuentes es ejemplar en ese sentido, pues en la obra ensayística de los últimos años (*Valiente mundo nuevo, Geografía de la novela*) ha ido construyendo una visión del proceso histórico hispanoamericano donde defiende la "continuidad cultural" en contraste con la fragmentación política (resultado de los fracasos políticos). En vista de ello propone la creación de modelos de desarrollo que no estén reñidos con la continuidad cultural, "sino que, basados en ella, le den sentido y posibilidad a la continuidad política. [...] ¿podemos trasladar a la vida política la fuerza de la vida cultural, y, entre ambas, crear modelos de desarrollo más consonantes con nuestra experiencia,

² *Ibid.*, p. 23.

con nuestro ser, con nuestra proyección probable en el mundo por venir?".³ La pareja del debate sobre la modernidad es el debate sobre la tradición, y ella nos coloca frente a la experiencia histórica. Lo que hace *La campaña* es volver a esta experiencia histórica que hizo a un lado otras tradiciones para imponer un modelo de modernidad que nunca pasó de ser una retórica (la brecha mencionada entre las leyes y lo real).

La imaginación del pasado es inseparable para Carlos Fuentes de la imaginación del futuro. No debemos separar lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar, dice el escritor. Las novelas históricas como una forma de vigilar históricamente la continuidad cultural del continente. *La campaña*, en este sentido, se nos presenta como una crítica al repertorio de discursos identificados con la modernidad impuestos desde arriba en los primeros años de las revoluciones de independencia.

Dice Carlos Fuentes en *El espejo enterrado*, libro de divulgación histórica con el que *La campaña* establece claros lazos intertextuales:

La mañana de la independencia nos despertamos con una clásica cruda, goma o resaca, dándonos cuenta de la enorme distancia que existía entre los ideales y las acciones, y con qué frecuencia los ideales eran destruidos por la falta de comunicaciones, el aislamiento, la ausencia de instituciones, la pobreza de las prácticas democráticas, la profundidad de las divisiones entre la capital y el interior, entre las iniciativas locales y el gobierno central, entre lo moderno y lo tradicional, y entre liberales y conservadores [...] Pero la división más amarga, la más cruel, la más profunda, continuó siendo la desigualdad social.⁴

Este es el recorrido temático que dibuja la trama de la novela en esta campaña militar de las guerras de independencia y lo que descubre el protagonista, Baltasar Bustos, tras su largo peregrinar por las

³*Ibid.*, pp. 10-12.

⁴ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 274-275.

distintas revoluciones del continente: la distancia entre los ideales y las acciones, entre la realidad y el deseo, o entre la realidad y el sueño. Efectivamente el protagonista de *La campaña* descubre el problema de la geografía impenetrable de América y la gravedad del aislamiento y las comunicaciones, la división entre la ciudad y el interior, la pobreza de las prácticas democráticas (un continente lleno de pequeños caudillos regionales o locales), la presencia de otras lenguas y otras formas de pensamiento.

La novela comienza, como decíamos, la noche del 24 al 25 de mayo de 1810 en la ciudad de Buenos Aires, cuando se reúne el cabildo que expulsa al virrey y declara la independencia. La alianza que se establece entre las milicias locales y los intelectuales lleva la revolución más allá de la Pampa hasta el Alto Perú. El ejército y los intelectuales se unen en este primer momento en el propósito común de la independencia (una alianza entre el intelectual y la política que continuará muy estrecha hasta casi finales del siglo XIX, cuando el papel y la función social del escritor se transforman en el continente). Argentina inicia la revolución y se siente la encargada de llevarla a todas partes ("Eso debe hacer la Argentina. Debemos universalizar las leyes de la civilización. Debemos asumir los riesgos del género humano", dice Baltasar Bustos en la novela, p. 26); así, despliega las ideas de la Ilustración ante las asombradas aldeas indígenas del Alto Perú, ignorantes por otro lado de la lengua castellana. A esta campaña se incorpora el protagonista de la novela, el joven de veinticuatro años Baltasar Bustos.

La revolución argentina fue la más radical en Hispanoamérica y extendiéndose rápidamente desde su base urbana y europea en Buenos Aires, desplegó las ideas de la Ilustración ante las asombradas aldeas indígenas del Alto Perú: en el techo de América del Sur, la revolución argentina suprimió los tributos, distribuyó tierra, ofreció educación e igualdad. Estas medidas no fueron bien comprendidas por los pueblos iletrados, ignorantes

de la lengua castellana. Por lo demás, las leyes de la revolución no podían hacerse efectivas mientras que España y su ejército realista permaneciesen atrincherados en el más poderoso bastión del continente sudamericano, el virreinato del Perú y su magnífica capital, Lima.⁵

El recorrido de Bustos a lo largo de la novela sigue el movimiento de estas guerras de independencia que dibuja John Lynch en su libro *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*, de quien se sirve Fuentes para incorporar descripciones en ocasiones casi literales. La investigación de Lynch representa una mirada crítica sobre las revoluciones de independencia y una mirada también exógena, producida en el medio académico estadounidense y no en América Latina. El viaje de Baltasar Bustos, como en *Las revoluciones hispanoamericanas*, comienza en el Río de la Plata, continúa por el Alto Perú, Chile, Venezuela y Veracruz. La novela se compone de nueve capítulos que siguen el periplo de Bustos: I. El Río de la Plata; II. La Pampa; III. El Dorado; IV. El Alto Perú; V. La ciudad de los Reyes; VI. El ejército de los Andes; VII. La casa del Arlequín; VIII. Veracruz; IX. El hermano menor. Del libro de Lynch surgen nombres de personajes ficticios, como Varela, Dorrego o Baltasar Cárdenas; escenarios como el del Café de Malcos (Café de Marcos en la historia, donde se reunía la Sociedad Patriótica y Literaria de los morenistas después de la muerte de su líder) o las expediciones al Alto Perú de los revolucionarios Juan José Castelli y Manuel Belgrano, que en la novela sirven como base para las expediciones de Baltasar Bustos. De allí mismo extrae Fuentes los acontecimientos y escenarios históricos en los que va a participar el protagonista. Su estancia en la zona de las llamadas “republiquetas” es quizá la que más deudas tenga con el libro mencionado.

El recorrido continental de Baltasar Bustos permite la territorialización del sentido de la novela, el dibujo de un espacio, el

⁵ *Ibid.*, p. 268.

subcontinente latinoamericano, que surge al mismo tiempo como unidad geográfica (el espacio donde luchan libertad e igualdad, historia y mito), y también como unidad simbólica: espacio para la utopía, para el deseo. El pretexto para el recorrido de Baltasar Bustos es proporcionar la visión de conjunto de las revoluciones de Independencia, es el factor que unifica, que puede recorrer el continente e informar de lo que va viendo a lo largo de diez años. Así, lo que hoy conocemos como América Latina (aunque en *La campaña* sólo aparezca Hispanoamérica) es el espacio donde proyectar un deseo, una ausencia: la igualdad. La igualdad, por su ausencia, une a todos los países de este subcontinente. Es el “problema”, vivo, que hay que desenterrar porque no está resuelto, y no se resolvió en el momento de fundación de las repúblicas.

La campaña es la única obra de Fuentes que abarca como espacio el subcontinente latinoamericano y en concreto el momento en que emerge como tal, al liberarse del poder de la metrópoli española aprovechando la propia invasión de la península ibérica por las fuerzas de Napoleón. Carlos Fuentes sigue pensando en las posibilidades de la literatura como forma de revelar una serie de preguntas relacionadas con la creación de la cultura latinoamericana y lo que él llama la continuidad cultural, que pueda trascender la desunión económica y la fragmentación política. En *La campaña* podemos leer una reflexión sobre los conflictos de la modernidad en el siglo XIX hispanoamericano. Libertad, Igualdad, los principios de la Ilustración y de la Revolución francesa, son como sabemos los propósitos que animan a algunos de los revolucionarios, sobre todo a intelectuales, en los comienzos de las luchas. Los filósofos franceses son las fuentes intelectuales del nuevo americanismo. La literatura de la Ilustración circulaba en la época con relativa facilidad. Eran leídos Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, Adam Smith, aunque no se puede decir que esas lecturas fueran factor originario de las revoluciones de independencia. A menudo eran leídas

por curiosidad, por conocer lo que estaba sucediendo en Europa, sin que ello implicara un ánimo revolucionario. Algunos criollos cultos como Simón Bolívar, Francisco de Miranda, Antonio Nariño, revolucionarios, sí eran discípulos de la nueva filosofía, buscadores de la libertad y felicidad humanas. “Manuel Belgrano conocía muy bien el pensamiento de la Ilustración. Mariano Moreno era un admirador entusiasta de Rousseau, cuyo *Contrato social* editó en 1810, ‘para instrucción de los jóvenes americanos’”⁶, dice Lynch. Estos precursores ilustrados de la independencia eran a pesar de todo una minoría. La mayoría de los americanos se oponía al régimen colonial más por razones pragmáticas (comerciales fundamentalmente) que ideológicas.

...aunque la Ilustración tuvo un importante papel en Hispanoamérica, sin embargo este papel no fue una “causa” originaria de la independencia. Más bien fue un movimiento de ideas procedente de la Ilustración a través del movimiento revolucionario en las nuevas repúblicas, donde aquéllas se convirtieron en un ingrediente esencial del liberalismo latinoamericano. Y a fin de cuentas los americanos recibieron de la Ilustración no tanto nuevas informaciones e ideas como una nueva visión del conocimiento, una preferencia por la razón y la experimentación como opuestas a la autoridad y a la tradición. Éste fue un potente aunque intangible desafío al dominio español.⁷

En *El espejo enterrado* dice Carlos Fuentes: “En vez de Tomás de Aquino, Tomás Paine y Tomás Jefferson. En vez de San Agustín, el santoral civil, Montesquieu, Voltaire y Rousseau, especialmente Juan Jacobo Rousseau, el Ciudadano de Ginebra, y su inolvidable llamado: ‘El hombre nace libre, pero en todas partes se encuentra encadenado.’ Rousseau es quizá el escritor que mayor influencia ha ejercido sobre la historia, la sensibilidad y la literatura de la América española. Representaba a los escritores de la Ilustración, portadores de los nuevos

⁶ John Lynch, *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 32.

principios de la organización social y política, contra la monarquía y contra la Iglesia, opuestos al derecho divino de los reyes y en favor de la soberanía popular."⁸ Como sucede a menudo en la obra de Fuentes, podemos encontrar los vasos que comunican su obra ensayística (en este caso *El espejo enterrado*) con la de ficción. En el tercer vértice de este triángulo se encuentra la obra de Lynch. No es difícil encontrar párrafos redactados de forma muy semejante entre los tres libros. Por otra parte, en *El espejo enterrado* Fuentes reconoce su deuda con el historiador.

Las élites que dirigen las luchas de independencia en los países latinoamericanos conocen las ideas de la Ilustración (muchos han participado en los procesos revolucionarios franceses o norteamericanos) y llenan con ellas el vacío que deja la desaparición de

⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁸ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, *op. cit.*, p. 255. En relación con los padres franceses de la ilustración, representantes de distintas caras de la modernidad, y de su influencia en América Latina, dice Fuentes en *Valiente mundo nuevo* (no hay que olvidar que este libro ensayístico y *La campaña* salen al mercado en el mismo año, 1990, y los nexos entre ambos son evidentes. En buena medida la novela es una paráfrasis ficcional del ensayo): "Asistimos, en otras palabras, al fin de lo que, desde el siglo XVIII pasó por la modernidad. La salvaje negación del pasado., considerado por Voltaire como oscuro escenario de la barbarie, y la entronización del futuro como meta cuasiparadisiaca de la historia por Condorcet, negó los frutos de la Ilustración a quienes no participasen en una universalidad definida, exclusivamente, por la realidad histórica de la clase media, intelectual y social de la Europa ilustrada y revolucionaria. Unirse a este proyecto nos pareció a los "latino"-americanos, en el siglo XIX, la única fórmula de la salud. La Ilustración y la Revolución francesa nos ofrecían, a cambio de nuestra adhesión ideológica, lo que Europa estaba segura de obtener identificando su salud con la marcha hacia el porvenir: felicidad y progreso. La convicción de que bastaría trasladar las leyes progresistas de Occidente a Venezuela, Bolivia o Guatemala, para transformarnos en naciones democráticas y prósperas, creó entre nosotros un terrible divorcio entre la nación legal y la nación real.

No fue fatal, aunque sí evidente, que nuestra adhesión a un solo tiempo --la presunta universalidad europea, portadora del progreso y la felicidad-- sacrificó nuestros tiempos. La América independiente negó al pasado, indio, africano e ibérico, identificado por el retraso denunciado por la Ilustración; adoptó las leyes de una civilización pero aplastó las de *nuestras* civilizaciones múltiples; creó instituciones para la libertad que fracasaron porque carecían de instituciones para la igualdad y la justicia." *Ibid.*, p 44. La verdadera modernidad pasa por un encuentro (el de Baltasar Bustos) con la vigencia de nuestro pasado. Debemos mantener la historia para tener historia. "Entonces nos damos cuenta de que el pasado depende de nuestro recuerdo aquí y ahora, y el futuro, de nuestro deseo aquí y ahora. Memoria y deseo son imaginación presente. Éste es el horizonte de la literatura." *Ibid.*, p. 49.

la legitimidad real: soberanía nacional, derechos del hombre, representación política son los nuevos argumentos que penetran en las constituciones. El imaginario moderno se impone desde las leyes sobre unas sociedades que por sus valores, prácticas, imaginarios, son del Antiguo Régimen. Esta peculiaridad que explica parte de la política latinoamericana hasta el siglo XX, esta superposición ficticia es lo que aparece tematizado en la novela.

Los liberales argentinos proponen en estos comienzos una democracia ideal basada en modelos europeos y norteamericanos, propuesta e impuesta desde las leyes pero pasando por alto las múltiples realidades que era necesario cambiar con el fin de que la libertad fuese algo más que una declaración proclamada a los grupos iletrados del Alto Perú, quienes, como dice Lynch, no entendían una palabra de español. Estas múltiples realidades presentaron mayor resistencia de la esperada a unas ideas ajenas tanto al mundo indígena (apegado a sus antiguas estructuras) como a los caciques locales, los cuales deseaban aumentar su poder, no entregárselo a los trabajadores, a los negros o a los indígenas. La libertad no iba acompañada de una igualdad real.

Uno de los dilemas de la independencia fue por tanto la igualdad, pues al estar liderada por criollos, puso énfasis en la independencia de la metrópoli, en la libertad. Pero como Bolívar llegó a expresar en cierta ocasión, “un inmenso volcán está a nuestros pies”: cada color querrá el poder. Y si no es el poder, al menos será la justicia de la igualdad. El dilema entre la libertad y la igualdad en los comienzos de la independencia, y cómo la igualdad (la justicia) fue quedando soterrada a lo largo del movimiento, es el tema principal de *La campaña*. Baltasar Bustos advierte, fiel seguidor de Rousseau, que el problema de la igualdad es superior al de la libertad. Pero esta conciencia, aunque mueve la acción de la novela puesto que su primer acto es querer sustituir al hijo de los presidentes de la Audiencia de Buenos Aires,

recién nacido, por un niño negro, con el fin de alterar sus destinos y hacer que el blanco sufra parte de los destinos de un negro y éste se libre de los que corresponden a su raza en la América del XIX, termina en tragedia cuando un incendio en la habitación alcanza a la cuna del niño y el bebé negro muere carbonizado; el gesto sirvió en definitiva (el destino) para salvar al blanco. Los propios libertadores terminaron en su momento por arrinconar la igualdad al poner por encima de todo la libertad. Dice Baltasar Bustos: “Corremos el riesgo de confundir nuestra libertad con la de todos, sin asegurarnos de que así sea realmente”; “...proclamaron una junta encabezada por Cornelio Saavedra [...] hombre conservador que en realidad, según Bustos, quería libertad para los criollos pero no para los negros, los pobres, los desiguales”.⁹

Carlos Fuentes se coloca con esta novela en la perspectiva del historiador que no tiene sólo que rehabilitar lo que tuvo lugar, sino *los proyectos del pasado*. Ha de revivir las “promesas incumplidas” diría Raymond Aron, aquello que la gente del pasado soñó hacer pero no pudo llevarse a cabo. El “futuro del pasado” es también parte de la memoria colectiva. Ésta que sería una de las funciones del historiador lo es también del escritor. Reconstruir la “historia imaginaria” de América Latina, “imaginar” las posibilidades de la historia, recordar las utopías no realizadas, las esperanzas frustradas pero latentes, aquello que pudo haber sido, diría Carlos Fuentes, y que espera la oportunidad para poder ser. Ello es parte también de la historia de América Latina y de su imaginación del futuro. Vislumbrar las otras posibilidades de la Historia. En el caso del periodo que abarca *La campaña*, puede hablarse de la utopía de la libertad, de la igualdad, de la justicia. Lo que la novela narra es cómo estos sueños que participan en estas revoluciones por la independencia, que son enarbolados por soldados

⁹ Carlos Fuentes, *La campaña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 27. De ahora en adelante todas las citas de la novela irán incluidas en el texto y entre paréntesis.

revolucionarios, que están en el origen de la independencia latinoamericana, por tanto en el origen de estas naciones, son finalmente olvidados y aplastados dando lugar a los males que perduran hasta hoy: la desigualdad, el desconocimiento de una realidad multicultural. Pero lo interesante es ver cómo estas ideas atraviesan la poética de la novela, cómo se organizan en el proceso narrativo, qué tipo de personaje es Baltasar Bustos y qué visión de la historia nos transmite el narrador.

El narrador y el proceso narrativo

La campaña presenta desde el primer párrafo un resumen de la anécdota principal que desencadena los acontecimientos de la novela:

La noche del 24 de mayo de 1810, mi amigo Baltasar Bustos entró secretamente a la recámara de la Marquesa de Cabra, la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, secuestró al hijo recién nacido de la presidenta y en su lugar puso en la cuna a un niño negro, hijo de una prostituta azotada del puerto de Buenos Aires.

Esta anécdota es parte de la historia de tres amigos –Xavier Dorrego, Baltasar Bustos y yo, Manuel Varela— y de una ciudad, Buenos Aires, en la que intentábamos hacernos de una educación (p. 9).

Desde este primer párrafo, asimismo, el narrador se presenta al lector, es Manuel Varela, uno de los tres grandes amigos, camaradas, “ciudadanos” (señalando desde el comienzo su cercanía con Rousseau y la Revolución francesa), que aparecen juntos desde el inicio viviendo y actuando los acontecimientos de la Independencia. Los otros dos amigos son Baltasar Bustos, el “protagonista”, y Xavier Dorrego.¹⁰ Los

¹⁰ Hubo un personaje histórico con el nombre de Manuel Dorrego, que incluso aparece en el índice onomástico del libro de Lynch. Fue un federalista porteño que llegó a ser

tres amigos comparten en el Buenos Aires de 1810 el fervor revolucionario y la pasión por las ideas ilustradas (la retórica de la modernidad, la "visión del idilio político, el contrato social renovado a orillas del río turbio y cenagoso de Buenos Aires", p. 10) que llegan de Europa: "Las ideas son la seducción que compartimos los tres", dice el narrador:

Dorrego es voltaireano, cree en la razón, pero sólo se la concede a una minoría iluminada capaz de conducir a la masa hacia la felicidad; Bustos es rousseauiano, cree en la pasión que nos lleva a recuperar la verdad natural y a reunir, como en un haz, las leyes de la naturaleza y las de la revolución. Son dos caras del siglo XVIII. Hay una más, la mía, la de Manuel Varela el impresor, que es la máscara sonriente de Diderot, la convicción de que todo cambia constantemente y nos ofrece, en cada momento de la existencia, un repertorio de donde escoger (p. 25).

Los libros de los "ilustrados" llegan a Argentina por medio de la familia de Dorrego, hijo de comerciantes ricos; Varela los reimprime en secreto y Bustos ("nuestro héroe" en la novela, y que viene del campo donde su padre tiene una estancia) "convierte todo esto en acción". De los tres amigos, sólo Bustos (tanto por una decisión personal como por

governador de Buenos Aires en los años veinte. El de la novela, sin embargo, se describe como alguien que, aunque jacobino en sus ideas e involucrado inicialmente en la revolución, la herencia familiar lo obliga a ser conservador en lo económico, y ciertamente oportunista en lo político, pues como Varela, se van acomodando en los vaivenes de la política porteña. De los tres amigos es el que ocupa un papel menor en la novela. En el libro de Lynch también se menciona a un periodista de la época, Juan Cruz Varela. Su hermano, Florencio Varela, es autor de *Escritos políticos, económicos y literarios*. Este "historiador" buscaba afanosamente, en los documentos, públicos, pruebas de que los hombres de Mayo aspiraban realmente a "emancipar al país", a construir una patria libre e independiente. Hasta cierto punto el Varela narrador es un trasunto de Florencio Varela, quien dice en la presentación de su libro: "Después que se lea lo que decimos sobre el desarrollo de la idea revolucionaria, del estado de madurez a que había llegado antes de estallar la revolución, y de los propósitos deliberados que presidieron a ella, así como de los planes de independencia que precedieron a la Revolución de Mayo, creemos que nadie pondrá en duda ya si nuestros padres pensaron o no en constituir una patria libre e independiente en 1810", en Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la independencia de Argentina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1978, p. 7 (prólogo de José Luis Romero).

una maniobra de sus amigos) se une al ejército que va a luchar en el norte por la independencia. Siendo el menos dotado físicamente de los tres (miope, regordete), quiere poner a prueba en la acción las ideas leídas. Someter a prueba las causas para ver si soportan la acción, pues ésta a veces nos obliga a traicionarnos cuando no la preside el pensamiento claro, es una idea-signo en la obra de Fuentes, presente ya en *La muerte de Artemio Cruz*. Dice el narrador:

Nos reíamos un poco de él, cariñosamente. Era sabido que Baltasar Bustos se había leído completos todos los libros de la Ilustración; lo llamaban el Quijote de las Luces pero no sabíamos qué temer más: si su indigestión elocuente de filosofías, o su temeraria decisión, comparable a la de don Quijote, de comparar en la realidad la validez de sus lecturas (p. 26).

Esta comparación con Don Quijote nos anuncia ya el idealismo que va a ser el signo del personaje, y hasta cierto punto su "locura": salir al mundo y querer actuar en él conforme a lo aprendido en los libros. Podemos suponer, por la ironía del amigo-narrador, que la realidad no se va a adecuar a los moldes leídos. A lo largo de los diez años que Baltasar Bustos pasa fuera de Argentina y alejado de sus amigos, va escribiendo una serie de cartas dirigidas a Dorrego y Varela con las cuales este último escribe la crónica que como lectores tenemos entre las manos: "Baltasar sabía que otra crónica de esos años -la que tengo entre mis manos en estos momentos y algún día tú, lector, también- la había escrito él con sus continuas cartas a 'Dorrego y Valera' que ya sonábamos a razón social" (p. 252). Varela será el narrador "...de estos sucesos. Baltasar me necesitará".

En efecto, Baltasar posee la memoria de los acontecimientos, pero ésta quedaría en el olvido (o reducida al mundo de lo privado, en las cartas guardadas que posee el narrador) si no la rescata la escritura de Valera. En *La campaña* la memoria necesita del texto escrito para

trascender. No hay memoria oral o transmisión de los saberes por un conducto diferente al escrito.

La campaña (la novela que leemos) se denomina a sí misma crónica porque los acontecimientos van siendo narrados de forma cronológica y en un tiempo posterior muy cercano al de los acontecimientos por un observador-narrador que participa en ellos. Sabemos que las crónicas ocupan un lugar muy importante a la hora de querer apreciar cómo los elementos configuradores de la nación son percibidos. Las crónicas de la conquista y el descubrimiento son necesarias para un autoconocimiento de América Latina: cómo se gesta el ser propio, cómo se vislumbra el paisaje, la naturaleza y cómo se inserta en él este nuevo hombre extranjero, cómo se fija la imagen del indígena. El cronista informa y se dirige a una comunidad de lectores semejante a él, a los cuales pretende acercar y explicar ese mundo desconocido, ese mundo que no se comprende y que por lo mismo sólo podrá ser explicado con los patrones de aquel otro que sí se conoce. Éste será siempre el de la razón, y en las crónicas aquel será a menudo el “mundo natural” del que hablaba Rousseau. La crónica es casi siempre un texto de carácter histórico. En las crónicas de Indias encontramos aclaraciones en los prólogos (por ejemplo en *Historia de las Indias* del padre Bartolomé de las Casas, o en la *Crónica del Perú* de Cieza de León) donde ambos términos, crónica e historia, son utilizados como sinónimos. La calificación de crónica para su texto por parte del narrador de *La campaña* quiere dotar a su relación del sentido de lo verdadero. Un sentido que queda asegurado por poseer las pruebas de la veracidad: las cartas que Bustos ha ido escribiendo a lo largo de los años.

Varela no es el observador directo de los acontecimientos. Éstos aparecen, por tanto, reelaborados. El narrador no parte de lo “natural” cuanto de lo “cultural”, de lo ya interpretado. El hecho, la anécdota con que se inicia la novela (como la califica el narrador), es evidentemente

un acto más importante que una simple anécdota, es parte de la historia, es el hecho que involucra la vida de estos individuos en la Historia con mayúsculas, en los grandes acontecimientos del momento. Por este hecho frustrado Bustos sale de Buenos Aires y se incorpora a las guerras del Alto Perú. A lo largo de la novela nos preguntamos cómo este narrador omnisciente, que conoce los hechos y los pensamientos de Baltasar, ya que toda la narración salvo pequeñas excepciones utiliza la perspectiva de Baltasar Bustos (es el foco desde el que accedemos a los acontecimientos), ha podido tener acceso a ellos. Al final de la obra Varela mismo nos comunica que esta crónica fue elaborada con las cartas que Bustos iba enviando periódicamente a sus amigos en Buenos Aires; sabremos también que él es parte importante de estos hechos y de la anécdota inicial, pues el niño secuestrado era realmente hijo suyo, y él amante de la presidenta de la Audiencia. Como lectores, al darnos cuenta de estos hechos enredosos, comenzamos a sospechar de la supuesta veracidad de la voz narradora. Varela, cuando menos, organizó la información y le dio un sentido que no oculta por la presencia reiterativa de su propia voz (“Escuchó las risas de sus amigos, Dorrego y yo, Varela...”; “Esta carta desanimó soberanamente a Baltasar Bustos, hasta que llegó otra del impresor Varela, es decir, yo”; “nos preguntó en una carta a Dorrego y a Varela, yo mismo”), pero lo más probable es que también haya alterado los acontecimientos, y eso lo sospechamos al saber que ocupó un papel más importante del que suponíamos, una información que él, como narrador, mantiene oculta a lo largo de la novela de forma consciente. El narrador, pues, es un “manipulador”, un artífice, aun cuando quiera rodearse del aura de lo verdadero al llamar crónica a su relato.

En la trama novelesca, en la acción que estamos leyendo, Varela manipula a Baltasar, pues él y Dorrego hacen lo posible para que, sin saberlo Bustos, éste sea enviado a luchar al Alto Perú; en la narración, suponemos que sucede algo similar. La veracidad del texto (novelesco

pero junto con él también el histórico) es socavada desde dentro. Esta perspectiva diferenciaría a *La campaña* de una ficción histórica tradicional, donde la narración no se pone en cuestión a sí misma ni duda de su propia veracidad, por el contrario, uno de los rasgos de su poética es figurar a un narrador-historiador, o un narrador testimonial. Ambos insisten a lo largo del relato en el carácter histórico-verdadero de aquello que cuentan.

El narrador-cronista de *La campaña* dota de sentido a los acontecimientos, igual que hace un historiador. Él es el que vincula la vida individual de Bustos con los hechos de la Historia que se están viviendo a nivel continental pero sobre todo en Argentina. Él es el que puede unir lo individual con lo social (algo que nunca alcanza Bustos aunque lo desee), el que, con la perspectiva que da el tiempo de diez años transcurridos y la no participación en las luchas, puede introducir en esta escritura un sentido que al actor involucrado siempre se le escapa. Como lectores, percibimos dos miradas de los hechos. Una, la de Bustos, interpretando, dando sentido, su sentido, a lo que él personalmente está viviendo, vinculado con la guerra y el amor, con su periplo por la geografía continental. Pero la mirada de Bustos no la percibimos de forma directa, sino mediada por la voz del narrador. Esta otra, la de Varela, coloca las acciones de Baltasar Bustos en el hecho mayor de la Independencia, donde el personaje romántico es pasado por la criba de la mirada irónica, paródica, de su amigo impresor. Baltasar necesitará de Valera (como él mismo dice) para trascender, para que sus acciones y el hecho mayor en el que se involucran puedan renacer de la letra muerta de las cartas (en posesión sólo de Varela) y abrirse, mediante la voz del narrador Varela, que no las reproduce simplemente sino que las dota de sentido, al lector. Esta labor del narrador de *La campaña*, como vemos, no difiere mucho de la del historiador, él es el que revela el sentido oculto de las palabras emitidas por estos seres. La poética del relato histórico que elabora Fuentes está muy cercana a la

poética de la "resurrección" propia de Jules Michelet (obra que el novelista mexicano conoce muy bien): en la obra del francés aparecen las voces, el sentido de las palabras supuestamente emitidas por la masa, por el pueblo, pero sin el cuerpo, sin la cita directa; en la obra de Fuentes encontramos expresadas e interpretadas las ideas de los diferentes personajes, de los políticos del momento, del propio Baltasar, ideas que incluso pueden corresponder a una cosmogonía indígena, pero nunca encarnadas en un personaje con vida propia. La novela histórica tradicional narra "hechos históricos" (con la consabida dosis de invención y de personajes ficticios). La novela histórica de Carlos Fuentes no es tanto la narración de hechos históricos (reelaborados, reescritos, desmitificados) como el relato de las "ideas" que debatieron en esos momentos históricos y especialmente el rescate, la "resurrección", de aquellas que fueron perdiéndose en el camino pero que el autor considera fundamentales para el presente histórico. Aquello que pudo haber sido y no fue. Yo no definiría, por todo ello, a *La campaña* como una obra donde se reescribe, o reelabora la Historia. Se trata, en todo caso, de proporcionar ángulos desconocidos, perspectivas diferentes de los hechos poniendo en relieve lo que quedó oculto.

La doble perspectiva que ofrece la novela, la combinación, utilizando la diferenciación que hace Emile Benveniste, del sistema del relato (propio de la enunciación histórica, que utiliza la distancia temporal, el tiempo pasado, y la neutralización de la persona, rasgos de la objetividad) y del sistema del discurso (que utiliza libremente todas las formas personales del verbo y todos los tiempos, aunque prefiere el presente y la primera persona, signos de la presencia de la persona, de la autoatestación), se transfiere a los tiempos verbales que utiliza la novela. Ésta, después de resumir la anécdota del secuestro del niño recién nacido, comienza en tiempo presente: "Esta anécdota es parte de la historia..."; y sigue describiendo la ciudad de Buenos Aires, su funcionamiento, la relación entre los amigos, en ese mismo presente:

“pero no sé si nos seducimos entre nosotros. Yo soy flaco, moreno...” “Suenan los relojes de las plazas en estas jornadas de mayo...” Cuando la narración focaliza en Baltasar Bustos y sus acciones, cuando, de alguna forma, retrocedemos al pasado, a las acciones en las que participa Baltasar Bustos, a lo que él supuestamente habría contado en las cartas, el narrador utiliza la tercera persona y el tiempo pasado, los tiempos que corresponden al relato, a la no persona, y que sugieren veracidad. Cuando esta narración en pasado y en tercera persona se sucede durante muchas páginas, nosotros, lectores, tendemos a olvidarnos del narrador Manuel Varela; pero cuando esto sucede aparece de nuevo recordándonos que está ahí, agazapado, organizando, dando sentido y significación a los acontecimientos.

El héroe, a su pesar, no tuvo tiempo de protestar o de alegar: “carezco de habilidad militar, no veo bien, me sobran kilos y mi pasión es la justicia, no la guerra.” “¿Por qué no vienen ustedes a pelear aquí? –nos preguntó en una carta a Dorrego y a Varela, yo mismo— (p. 76).

La forma de esta presencia-ausencia del yo de la enunciación, del sujeto del discurso, tuerce un tanto la sintaxis, por ejemplo: “Esta carta desanimó soberanamente a Baltasar Bustos, hasta que llegó otra del impresor Varela, es decir, yo”. La frase comienza desarrollándose en tercera persona y sólo al final se da el giro que nos coloca frente a la primera. Parecería que el yo narrado, el personaje, y el yo narrador se desdoblan. La función organizadora de Varela, de alguien que posee una serie de documentos y cartas que está utilizando para construir su propio relato, hay un momento en que se hace muy evidente. En el capítulo titulado “La ciudad de los reyes”, leemos: “Sobran solamente un par de papeles antes de dar fin a este capítulo” (p. 151), y más adelante, enlazando los hechos que se refieren a la vida y andanzas de Baltasar con la historia del continente: “Pero, ¿dónde andan los rebeldes, este año de 1817? Llegan a Buenos Aires toda suerte de

noticias, la mayoría deprimentes. Bolívar está exiliado en Jamaica, y en vez de organizar ejércitos, escribe cartas quejándose del infantilismo perenne de nuestras patrias [...] En el sur, la expedición de Belgrano al Alto Perú había fracasado y sólo la resistencia de los caudillos como Miguel Lanza impedía la plena restauración colonial, en tanto que aquí mismo en Buenos Aires cayó el directorio de Alvear...” (p. 151). Y enlazando también todos estos acontecimientos con su vida personal y la de Dorrego (“Dorrego y yo, Varela, nos acomodamos como podemos, esperamos tiempos mejores, nos hacemos ojos de hormiga”, p. 152). En cada capítulo de la narración Varela resume los acontecimientos políticos principales que van teniendo lugar en el continente; interviene, interpreta introduciendo su perspectiva de los sucesos desde la ciudad de Buenos Aires.

En sentido estricto se trata de una narración en primera persona, intradiegética, ya que el narrador es un personaje de la ficción, participa en el mundo narrado, además de ser vehículo de transmisión del relato. Juega entre ser un narrador homodiegético y otro heterodiegético. Entra y sale de los hechos narrados. En este caso el yo se desdobra en dos: el yo que narra y el yo narrado. Cuando su función es vocal (narrar) leemos en tercera persona; cuando es diegética (personaje) nos recuerda su yo (“Escuchó las risas de sus amigos, Dorrego y yo, Varela...”). Es personaje y es narrador desdoblados en dos personas gramaticales distintas. El narrador define su propia subjetividad al recordarnos su yo, por lo cual él mismo apela a que puede no ser confiable, a que desconfiemos.

El narrador de *La campaña* utiliza la perspectiva de Baltasar, pero al mismo tiempo sabe más que él. Es un narrador omnisciente con focalización cero. Sabe más y si de algo se burla, como decía más arriba, es de la ingenuidad del protagonista: lo llama héroe sabiendo que no va a poder serlo porque vive en un mundo de ambigüedades, inconcluso. El héroe verdadero no duda, está pleno de certezas y el

mundo en el que vive es un mundo épico; en ese sentido, más que héroe Baltasar Bustos es su *personaje* novelesco:

El héroe, a su pesar, no tuvo tiempo de protestar o de alegar: “Carezco de habilidad militar, no veo bien, me sobran kilos y mi pasión es la justicia, no la guerra.” “¿Por qué no vienen ustedes a pelear aquí? –nos preguntó en una carta a Dorrego y a Varela, yo mismo--. ¿Qué demonios ando haciendo yo, gordo, ciego y enamorado de mis libros, en estas soledades salvajes? ¿Qué hacen ustedes en Buenos Aires? ¿Arreglar sus relojes? Pues sépanlo ya: nuestros tiempos son bien diferentes...” (p. 76)

Como decíamos, la novela comienza en primera persona, con Varela como sujeto de la narración. Cuando comienza el periplo de Baltasar Bustos, a partir del segundo capítulo, titulado “La Pampa”, y hasta el penúltimo, predomina la tercera persona, pues el yo de Varela se oculta y sólo de vez en cuando reaparece, por segundos, como en los ejemplos citados, para recordarnos su presencia oculta. En el último capítulo, titulado “El hermano menor”, el yo vuelve a ocupar el primer plano.

¿Por qué no narrar en primera persona siempre? Si lo hiciera así, tendría que restringirse a su propia perspectiva y la de Baltasar (a través de lo que dice en sus cartas). De esta forma su libertad es mayor para introducir otras voces y ciertas anacronías temporales. Por ejemplo algunos personajes (el Marqués de Cabra o San Martín) hacen predicciones sobre el futuro del continente y el peligro del poder que irá adquiriendo la clase militar; se adelanta el futuro plagado de dictaduras. Esta perspectiva hacia el futuro delata la presencia del autor, pues se sobrepasan las posibilidades cognitivas del propio Varela. La ubicación de los tiempos del relato, enmarcados por los del discurso (primer y último capítulos), coloca a la Historia (los acontecimientos) entre el discurso de la escritura y la presencia del sujeto que organiza y construye.

De hecho, aunque el narrador es intradiegético describe, interpreta y analiza los hechos con una distancia crítica que lo coloca, anacrónicamente, en el presente de la enunciación autorial, es un narrador-autor. Así, el cronotopo desde el cual enuncia su discurso novelesco coloca la obra que leemos en diálogo con otras novelas históricas del momento, en concreto con *El general en su laberinto* de García Márquez, publicada un año que antes que la novela de Fuentes, "una crónica", dice el narrador Valera, demasiado triste y pesimista con el sueño de unidad y libertad americanas:

"Yo, en cambio, seguí y seguiré de impresor toda la vida y ahora que era posible publicar sin censura a los autores modernos, me empecé en esa tarea, aunque esperaba que comenzaran a escribir los nuestros y ya tenía entre mis manos una vida del libertador Simón Bolívar, cuyo manuscrito, manchado de lluvia y atado con cintas tricolores, me envió como pudo, desde Barranquilla, un autor que firmaba Aureliano García. Era una crónica demasiado triste, sin embargo, y como el cuento del violinista ciego del Tabay que me escribió Baltasar, preveía un mal fin para el Libertador y para su gesta. Preferí seguir publicando a Voltaire, a Rousseau (*La nueva Eloísa* era el éxito de librería más grande en toda la historia de la América del Sur) y dejar para otra ocasión la melancólica previsión de un Bolívar enfermo y derrotado como su sueño de unidad americana y libertad civil en nuestras naciones" (pp. 251-252).

Encontramos en *La campaña* una serie de entidades abstractas: libertad, igualdad, justicia, leyes, civilización, que surgen en ese momento de finales del XVIII y el XIX y que, más que los grandes héroes, que los hay, José de San Martín, Bolívar..., van a ser los protagonistas de este nuevo relato histórico. *La campaña* va a hablarnos de estas palabras, de estos nombres, diría el historiador Jacques Rancière,¹¹ y no tanto de los héroes. Por ello, no son éstos, los grandes héroes, los protagonistas, sino Bustos, Varela, etc. Los héroes históricos

¹¹ Jacques Rancière, *Los nombres de la historia, una poética del saber*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1993.

que por momentos aparecen en la novela, como sucede con José de San Martín, dudan también de lo que están viviendo y perciben el problema de la desigualdad que se está dejando de lado, así como las futuras guerras fratricidas. No hay romanticismo: “desde el centro de la victoria, San Martín se negaba a festejarla con exuberancia romántica” (p. 180). Tampoco el personaje principal responde al estereotipo romántico: “Admitió con ironía que no era, sin embargo, un físico apropiado para hacer lo que estaba haciendo: trepar por una enredadera poco después de la medianoche con un bulto en brazos. Se veía, en otras palabras, ciudadano pero poco romántico” (p. 17).

El personaje (¿novela de aprendizaje?)

La novela sigue una secuencia cronológica de los hechos históricos; Baltasar lucha al lado de los revolucionarios bonaerenses y de los caudillos del momento: Juan José Castelli, Manuel Belgrano, Ildefonso de las Muñecas, Manuel Lanza, José de San Martín. Hay una apariencia de linealidad que tiene que ver con la imagen romántica, decimonónica de la novela. Apariencia que al mismo tiempo es subvertida.

En este sentido la novela comienza como un relato histórico tradicional, marcando los topos de tiempo y lugar y señalando el inicio de las aventuras o peripecias. Es interesante la semejanza con *Amalia* (el modelo romántico de novela histórica por excelencia, y modelo además argentino, ambientado en las dos décadas posteriores a los años en que termina *La campaña*). Leemos en la obra de José Mármol: “El 4 de mayo de 1840, a las diez y media de la noche, seis hombres atravesaban el patio de una pequeña casa de la calle de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires.”¹² El narrador de *Amalia*, aunque

¹² José Mármol, *Amalia*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 51.

extradiegético, se involucra (dirigiéndose a un lector ficticio) en la narración del modo que imita Varela en *La campaña*: "Después de caminar en silencio algunas cuadras, el compañero del joven que conocemos por la distinción de una espada a la cintura, dijo a éste..."¹³ En un plano el narrador dirigiéndose al lector, contándole directamente una historia, y en el otro la propia historia como teniendo lugar ante los ojos de narrador y lectores. Amalia es asimismo paradigma de novela donde el romance, la historia de amor, sirve de alegoría a los destinos de la nación.

La crítica ha insistido en la pluralidad genérica de *La campaña*: novela histórica (romántica o no), novela de aventuras, novela de aprendizaje, novela de ideas,¹⁴ o incluso novela carnavalesca, novela intertextual, nueva novela histórica.¹⁵ Indudablemente es una novela de ideas (sin que ello implique novela de tesis, es decir, la exposición triunfante de una idea que anula la posibilidad de otras), como sucede con buena parte de la obra de Carlos Fuentes. Es una novela de aventuras, lo cual no se contradice, al contrario, con que sea al mismo tiempo una novela histórica (parodia o no de la novela histórica romántica). La novela histórica del XIX se sirve con frecuencia del llamado cronotopo de la aventura (desde las propias obras de Walter Scott). Si Fuentes parodia la novela histórica romántica, es bastante congruente que se sirva del cronotopo de la aventura (parodiado a su vez, pues si no hay posibilidades para un héroe, tampoco las hay para una aventura heroica).

¹³ *Ibid.*, p. 52. El subrayado es mío.

¹⁴ Graziella Pogolotti, "La campaña de Carlos Fuentes: una parábola de la utopía", *Literatura Mexicana*, núm. 5, 1994, pp. 445-451. Roberto González Echeverría, "La primera pasión", *Nexos*, núm. 179, pp. 87-90.

¹⁵ Véase Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993. En esta obra hay un capítulo, el VIII, dedicado a *La campaña*, donde el autor encuentra seis códigos, habla de novela neocriollista, novela arquetípica, novela dialógica, carnavalesca... bajtiniana, novela intertextual, parodia de la novela histórica popular, y de nueva novela histórica.

En cuanto a la novela de aprendizaje, Demetrio Estébanez Calderón dice que:

"la expresión "novela de aprendizaje" es la traducción castellana de un término alemán [...] (*Bildung*: educación, formación) con el que se designa un tipo de novela (*roman*) cuyo protagonista va desarrollando, a lo largo del relato, su personalidad en esa etapa clave que va desde la adolescencia y juventud hasta la madurez. En dicho periodo se moldea su carácter, concepción del mundo y destino, en contacto con la vida, que le sirve de escuela de aprendizaje a través de las más diversas experiencias [...] En estas obras, un elemento fundamental es el concepto de viaje, entendido en sentido geográfico, como vía de conocimiento del mundo exterior o, en sentido metafórico, como un buceo en el interior del hombre. En todo caso, se trata de un medio de iniciación a la vida, de ruptura con el mundo anterior de la adolescencia para liberar y desarrollar las potencialidades de la personalidad y crear un propio esquema de valores y proyecto de vida. Las distintas experiencias de ese itinerario existencial (obstáculos, riesgos, soledad, encuentro benefactor de personajes auxiliares y maestros, descubrimiento del amor, etc.) constituyen hitos importantes en esa carrera de aprendizaje y desarrollo del héroe hasta alcanzar su madurez".¹⁶

Bustos entra en relación con otros personajes que están determinados por tiempo-espacios diferentes al suyo, lo cual lo conduce a problematizar el código de valores que maneja inicialmente. Su visión del mundo se va modificando en el contacto con los Otros. El personaje, luego de conocer y relacionarse activamente con el mundo, entabla una lucha individual, una lucha interna, que lo lleva a tomar conciencia del tiempo-espacio cultural o histórico en el que vive, a cuestionarse su código de valores inicial y a replantearse la visión que rige sus relaciones con el mundo. Como veremos más adelante, esta "lucha interna" está ejemplificada en el episodio de la caverna.

El protagonista de *La campaña* es un personaje que pertenece al mundo de la ficción completamente y es un hombre de su tiempo (si por "tiempo" entendemos el del mundo occidental, europeo), criollo,

¹⁶ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 752.

ilustrado, romántico. La guerra (la lucha por la independencia del continente) y el amor son los *principios* románticos que mueven su vida. Hay una descripción física de Baltasar que parecería emparentarlo con la imagen romántica de la belleza: melena de bucles color miel, ojos dulces, piel blanca, nariz romana, pero la ironía viene cuando ese cuerpo es calificado de obeso y los ojos como miopes, factores que dominan (“Dominaba, sin embargo, la impresión de peso y miopía”). Baltasar Bustos no puede ser un héroe romántico, es poco atractivo; esta imagen se desvanece en una valoración de la belleza que responde por supuesto a un canon occidental, europeo pero también literario, que el narrador pone en cuestión e ironiza.¹⁷ Su acción principal, que es incorporarse a las fuerzas revolucionarias que van a luchar al Alto Perú por la independencia, deja de ser una decisión personal cuando coincide con su llamado a filas por la Junta de Buenos Aires, en cuya decisión Dorrego y Varela tienen mucho que ver:

Dorrego y yo nos habíamos unido a la junta de Alvear —un hombre fuerte, decidido, atractivo, le aseguramos— y, creyendo hacerle un favor a nuestro amigo, lo habíamos puesto al frente de un regimiento revolucionario. ¿Pericia militar? ‘No te preocupes, querido Balta. Tendrás hábil consejo. Lo que tú posees, en cambio, no lo tiene nadie más allá: fervor revolucionario y sentido de la justicia. Sin estos méritos, la revolución no es más que una guerra más.’ No sabíamos entonces que nuestras órdenes coincidían con sus deseos” (p. 75).

La campaña dialoga con varios géneros novelescos; lo hace con la crónica, como veíamos, con la novela histórica tradicional, con la novela

¹⁷ La descripción que ofrece José Mármol de Eduardo Belgrano (sobrino de Manuel Belgrano en la novela) es la siguiente: “El joven levantó al cielo unos grandes y rasgados ojos negros, cuya expresión melancólica se convenía perfectamente con la palidez de su semblante, iluminado con la hermosa luz de los veinte y seis años de la vida”, *op. cit.*, p. 53. Ojos bellos, tez blanca, melancolía, juventud... son características que convienen a un héroe romántico. La descripción de Amalia contiene los mismos elementos: “una mujer de veinte años, una fisonomía encantadora, una frente majestuosa y bella, unos ojos pardos llenos de expresión y sentimiento, y una figura hermosa, cuyo traje negro parecía escogido para hacer resaltar la reluciente blancura del seno y de los hombros...” (*ibid.*, p. 71).

de aprendizaje, la novela de educación sentimental y también con la llamada novela del paisaje o novela regionalista. Bustos sale de su refugio civilizado de Buenos Aires (una pequeña Europa) y se adentra en el conocimiento de América, recorre las sierras del Alto Perú, llega al llamado techo de América (allí el narrador habla del “calvario ridículo” de Baltasar Bustos, p. 78) y participa en el paso de los Andes con San Martín. Este viaje implica por supuesto una transformación (como en los personajes principales de la novela regionalista, Arturo Cova o Marcos Vargas¹⁸), pero no es tanto por el contacto con la tierra, con el paisaje, como por los hombres y la propia guerra.

En el capítulo I. El Río de la Plata, hay una presentación del protagonista y de la época; el narrador da las coordenadas tempoespaciales y presenta las ideas que van a debatir a lo largo de la novela: libertad o igualdad-justicia. Al final de este capítulo, después de lo sucedido con los niños en la casa de la Audiencia, decide regresar a su casa, a la estancia de su padre en la Pampa. El capítulo II. La Pampa, es un regreso a las raíces del ilustrado Baltasar Bustos, en cuyo fondo está el gauchaje, la “barbarie”, aquello frente a lo cual hay que hacer tabla rasa (en la nueva imagen de los países modernos). Pero la barbarie forma parte de él mismo, aun a su pesar:

Pero Baltasar veía en el gauchaje algo similar a una horda de mongoles. Cada uno era un Gengis Khan portador de una historia pasada hecha de violencias, supersticiones y estupideces, que Voltaire había condenado para siempre. Baltasar no imaginaba, simplemente, un futuro con gauchos. Le echaban a perder su visión idílica de la naturaleza. [...] Y ofendían aún más la sensibilidad de Baltasar porque eran nómadas, inarraigables, negaciones ambulantes de la vida sedentaria que él identificaba con la civilización. ¿Y la

¹⁸ El diálogo con la novela regionalista es sutil y se encuentra en ciertas frases dispersas a lo largo de la obra, como por ejemplo: “La cabeza de Baltasar Cárdenas llegó esa noche, robada por un parcial de la guerrilla, a manos de la partida apostada para atraer a los españoles a los arenales de Vallegrande, y de allí a las selvas donde todos los que entraban se pierden” (pp. 113-114).

naturaleza, entonces? Para Baltasar, provisionalmente, era un episódico regreso al hogar. Un recuerdo saludable del origen. Un acicate para ir adelante hacia un futuro feliz, próspero, libre y sin supersticiones. Sólo así sería salvada la naturaleza misma de sus explotadores: españoles maturrangos o gauchos matreros” (p. 44).

Aun cuando el protagonista desea, siguiendo las ideas de Rousseau, el encuentro con la Naturaleza (una naturaleza que en el modelo europeo es siempre domesticada, amable, idealizada, lugar de encuentro con uno mismo en la soledad y la meditación) en el paisaje americano ésta aparece siempre bárbara, agreste. El encuentro con la Naturaleza no puede ser el regreso a sí mismo, el lugar del encuentro con uno, sino que resulta ser siempre el enfrentamiento con el Otro (sea éste gaucho o indio). No hay encuentro sino desencuentro, negación. El problema de la desigualdad es el del enfrentamiento con la realidad americana, imposible de resolver con las herramientas heredadas de la razón ilustrada.¹⁹

Un texto con el que obviamente se está dialogando es *Facundo, civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento. Baltasar Bustos comparte con Sarmiento la visión del gaucho, origen de la barbarie que hay que desterrar. Él quiere “universalizar las leyes de la civilización”. El narrador, en cambio, con su ironía, cuestiona la oposición civilización o barbarie y nos presentará la contraparte de esta idea, la barbarie de la civilización que predominó en los orígenes de la independencia. Hay una escena que figura la barbarie de estos sueños ilustrados. Después de realizar el trueque de los niños, Baltasar se queda dormido en la Biblioteca de la Audiencia, esperando que pase la noche para poder salir: “Baltasar Bustos, con sus brazos como

¹⁹ Dice Lynch: “La independencia fue una fuerza poderosa pero finita, que se abatió sobre Hispanoamérica como una gran tormenta, barriendo los vínculos con España y la fábrica del gobierno colonial, pero dejando intactas las profundamente arraigadas bases de la sociedad colonial (...) La independencia política era sólo el principio. América Latina seguía esperando —todavía espera— revoluciones en su estructura

almohada, trató de conciliar el sueño de la razón rodeado de los volúmenes permitidos, aprobados por el *nihil obstat*, que despedían un peculiar aroma de incienso y se integraban en su *cauchemar*.” Al ser comparado su gesto con el grabado de Goya “El sueño de la razón produce monstruos”, el narrador está poniendo en cuestión los actos que son producto de esta razón ilustrada y su aplicación indiscriminada en América Latina.

Tras este capítulo de la pampa que actúa como visagra y que es una reconciliación con el padre, un recuerdo saludable del origen que le permite tomar fuerzas antes de iniciar su gesta hacia la promulgación del progreso y la civilización, de la igualdad, está listo para partir hacia las guerras del Alto Perú. Una vez allí, lo que encuentra no es el lugar donde la historia puede hacerse para unir naturaleza y sociedad, sino el caos de la sangre vertida, y la desigualdad, la sociedad de castas que nadie desea romper:

Los blancos dirigían la guerra –las *guerras*, las *guerrillas*— y se mataban entre sí; los mestizos morían en las batallas y los indios daban comida, brazos, mujeres... todos explotaban, todos reclutaban, todos saqueaban; al ascender a la meseta Baltasar Bustos se repetía, sin cesar: sólo la justicia puede salvarnos a todos, sólo la justicia significa orden sin explotación, igualdad ante la ley... Buscaba, en realidad, una tribuna desde donde poder proclamar su verdad y oponer las palabras, pero también los actos, de justicia al caos de la sangre vertida [...] para permitir el nacimiento de un mundo nuevo” (pp. 77-78).

Al mismo tiempo, nos hace ver el narrador, en Buenos Aires comienzan las luchas criollas por el poder. Cornelio Saavedra impone una diputación conservadora, Mariano Moreno es condenado al exilio: “Nuestras ideas de progreso y transformaciones rápidas han sido aplazadas”, escribe su amigo Dorrego. Habrá libertad, pero no igualdad, presente Bustos. Se declara la ley de vientres libres pero los negros

social y en la organización económica, sin las cuales su independencia seguirá siendo incompleta y sus necesidades permanecerán insatisfechas” , *op. cit.*, p. 386.

deberán permanecer en la casa de los amos hasta los veinte años de edad.

El de Bustos es un viaje de iniciación (sexual también, no hay que olvidar que es una campaña de amor y no sólo de guerra) y de descubrimiento, de sí mismo y de la realidad americana. El viaje implica para él un cambio en su personalidad. Éste va a enfrentar sus ideas con la realidad. Dice a sus amigos al regresar a Buenos Aires al final de la novela, al final del viaje, concluida la experiencia:

No, no soy un amargado, aunque abracé muchas veces a la muerte. En cambio, creo que me conocí a mí mismo. Se volvieron concretos para mí los principios. Guerra e independencia, el respeto a los demás, la justicia y la fe. Sé lo que significan esas cosas [...] Pero lo que quiero advertirles de una vez, para ser perfectamente sincero, es que todavía hay un buen trecho entre lo que ya viví y lo que me falta por vivir. Se los advierto. No lo voy a vivir en paz. Ni yo, ni la Argentina, ni la América entera (p. 257).

El viaje de Baltasar Bustos sigue buena parte de las etapas que describe Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. El paso por El Dorado (capítulo III) es de alguna forma el paso del umbral, a partir de ahí comienzan las pruebas para el posible héroe. Lo que va a adquirir Bustos a lo largo de su viaje es el conocimiento de una realidad multiforme. Entre Buenos Aires o la Pampa, y los Altos, media algo más que la distancia espacial, una distancia de siglos, de sueños. No hay un solo tiempo en el continente. En ese mismo viaje mítico hay también búsqueda de la amada, pruebas para llegar a ella, regreso. Pero es la perspectiva del narrador la que pone el tono irónico al referirse a ese héroe que nunca puede alcanzar la figura canónica. En ese sentido Bustos se aleja del mito: “El héroe, a su pesar, no tuvo tiempo de protestar o de alegar: ‘Carezco de habilidad militar, no veo bien, me sobran quilos y mi pasión es la justicia, no la guerra.’ “¿Por qué no vienen ustedes a pelear aquí? [...] ¿Qué hacen ustedes en

Buenos Aires? ¿Arreglar sus relojes? Pues sépanlo ya: nuestros tiempos son bien diferentes...” (p. 76). El narrador construye la historia de un héroe que no puede ser tal: “...una serie de patios y galerías que recordaban a nuestro héroe (que lo eres, Baltasar) los espacios de la Audiencia rioplatense donde se determinó su vida” (p. 159). “Y el joven héroe Baltasar Bustos, cegatón irremediable pero regordete a voluntad” (p. 169). “Cegatón y petimetre, gordinflón y poco atractivo...” (p. 162). Que se comporta siguiendo estereotipos del héroe romántico, representando un papel, el del amor wertheriano, el amor que no quiere la consumación de la pasión y que se alimenta justamente de la ausencia, de la imposibilidad de tocar el objeto deseado.

Doris Sommer ha estudiado en su libro *Foundational Fictions, The National Romances of Latin America*,²⁰ una serie de novelas-romances latinoamericanos (*Amalia, Sab, O Guarani, Iracema, María, Enriquillo, La vorágine, Doña Bárbara, Soledad*) con la intención de demostrar que bajo la retórica erótica y la historia de amor que estructura la trama de estas novelas subyace una alegoría de la nación. La pasión romántica proporciona una retórica para los proyectos hegemónicos; los ideales nacionales encarnan en un amor y en un matrimonio que proporciona la imagen conciliatoria para superar los conflictos a veces sanguinarios. Si pensamos en el romance entre Bustos y Ofelia en la perspectiva de Sommers, la imposibilidad de su consumación es también la imposibilidad de construir naciones democráticas con la imposición de unos principios que impiden la continuidad cultural y dan la espalda a las tradiciones propias. Ofelia es una mujer casada, pero es además la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata,

²⁰ Berkeley-los Angeles-Oxford, University of California Press, 1999. Por romance entiende “a cross between our contemporary use of the word as a love story and a nineteenth-century use that distinguished the genre as more boldly allegorical than the novel. The classic examples in Latin America are almost inevitably stories of star-crossed lovers who represent particular regions, races, parties, economic interests, and the like. Their passion for conjugal and sexual union spills over to a sentimental readership in a move that hopes to win partisan minds along with hearts” (p. 5).

está ligada por tanto al Antiguo Régimen y su hijo recién nacido representa la continuidad de ese régimen, de ahí el secuestro que proyecta Bustos y la importancia del intercambio simbólico del niño por un recién nacido negro. Este intercambio pretende alterar los destinos de ambos, como efectivamente sucederá. En esa noche comienza la rebelión y en esa noche Baltasar Bustos entrevé desnuda a Ofelia Salamanca y cae enamorado de su belleza física, en una imagen sexual que sería imposible en un romance tradicional:

"las telas transparentes que velaban el tocador donde Ofelia Salamanca, desnuda, se sentaba frente al espejo, ofreciendo a los ojos cegatones pero deslumbrados de Baltasar Bustos la figura de un huso horario, una guitarra blanca, dándole la espalda pero deslumbrándolo con la perfección rotunda de las nalgas perfectamente firmes, frutos gemelos de una cintura aún más firme y esbelta, como si pudiesen coexistir en un solo ser humano, no muchas, sino esas únicas perfecciones: el talle juncal y las nalgas redondas, suaves, pero firmes también, menos que el talle, pero sin un solo poro que no exhalase perfume, sí, pero también integridad, fusión perfecta, sin reblandecimientos, de esas nalgas, gemelas carnales de la luna" (p. 19).

Durante diez años Baltasar Bustos persigue a Ofelia Salamanca con el fin de obtener su perdón por la pérdida del hijo. En el trayecto le llega el rumor de que el celo de su amada por defender el régimen español le ha llevado a servirse de sus encantos para dar muerte a más de un rebelde. Cuando la encuentra, gracias a su amigo el cura rebelde mexicano Anselmo Quintana, descubre que Ofelia Salamanca siempre estuvo del lado americano, trabajando como espía, pero ya es tarde incluso para el diálogo porque ella está a punto de morir.

"Ofelia Salamanca ha sido el agente más fiel de la revolución de independencia en la América --dijo Quintana [...]. Ha mantenido viva nuestra lucha mediante la comunicación que tan difícil nos resulta en este continente. Si yo he estado en contacto con San Martín y Bolívar, ha sido gracias a ella. Gracias a ella hemos

sabido a tiempo qué refuerzos españoles salían de El Callao a Acapulco, o de Maracaibo a Veracruz. Es una heroína, Baltasar, una mujer digna de nuestro máximo respeto, que sacrificó su reputación para extraer secretos y para mancharse con la sangre de traidores que pasaban por insurgentes y en verdad servían la causa realista. Un día se escribirá su historia. ¡Qué ingeniosa fue a veces! Usó una red de canciones que recorrieron América con más velocidad que un rayo, aprovechando unos supuestos amores suyos con un oficialillo criollo de Buenos Aires, para mandarnos noticias" (p. 249).

Ofelia Salamanca no es una heroína romántica encerrada tras las paredes de su casa y ocupando un papel secundario en la Historia. Ella actúa, y esa presencia activa le impide ocupar el papel de protagonista que le estaría destinado en una ideal alegoría nacional. Sólo le queda la muerte; no hay lugar simbólico para ella en una nación ideal (de nuevo la parodia). En todo caso *La campaña* funcionaría como una inversión del romance de la nación, al destacar, no la conciliación y superación de conflictos erótico-políticos, sino la presencia de conflictos y problemas no resueltos hasta el presente.

En todo el episodio de Bustos entre los territorios de las llamadas republiquetas, Carlos Fuentes sigue el texto de Lynch, a veces de forma muy apegada en la redacción.²¹ Leemos en *Las revoluciones*

²¹ Como decía más arriba, la novela toma, de forma a veces casi literal, hechos que se narran en el libro de Lynch o que el propio Fuentes cuenta en *El espejo enterrado*. Entre los tres hay semejanzas que Anne Petit ha estudiado en su libro *Tiempo y mito en tres obras posmodernas de Carlos Fuentes: Gringo viejo, La campaña y El naranjo*, Nashville, Tennessee, Valderbilt University, 1998. En este mismo texto se estudian algunas de las anacronías en que incurre Fuentes en la novela, errores en fechas que podemos suponer son voluntarios. Uno de ellos por ejemplo es la fecha de la ley contra el nomadismo, que en la novela sucede al comienzo, en 1811 aproximadamente, en el tiempo que Bustos pasa en la estancia de su padre en la Pampa. Sin embargo, la ley se promulgó en tiempos de Bernardino Rivadavia, en 1821. El narrador también comete errores en la cronología de su relato; en la p. 120, por ejemplo, dice: "añoraba a otros, Dorrego y yo, Varela, que llevaba ya seis años sin abrazar", con lo cual suponemos que estamos en 1816; pero más adelante dice: "—Veinticinco —dijo Baltasar—; ella tenía veinticinco años entonces, ahora debe tener treinta"; se refiere a la muerte del niño quemado en el incendio, con lo cual se supone que estamos en 1815.

hispanoamericanas acerca de la expedición de Castelli en la que participa Bustos:

Castelli [...] les dijo que la junta de Buenos Aires “os mirará siempre como a hermanos y os considerará como a iguales”. El 25 de mayo de 1811, entre las ruinas de Tihuanaco, celebró el aniversario de la Revolución de Mayo [...] y ante los indios que había convocado promulgó un decreto suprimiendo abusos, haciendo exentos a los indios de cargas y tributos, distribuyendo tierras, estableciendo escuelas, y declarando que “todos los indios son acreedores a cualquier destino o empleo de que se consideren capaces, del mismo modo que todo nacional idóneo”²²

Leemos en *La campaña*: “La Junta de Buenos Aires le había ordenado [...] liberar de la servidumbre a los indios del altiplano [...] Baltasar Bustos levantó en alto [...] el decreto al cual dio voz: “Se suprimen los abusos, se libera a los indios del tributo, se les reparten las tierras, se establecen escuelas y se declara al indio el igual de cualquier otro nacional argentino o americano” (p. 83). Baltasar se da cuenta, sin embargo, de que la mayoría de los indios no habla español. Este hecho es narrado por Carlos Fuentes en *El espejo enterrado* de una forma muy semejante, con lo cual puede comprobarse el uso que hace el escritor del libro de Lynch tanto para su libro de divulgación de la Historia, *El espejo enterrado*, como para su novela *La campaña*. Dice en *El espejo enterrado*:

Las revoluciones fueron animadas por un fervor libertario. Una vez más, el caso argentino nos ofrece el mejor ejemplo. El fogoso y fanático jacobino porteño, Juan José Castelli, propagó las ideas de la Ilustración francesa en el Alto Perú, predicando el evangelio de Rousseau y de Voltaire a los indios quechuas y aymarás, suprimiendo, por la fuerza, los tributos impuestos al indio y distribuyendo tierras, prometiendo escuelas e igualdad. Todo ello vendría automáticamente como resultado de una

²² David Lynch, *Las revoluciones hispanoamericanas*, op. cit., p. 142.

rebelión permanente. “Levantáos —dijo Castelli a las masas indias— todo ha terminado. Ahora somos iguales.”²³

En este mismo capítulo III de *La campaña* se produce la iniciación sexual de Baltasar con una virgen vestal, gracias a la intermediación de Ildelfonso de las Muñecas, nombre tomado del cacique del Alto Perú que dominaba una de las llamadas republiquetas. El suceso tiene tintes de rito y sucede en medio de una fiebre en la que el personaje percibe todo de forma confusa, entremezclada (“Todo era posible. Todo coexistía”). Al despertar, encuentra a un viejo mestizo, de nombre Simón Rodríguez, que lo conduce por una caverna hasta llegar a un lugar luminoso, una ciudad de luz, El Dorado, la Ciudad del Sol de Campanella, o quizá, siguiendo a Platón, la caverna donde pueden verse las ideas primeras (“Era [...] algo más que el origen de la luz, aunque a nada se aproximaba tanto como a esta sensación. Era la luz antes de manifestarse. Era la idea de la luz”, p. 95).

“Entonces todos los ojos de la caverna incásica le voltearon la cara a los extranjeros e iluminaron de luz la piscina del abismo. Asomados al borde de este estanque, el viejo y el joven vieron una ciudad entera, perfilándose poco a poco, toda ella hecha de luz. Los edificios eran producto de la luz, desde las puertas y ventanas hasta los altísimos techos de las torres; los relieves eran de luz, y las calles, grandes trazos luminosos; por las avenidas pasaban veloces carruajes de luz, que parecían impulsados por la luz y dirigidos hacia la luz; y en cada esquina, en cada puerta, en cada techo, la luz escribía mensajes incomprensibles, trazaba letras, signos y figuras, nombres integrados velozmente por una suma vertiginosa de puntos de luz, en un marco que era como un emblema de la luz” (p. 96).

El nombre del viejo personaje Simón Rodríguez (un Virgilio en el descenso a los infiernos) es el del utopista latinoamericano, autor de la obra *Sociedades americanas en 1828, Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros, En esto han de pensar los americanos no en pelear*

²³ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, op. cit., p. 277.

unos con otros. La obra de Simón Rodríguez (el histórico, no el personaje novelesco) es interesante porque no sólo piensa en la construcción de los Estados americanos, sino que lo hace creando una forma de discurso nueva, innovadora, un nuevo lenguaje. La forma discursiva que utiliza se asemeja a la poética, con juegos gráficos semejantes a los palíndromos, poesía visual lo llamaríamos hoy. Pero es importante también que la utilización de esta forma introduce la imaginación en el discurso ensayístico, utópico; “inventamos o erramos” es su consigna, pensamiento que está muy cerca del de Carlos Fuentes (el que reconocemos por sus libros de ensayo o sus entrevistas). En efecto es la imaginación lo que rescata el personaje novelesco Simón Rodríguez. Baltasar Bustos cree estar asistiendo a la visión del:

origen de todas las cosas, y que este origen mágico, de brujería y engaño, no era el de una perfecta asimilación del hombre con la naturaleza, sino, nuevamente, un divorcio intolerable, una separación que lo hería en lo más seguro de sus convicciones ilustradas. Quería creer en el mito de los orígenes, pero no como mito, sino como realidad de mundo e individuo conciliados (p. 97).

Esta visión “desmoronaba con unas cuantas imágenes seductoras e inasibles toda la paciente construcción racional del hombre civilizado”. Bustos rechaza la visión mítica que surge como una explicación o respuesta no racional de las cosas. Él está penetrando, con toda su racionalidad ilustrada, en culturas con otra forma de percibir el tiempo y el espacio, con otras visiones del mundo. La realidad del continente a la cual él se va a ir acercando en su largo viaje, es variada, múltiple, y no puede ser encorsetada, vislumbrada, con las herramientas cognitivas heredadas de la racionalidad ilustrada: “¿Qué había visto aquí, qué superchería, o qué advertencia: `La unidad con la naturaleza no es necesariamente la receta de la felicidad; no regreses al origen, no busques una imposible armonía, valoriza todas las diferencias que encuentres en tu camino...? No creas que al

principio fuimos felices. Tampoco se te ocurra que al final lo seremos” (pp. 97-98).

Y Simón Rodríguez le dice:

—Todo lo que imaginas es cierto. Hoy sólo sorprendimos una imaginación entre muchas posibles. No sabemos si es tuya; o si te precede; o si anuncia la siguiente. [...]

Pero Simón le decía: --No, no, no, ésa no es la lección, la lección es entender que todo lo que imaginamos es cierto, que hoy sólo sorprendimos un momento de esa cinta interminable donde la verdad está inscrita, y que no sabemos si lo que vimos es parte de nuestra imaginación hoy; o de una imaginación que nos precede; o el anuncio de una imaginación por venir... (p. 99).²⁴

La respuesta del narrador, Varela, a las cartas de Baltasar Bustos donde le habla de esta visión es una respuesta propia del autor, Fuentes, y no de ese narrador que vemos unirse a las luchas políticas que tienen lugar en Buenos Aires (la alta política) pero que está alejado de la acción revolucionaria y que desconoce la realidad multipolar del continente: “Debes poner a prueba tus certezas mirando la cara de cuanto las niega.”

Las visiones utópicas como la de Simón Rodríguez o la mítica de El Dorado de la novela le interesan a Fuentes porque suponen una visión integradora de la historia. Pasado, presente y futuro se unen en un presente eterno.²⁵ Para el Simón Rodríguez de la historia América era el lugar donde hacer realidad la utopía. El no-lugar de Tomás Moro

²⁴ Esta visión de El Dorado recuerda inevitable la visión del Teatro de la Memoria en *Terra nostra*, imaginación también, no sólo de lo que fue o lo que será, sino de lo que pudo haber sido. Imaginar las otras posibilidades de la historia para así vislumbrar otras posibilidades en el futuro. La forma en la que Fuentes construye ambos escenarios, el teatro y la cueva, es similar, imágenes móviles, visiones rápidas. Podríamos pensar en éste como un rasgo de la poética de Carlos Fuentes: figurar un cronotopo que podría ser llamado del “presente eterno”. En él se puede recordar, desear e imaginar. Es el puente entre el pasado y el futuro (uno diferente). Esta imagen funciona como una visión que impulsa un cambio en el personaje protagonista. Con ella las cosas no pueden volver a ser iguales. Por supuesto, las novelas en su totalidad (las novelas “históricas”) cumplen esta misma función, ellas mismas son el lugar de este cronotopo.

sí existe, América es el lugar para hacer una nueva sociedad. La elección de este nombre reivindica el valor de la imaginación en la construcción de la historia y del futuro. Algo similar ocurre en otra novela, *Terra nostra* (donde hay una fuerte influencia de la filosofía de Giambattista Vico; no en vano uno de los personajes se llama Ludovico). Esta elección es en la obra de Carlos Fuentes algo tematizado pero que también forma parte de su poética, del modo de construir visiones del mundo.

Baltasar Bustos huye de la visión mítica de El Dorado al ser arrojado al tumulto que él llama “realidad” y que se lo lleva en su cauda: las luchas revolucionarias de los caudillos del Alto Perú. Durante un tiempo largo combate al lado de Miguel Lanza (capítulo IV. El Alto Perú), otro de los guerrilleros del Alto Perú, el que gobierna en la republiqueta de Ayopaya.²⁶ Lanza aparece acompañado en la novela del caudillo indio Baltasar Cárdenas (personaje histórico que se alió con Belgrano cuando éste prometió liberar a los indios de la servidumbre y el trabajo forzado, lo cual no se cumplió por ir en contra de los intereses criollos locales). Baltasar Bustos quiere oponer la fuerza, el realismo y la crueldad al “misterio, al sueño, a la náusea de El Dorado”. La lucha

²⁵ Es interesante recordar una escena similar, visionaria también del presente, el pasado y el futuro, en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas.

²⁶ Dice Lynch. “Cada valle, cada montaña, cada aldea, tenía su grupo guerrillero y su pequeño caudillo, que convertía a su localidad en una zona menor de insurrección, una republiqueta, donde el patriotismo local daba como resultado la independencia local. Había seis principales focos de la resistencia, cada uno de ellos bajo el mando de un jefe guerrillero. En el norte, en las provincias del lago Titicaca, el sacerdote Ildelfonso de las Muñecas operaba en Ayata, y amenazaba el camino del bajo Perú. En la zona central, había dos extensas republiquetas, Juan Antonio Álvarez de Arenales mandaba una banda con base en Mizque y Vallegrande [...]; la otra, la republiqueta de Ayopaya, dentro de las montañas y selvas entre La Paz y Cochabamba, se hallaba bajo el violento dominio de Miguel Lanza después de sangrientas disputas por el liderazgo. En el sur [...] estaba la republiqueta de José Vicente Camargo. La propia capital, Chuquisaca, estaba defendida por otro grupo guerrillero, el de Manuel Ascencio Padilla. Y en el extremo este se encontraba la extensa republiqueta de Ignacio Warnes, cuya base era Santa Cruz de la Sierra y que proporcionaba el último refugio de todas las guerrillas” (*Las revoluciones hispanoamericanas*, p. 136). Comparar con la descripción, muy semejante, de Carlos Fuentes en *La campaña*, p. 79.

de Baltasar Bustos es una lucha con ideas que sucede en el plano de la escritura.

El marqués de Cabra, a pesar de representar el mundo de la colonia (su vestimenta, el uso de la peluca, lo emparentan con un mundo caduco), es el que vaticina el futuro de Latinoamérica:

Hagan su guerra de independencia. Luego vendrá la desilusión. No hago frases. Pronostico lo más concreto. Una economía estancada, sin la protección de España, pero incapaz de competir con el mundo. Una sociedad de privilegios, pues no será corriendo a los españoles como los criollos dejarán de ser injustos, crueles y codiciosos. Y dictadura tras dictadura para cubrir el vacío entre el país de las leyes y el país de las realidades. Se van a quedar ustedes a la intemperie, señores patriotas. Destruirán el techo de la tradición. Pero no sabrán sobrevivir en el aire nuevo de la novedad [...] la edad moderna. No nacimos, los que hablamos español, para ella.

El Marqués plantea muy claramente el problema de la hibridación entre prácticas e imaginarios del Antiguo Régimen y aquellos otros de la Modernidad, impuestos desde las leyes y sin ver la realidad.

Cuando Baltasar se da cuenta de que su vida al lado del montonero está condenada a seguir el destino de este personaje, luchar no por la independencia sino por la muerte en nombre de un ideal (Lanza está encerrado en el “núcleo sin salida de la lucha a muerte”), y a olvidar los “ideales” propios, busca la salida. Ésta pasa, sin embargo, por una nueva prueba, “la muerte del otro”. Hasta ese momento Bustos se las ha arreglado para no matar y no violar, pero en este momento sólo la aceptación de la muerte del otro completa su experiencia en este territorio de “fuerza, realismo y crueldad”:

...pero en medio de la lucha a sablazos y puñaladas, yo me di cuenta de que si al fin yo iba a matar a un enemigo, éste no debía ser mi igual, mi semejante, mi probable igual, sino precisamente mi desigual, mi hermano verdaderamente enemigo, y no porque militase en las filas españolas, sino porque era realmente distinto, el otro, el indio (p. 116).

Con este gesto Baltasar Bustos da muerte a lo mismo que persigue, sus ideales de justicia e igualdad. Da muerte al débil no física sino históricamente. Débil porque no entiende los razonamientos que le vienen impuestos de occidente, débil porque habla otra lengua, porque no entiende “mis letras, mis teorías, mis refinamientos, mis costumbres”, débil porque viven en tiempos diferentes, porque “soñaba otros mitos que no eran los míos”, “porque no me entendía a mí”. Baltasar Bustos huye del mito en su paso por El Dorado (por la presencia viva de otro tiempo histórico y de otra visión del mundo) y posteriormente mata al otro, a lo que es diferente, al indio (un otro que también está dentro de sí, pues Baltasar comparte el nombre con un indio, Baltasar Cárdenas).

En *La campaña*, la única presencia concreta de un indigena es Baltasar Cárdenas, quien por otra parte prácticamente no habla sino que es visto a través de la mirada y la voz de Baltasar Bustos o de Miguel Lanza. Si en la novela se dibuja el escenario de fuerzas que intervienen durante las guerras de independencia, el indio está ausente realmente de ellas (como el negro, que también está representado de un modo simbólico y secundario). ¿Es el ideal ilustrado de Baltasar Bustos el que elimina esta otra perspectiva, ya que la novela está narrada siguiendo fundamentalmente su punto de vista? El caso es que *La campaña* deja de lado, en la comprensión del momento histórico de surgimiento de los Estados nacionales en América Latina, tanto al indio como al negro, pero fundamentalmente al indio, representante de otra cosmovisión. Aparecen como idea, como símbolo, pero no de forma concreta, con voz. ¿Se trata quizá de entender el presente a partir de esta ausencia, de esta muerte del otro en los comienzos de América Latina? En las obras de Carlos Fuentes los personajes tienen a menudo funciones simbólicas en el conjunto de la novela, no son tanto personajes con vida propia sino símbolos dentro del tejido narrativo. En

La campaña es muy evidente este papel simbólico de los personajes, son signos dentro de un proceso narrativo que aunque parecería permeado por la aventura y el movimiento, es también un tópico, el del viaje, animado a su vez por otros dos elementos tópicos, la guerra y el amor.

Después de dar muerte al otro Bustos regresa a la estancia de su padre en la Pampa, vuelve al hogar. Allí reflexiona sobre la posibilidad de fusionar el pasado (la cosmovisión indígena) con los deseos de un futuro:

¿Qué iba a cambiar, quién lo iba a cambiar, y cuánto tiempo tomaría cambiar las cosas? Pero, ¿valía la pena cambiar? Todo esto venía de tan lejos. No se había dado cuenta antes: el origen era tan remoto, las cosmogonías americanas precedían todo débil barrunto de razón secular, *écraser l'infame* era una infamia en sí que reclamaba su propia destrucción: era un débil parapeto racionalista contra la antigua marea de los ciclos, regida por fuerzas que nos preceden y nos sobrevivirán... En El Dorado, él había visto las miradas de luz que contemplaban el origen del tiempo y celebraban el nacimiento del hombre. No recordaban el pasado; estaban allí, siempre, sin perder por ello ni su presencia en la actualidad más inmediata ni sus orígenes más remotos... ¿Cómo caber junto a ellas, sin perder nuestra humanidad, sino acrecentándola gracias a todo lo que hemos sido? ¿Podemos ser al mismo tiempo cuanto hemos sido y cuanto deseamos ser?

Baltasar Bustos no termina de comprender que no puede eliminar lo que está dentro de sí. Matar al otro es matar una parte de sí mismo, y es matar algo que está en la sociedad y que tarde o temprano renacerá. Es el problema de la continuidad cultural que Fuentes ha desarrollado también en sus ensayos y que mencionaba anteriormente. Quien sí vislumbra esta necesidad es el preceptor Julián Ríos (nombre tomado de un escritor español contemporáneo amigo de Fuentes). En *La campaña* podemos encontrar la presencia de diferentes visiones del mundo en conflicto: Baltasar, el propio narrador Varela, el Marqués de Cabra, Julián Ríos, incluso Dorrego. Estas voces, sin embargo, vienen

mediadas casi siempre por Baltasar (sólo él puede haber escuchado y formado parte de ciertas conversaciones que transmitiría por carta a Varela, quien en el momento de la presente novela es el narrador, es el que da voz a estos personajes). En breves ocasiones se descubre una omnisciencia mayor del narrador, quien conoce los pensamientos de Ríos, por ejemplo, cuando, por la forma de la narración, no podrían haber estado incluidos en las cartas de Bustos: “[la capa] sirvió para proteger a Baltasar, más que ocultarle, pues el sabio preceptor reconocía la necesidad de este muchacho que salía no sólo al mundo, sino a un mundo radicalmente nuevo; que se desprendía dolorosamente de un pasado que juzgaba abominable, pero que era suyo; ¿entenderían los patriotas suramericanos que sin ese pasado nunca serían lo que anhelaban ser: paradigmas de la modernidad [...] El pasado renovado es la única garantía de la modernidad, tal era la lección para su joven discípulo argentino [...] Estas consideraciones embargaban al preceptor...” (pp. 144-145).

Inicia la segunda parte de su viaje, la búsqueda de la amada, Ofelia Salamanca. Los capítulos V. La ciudad de los reyes, VI. El Ejército de los Andes, VII. La casa del Arlequín, VIII. Veracruz, son parte de este nuevo recorrido por el amor romántico. En medio de la búsqueda de la amada sigue luchando por la independencia de Chile y Perú. Combate al lado de otro personaje histórico, José de San Martín, preocupado como Bustos por el ideal de la justicia. Dice San Martín en la novela:

No bastan las teorías o los individuos para lograr la justicia. Se necesita crear instituciones permanentes. Pero ahora hay que lograr la independencia. Luego vendrán los dolores de cabeza [...] Si no creamos instituciones, si no logramos unidad entre los americanos, iremos de división en rencilla, en guerra fratricida. Se lo juro a usted, yo mataré maturrangos, pero no argentinos. Eso nunca. Mi sable jamás saldrá de su vaina por razones políticas (pp. 172-173).

Sabemos por los ensayos de Carlos Fuentes que ésta es una idea que le pertenece. Está proyectando sobre la figura histórica su propio pensamiento *a posteriori* sobre la falta de instituciones.

Tras la muerte de sus amigos Francisco Arias y Juan de Echagüe en la batalla de Chacabuco, en el paso de los Andes, Bustos abandona la guerra ("Para él, la guerra había terminado y sólo quedaba la pasión", p. 181). Cuando la guerra ya no tiene sentido, queda el reto del amor. Para entonces, la leyenda (parodiada) de su amor y búsqueda de Ofelia Salamanca es cantada en todos los ritmos posibles por Venezuela, Colombia, Panamá y México: cumbia, tamborito, vidalitas, corridos. A Baltasar le faltan, todavía, una prueba más, y el encuentro con otro maestro. La prueba, de tono semejante a su entrada en la caverna de El Dorado, es la subida al Páramo y al Pico del Águila. Es de tono semejante porque es el encuentro con el mito. Los personajes con quienes se cruza, especialmente el viejo que toca el violín, le hablan de acontecimientos futuros, el fin de Bolívar y San Martín, el prometido reparto de tierras en Venezuela por medio de los vales que daban en la guerra a soldados, pero que terminó en la apropiación de grandes extensiones por una cúpula militar. Y más: "Cada vez contaba más historias desconocidas, guerras contra los franceses y los yanquis, golpes militares, torturas, exilios, una interminable historia de fracasos y de sueños sin realizar, todo aplazado, todo frustrado, puras esperanzas, nada nunca se acaba y quizás es mejor así, porque aquí, cuando todo acaba, acaba mal..." (p. 198).

El último encuentro aleccionador en esta carrera de aprendizajes es con el padre Anselmo Quintana en Veracruz, creado a imagen y semejanza del cura Morelos. El padre Quintana (mestizo) también comparte con Baltasar Bustos el ideal de la igualdad:

...es una ley que yo les dicté a ustedes en el congreso de Córdoba, y que dice que de ahora en adelante ya no habrá

negros ni indios ni españoles, sino puros mexicanos. Esta ley me la guardan, pues las demás tienen que ver con la libertad, pero ésta con la igualdad, sin la cual todo derecho es una quimera (p. 225).

Quintana dice lo que es de alguna forma la conclusión de la novela, la explicación del fracaso en estos primeros momentos de los estados americanos y la continuación de este fracaso hasta el presente. Esta es una idea del autor, Carlos Fuentes, que podemos encontrar con frecuencia en su obra narrativa y sus ensayos. El cura manifiesta también más adelante lo que es la poética de Carlos Fuentes, una resurrección de las ideas diferentes que intervienen en un problema. Los personajes hablan de ideas, dialogan acerca de ideas. Son ideólogos en cierta forma pero que cancelan el monologismo al finalizar con una novela abierta, inconclusa.

...no se va a poder si no cargamos con el muertito de nuestro pasado. Lo que te estoy pidiendo es que no sacrifiquemos nada, m'ijo, ni la magia de los indios, ni la teología de los cristianos, ni la razón de los europeos nuestros contemporáneos; mejor vamos recobrando toditito lo que somos para seguir siendo y ser finalmente algo mejor. No te dejes separar y encandilar por una sola idea, Baltasar. Pon en un platillo de la balanza todas las ideas, y cuanto las niega en el otro, y entonces andarás más cerca de la verdad.

Al final de la novela, Quintana pone en contacto a Baltasar Bustos con Ofelia Salamanca, envejecida ya y enferma de cáncer. El amor romántico es de nuevo imposible y la pasión no se consuma. Bustos se hace cargo del hijo de ella con Manuel Varela, algo que él desconoce (un niño ya de diez años) y regresa a Buenos Aires (capítulo IX. El hermano menor). La presencia del niño permite que la novela quede abierta al futuro. En cuanto a Baltasar, va a buscarlo su segundo amor, la actriz chilena Gabriela Coo: en esta ocasión el amor parece que sí va a tener la posibilidad de la consumación.

A lo largo de su viaje, lo hemos dicho ya, Baltasar Bustos entra en contacto con la policultura del continente, "escucha" voces que representan otras formas de pensar y también otras culturas, más cercanas al mito y más alejadas de la Historia. El personaje se convierte en una caja de resonancia que absorbe los distintos tonos y registros que encuentra a su paso. Esa es su misión, traer al presente el coro de voces, "suyas y ajenas", para que no se olviden:

"Temíó que escuchando esas voces dejaría de ser amo de su destino. La experiencia de su corta vida le decía, sin embargo, mientras recorría lentamente la larga galería del hospital, donde yacían los enfermos, en su mayoría soldados, en los catres, que su destino era un coro de voces, suyas y ajenas. No era nada más." (p. 204).

Y en efecto ése es el papel del protagonista a lo largo de la novela; aunque su viaje es de aprendizaje su experiencia no es individual, personal, no es el héroe enfrentado al mundo o el héroe en vías de adquirir su individualidad subjetiva. Su trayectoria interesa por ser caja de resonancia de las distintas cosmovisiones, y su capacidad reflexiva es menos la adquisición de la autoconciencia que la conciencia de los problemas en un continente multicultural. El personaje está al servicio de la exposición de problemas sociales y culturales, aunque esté figurado como personaje individual y psicológico.

Un aspecto más de este viaje de aprendizaje plagado de símbolos se refiere a la imagen física de Baltasar Bustos. El joven miope y regordete va alterando su físico con su participación en las campañas. Cuando se encuentra con Ofelia Salamanca el joven está "suspendido físicamente entre sus dos personalidades, la del joven gordo y miope y la del combatiente esbelto e hirsuto; el de los balcones de Buenos Aires y el de las campañas montoneras del Alto Perú; el de los salones de Lima y el de los burdeles febriles de Maracaibo..." (p. 247). Los cambios en la personalidad de Baltasar, fruto de su participación en la acción,

se aprecian simbólicamente en su imagen física. Así, al final, parece haber alcanzado un equilibrio y su imagen se acerca a la del héroe romántico:

"Ahora Baltasar había alcanzado el equilibrio, al entrar a los treinta y cinco años, entre la mirada cegatona pero inquisitiva, el cuerpo robusto pero ágil, y el bigote lacio que le daba firmeza a los labios demasiado pequeños, aunque abultados. La melena no se domeñaba; tenía, al parecer, vida propia, vida de sobra *para nuestro siglo romántico*, como decidimos llamarlo, en Buenos Aires, Dorrego y yo, Varela, cuando empezaron a llegar al nuevo mundo las noticias y los poemas de Byron y Shelley... Y la hermosa nariz romana le dio siempre a Baltasar un aire de nobleza, resistente, estoica. Los espejuelos dorados se posaban, incómodos, en el caballete de la nariz" (p. 247, el subrayado es mío).

El equilibrio se aprecia también al insertarse al final de la novela y de la campaña en la vida cotidiana de Buenos Aires. El narrador observa al personaje sentado y meditando en el *rincón civilizado* de una finca en los alrededores de Buenos Aires, frente a un río "que reflejaba el lento vaivén de las copas de los saucos agitados por la brisa ligera del verano, y a través de los cuales el sol limpio y fuerte llegaba filtrado por mil intangibles escudos" (p. 259). Parecería como lo si la tan ansiada comunión con la naturaleza se hubiera logrado finalmente en la naturaleza civilizada (no en la pampa, no en los Andes, no en las selvas venezolanas o en la vida portuaria venezolana), en el lugar que es el regreso a uno mismo.

La campaña pierde, según va acercándose hacia el final, esa mirada paródica e irónica del narrador y parecería que accede a un final feliz: después de la imagen de reposo y equilibrio aparece en el jardín de la finca el segundo amor (aplazado) de Baltasar. La campaña, al fin, ha terminado. Toda la ironía hacia los tópicos románticos e ilustrados cede y guiña un ojo al romance. Como en *Cándido*, su viaje implica la pérdida de la inocencia pero no la corrupción de los ideales.

La campaña y el relato histórico decimonónico

La campaña resucita los problemas que quedaron sin resolver en las luchas por la independencia. Para Fuentes, volver a los inicios de la independencia es recordar las tareas inconclusas de la sociedad latinoamericana. Los intentos de modernización fracasaron porque no tuvieron en cuenta la fuerte tradición policultural y los diferentes tiempos vivos. El error de la independencia fue ser “anti-española, anti-india y anti-negra”. El de Bustos es sólo un lenguaje, un punto de vista relativo que niega (se niega a ver) la policultura del continente que está atravesando; pero al mismo tiempo, la suya no es una cosmovisión cerrada, sino que en medio de sus dudas introduce aquello que quiere negar pero no puede eludir; el suyo es un lenguaje dialogizado. La relatividad del punto de vista viene marcada también por el narrador, quien con su omnisciencia introduce otras ideas y dota de sentido a los hechos documentados. Dice Fuentes en *Valiente mundo nuevo*:

...nuestra adhesión a un solo tiempo –la presunta universalidad europea, portadora del progreso y la felicidad— sacrificó nuestros tiempos. La América independiente negó el pasado, indio, africano e ibérico, identificado con el retraso denunciado por la ilustración; adoptó las leyes de una civilización pero aplastó las de nuestras civilizaciones múltiples; creó instituciones para la libertad que fracasaron porque carecían de instituciones para la igualdad y la justicia.

Para narrar hechos que tienen lugar a comienzos del siglo XIX, Fuentes elige elementos poéticos que pertenecen a la novela de ese mismo siglo: una narración lineal, un personaje principal que representaría al héroe (novelesco) en la guerra y el amor, el género epistolar, referencias a la novela de educación sentimental o la de aprendizaje, tópicos compositivos como el viaje. Pero *La campaña* no es una novela romántica sino su parodia. Hay ironía en lo que se refiere al

personaje Baltasar Bustos, el héroe que no puede serlo porque es un personaje con fisuras, dudas (buena parte de lo que expresa en sus reflexiones son justamente dudas), inconcluso, abierto, como lo son los *héroes* históricos que aparecen en la novela: José de San Martín principalmente, pero también las otras figuras como Simón Rodríguez o los caudillos Ildefonso de las Muñecas y Miguel Lanza. No hay romanticismo en las revoluciones de independencia; no hay épica ni héroes ("desde el centro de la victoria, San Martín se negaba a festejarla con exhuberancia romántica", p. 180).

Hay un elemento que desempeña un papel simbólico importante en la novela en distintos sentidos, son los relojes. Varela pero sobre todo Dorrego aparecen siempre coleccionando y manipulando relojes en la ciudad de Buenos Aires. Por un lado, los relojes se refieren al pensamiento occidental, europeo; los relojes sirven para medir el tiempo lineal, el tiempo de la razón. Por otro lado, estos relojes dan la ilusión de una temporalidad coherente, de un tiempo latinoamericano que sí se puede medir. Pero los relojes manipulan el tiempo. ¿Es lo mismo el tiempo "gaucho" de la Pampa que el tiempo de los indígenas del Alto Perú, o que el tiempo de Dorrego? ¿Qué tiempo miden los relojes?

Suenan los relojes de las plazas en estas jornadas de mayo, y los tres amigos confesamos que nuestra máxima atracción son los relojes, admirarlos, coleccionarlos y sentirnos por ello dueños del tiempo o por menos del misterio del tiempo, que es sólo la posibilidad de imaginarlo corriendo hacia atrás y no hacia adelante o acelerando el encuentro con el futuro, hasta disolver esa noción y hacerlo todo presente: el pasado que no sólo recordamos, sino que debemos imaginar, tanto como el futuro, para que ambos tengan sentido (p. 11).

La novela se encargará de mostrar, por las aventuras y andanzas de Baltasar, que hay más de un tiempo vivo en el continente. Los tiempos que vive Baltasar, y los de sus dos amigos en la ciudad de Buenos Aires, llega un momento en que son diferentes: "¿Qué hacen

ustedes en Buenos Aires? ¿Arreglar sus relojes? Pues sépanlo ya: nuestros tiempos son bien diferentes". El tiempo latinoamericano es diferente del europeo, por lo cual es difícil que puedan ser aplicadas las ideas ilustradas. Cuando Baltasar regresa a Buenos Aires hay ya una cierta incompatibilidad de vidas. Los tiempos son diferentes y hay falta de entendimiento. Los relojes triunfan sobre el tiempo del Dorado.

El narrador, sin embargo, cae en la tentación de bocetar un final de equilibrio para su protagonista. Como lector, considero que hubiera sido más interesante no conceder este reposo final y abundar en la parodia de los discursos románticos e ilustrados. Pero quizás el narrador, por ser un narrador involucrado, no tiene la necesaria distancia temporal de los hechos para que sea posible, pues narra desde los días o meses del regreso de Baltasar a Buenos Aires. Es una crónica que debe esperar, para salir a la luz, la muerte de los principales protagonistas (el pretexto sirve de homenaje a García Márquez):

"Y ahora escribo esto e, igual que la crónica del escritor de Barranquilla, este manuscrito mío deberá esperar muchísimo tiempo, el tiempo de la vida de mi amigo Balta y de mi hijo, Manuel como yo, con Ofelia Salamanca, la heroína ignorada de las guerras de independencia, muerta de cáncer un día olvidado en el puerto de la malaria, Coatzacoalcos, Veracruz" (p. 258).

El tipo de relato histórico que elabora Carlos Fuentes une la idea de lo verdadero que implica la adhesión a un género como la crónica, con la idea de que es siempre un sujeto, un sujeto conocido, un yo, el que da sentido a los acontecimientos, el que construye el discurso histórico imaginándolo. Por otro lado rescata la necesaria mirada interna, vivencial, de los acontecimientos. Al no ser el protagonista una personalidad histórica, la mirada de la narración tiene mayor libertad para entrar en escenarios míticos. Permite asimismo trasladar la mirada exógena de Lynch y encarnarla en una mirada interna de los hechos de

la independencia que resucita ideas necesarias para el presente histórico y político del autor. En esa medida es una resurrección en función del presente de la enunciación y es hasta cierto punto conciliatoria, como lo es la propia forma novelesca con los géneros discursivos del XIX.

"...vivimos rodeados de mundos perdidos, de historias desaparecidas. Esos mundos y esas historias son nuestra responsabilidad. Fueron creados por hombres y mujeres. No podemos olvidarlos sin condenarnos a nosotros mismos al olvido. Debemos mantener la historia para tener historia. Somos los testigos del pasado para seguir siendo los testigos del futuro".²⁷ Resucitar las historias para poder tener historia. Tender puentes entre el pasado, el presente y el futuro. En la novela histórica entendida como resurrección es la presencia del presente y el futuro en el pasado lo que le da su perfil particular. Disminuye, se podría decir, la parte *histórica* del binomio (por más que guarde la apariencia realista y decimonónica, lineal), o de otro modo, se acepta que la Historia no es independiente del presente que la enuncia y la construye.

²⁷ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, *op. cit.*, p. 49.

LA HISTORIA EN EL LABERINTO

Pasadizos de la memoria desde un presente en crisis

"Estoy condenado a un destino de teatro"

El general en su laberinto, p. 87.

La Historia narrativa

La novela *El general en su laberinto*, del colombiano y premio Nobel Gabriel García Márquez, ha llamado la atención, en el marco del conjunto de la obra de García Márquez, por ser una novela aparentemente más tradicional que aquellas otras que conocemos como pertenecientes al realismo mágico; *El general* parece deudora de las formas y los métodos de una novela histórica "tradicional": esto es, narración omnisciente en tercera persona, amplia documentación que el autor vierte en la obra dando la apariencia de respetar la información proporcionada por la Historia, linealidad o cronología del relato, en fin, elementos que asociamos más con el llamado *realismo* que con el denominado *realismo mágico*. A esta sensación no es ajena la forma de biografía novelada de Bolívar que nos proporciona García Márquez. En efecto, una "forma biográfica" parece adaptarse mejor a nuestros deseos de verosimilitud. Esta forma deudora de la narración lineal ha provocado en ocasiones una lectura pobre de la obra por parte de la crítica, como si se tratara de una novela "menor", una novela que no "alcanza la altura" en cuanto a capacidad inventiva que se traduzca en recursos técnicos y expresivos de otras como *Cien años de soledad* o *El amor en los tiempos del cólera*.

En el seno de la crítica, abundante ya, acerca de la novela histórica de finales del siglo XX, Seymour Menton considera que *El general* no es una "nueva novela histórica". La presencia de un solo narrador, el respeto a los datos proporcionados por la Historia, la ausencia de anacronismos, distorsiones conscientes de la Historia, de "carnavalizaciones", parodias, aspectos metaficcionales y demás atributos que el crítico¹ considera para que la novela histórica reciente pueda ser considerada como "nueva", serían indicios de una novela histórica de corte más "tradicional".

En relación con el trasfondo documental que exhibe la obra en los agradecimientos que aparecen al final del libro (a los cuales sigue una "Sucinta cronología de Simón Bolívar", elaborada por el historiador Vinicio Romero Martínez, y un "Mapa esquemático del último viaje de Bolívar" que tienen como función intensificar el efecto de apoyo documental y de verosimilitud histórica), unos acusan a la novela de apearse demasiado a los documentos, y otros de tergiversar-desmitificar la figura de Bolívar proporcionándonos una imagen del personaje histórico vista desde abajo: un hombre en decadencia física, un hombre pudriéndose en vida. Una imagen que iría en contra de la historiografía "oficial", abundante, acerca del mito Bolívar.²

¹ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE (col. Popular, núm. 490), 1993. María Cristina Pons, en *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI Editores, 1996, considera que la novela de García Márquez sí comparte rasgos con otras novelas históricas contemporáneas: "Por ejemplo, no sólo desfamiliariza las versiones "oficiales" sobre Bolívar, sino que también manipula y altera algunas convenciones del género, discute la relación entre Historia y ficción, y se manifiesta como una reflexión crítica sobre la función de la memoria histórica en la reconstrucción del pasado", en nota 5, p. 164. Asimismo Isabel Alvarez Borland (haciéndose eco del término "metaficción historiográfica" acuñado por Linda Hutcheon) opina que sí puede ser considerada una metaficción historiográfica "because it dramatizes the process of historical reconstruction by means of a fictional historian who confronts the process of how official history is created", en "The Task of the Historian in *El general en su laberinto*", *Hispania*, núm. 76, septiembre de 1993, p. 439.

² Mientras otras figuras históricas importantes presentan aspectos más controvertidos, como el propio fray Servando Teresa de Mier, Cristóbal Colón, Lope de Aguirre, Madero, Iturbide, Juan Domingo Perón, en el caso de Bolívar la historiografía no lo baja de su pedestal de Libertador, lo que hace de la novela de García Márquez un caso excepcional. En relación con las distorsionadas lecturas de *El general...*, un historiador que en ese sentido no se ha confundido es Germán Colmenares. Él es consciente de que cuando un

Mi pregunta para la lectura de *El general en su laberinto* va en el sentido de por qué elaborar un relato que es ficción, que contiene evidentemente mucho de "imaginación" (como también de información documentada) pero que adopta al mismo tiempo, al menos en apariencia, ciertos procedimientos convencionales de una narración lineal y realista.

El término "realismo" es en este momento una categoría hasta cierto punto vacía (en el sentido de que ha olvidado la memoria de sus usos diversos en el siglo XIX) que se utiliza en general de forma peyorativa para referirse a obras que utilizan la tercera persona y el tiempo pasado en la narración y que, en general, siguen una organización cronológica de los acontecimientos. Es decir, obras que eluden la experimentación del hecho narrativo (pues se puede narrar de múltiples formas) y que esconden tras su forma discursiva un afán representacionista. El autor realista debe convencer al lector de su seriedad, de su sinceridad, su honestidad, debe hacerle creer que lo que dice es verdadero y es verificable, por eso es importante la figura del narrador. Consiste, por supuesto, en dar una ilusión de verdad siguiendo la lógica ordinaria. "Los realistas de talento [dijo Maupassant] deberían llamarse antes que nada Ilusionistas". El novelista realista no es ni un fotógrafo ni un historiador, es antes que nada un narrador de historias que el lector acepta como verdaderas,

personaje histórico se convierte en héroe de una novela, "abandona forzosamente el reino de la realidad empírica para quedar al arbitrio de la imaginación del novelista. Nadie podría pretender que García Márquez nos esté revelando un Bolívar inédito o los detalles "vivididos" o "humanos" que han escapado a la atención de los historiadores. De allí que surja el equívoco sobre el hecho de que el personaje de la novela haya perdido su dimensión heroica. El equívoco se multiplica por cuanto en Colombia la historia todavía se concibe en algunos círculos, como prolongación de la política. El héroe de la novela, de toda novela, es una ficción cuyo destino queda en manos de su creador. Es un tipo de héroe diferente por cuanto todo el periplo de su vida queda aprisionado en el lenguaje y su destino queda resuelto en la trama del relato. La trama que ha elegido García Márquez, entre muchas posibles, no es cosa de poco momento: es, nada menos, que la del enfrentamiento de un héroe (de novela) con la inminencia de su muerte" ("Bolívar en Malayo", en *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, selección y prólogo Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre, 1992, p. 388, texto aparecido en el periódico *La Prensa*, Bogotá, 8 de abril de 1989).

sabiendo que no lo son, porque le dan la "ilusión de verdad".³ La escritura realista implica siempre una relación con la realidad exterior, un esfuerzo por "representar fielmente" lo real. Si la definición de lo real⁴ es siempre problemática, la del realismo será también problemática y cambiante según las épocas.

El término realismo designa a la vez dos fenómenos: 1. una larga tradición literaria de imitación de la realidad, una tradición mimética, de atención puesta sobre el mundo (la que estudia en buena medida Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*), y 2. un movimiento literario, el Realismo, que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX.⁵ Walter Scott y la novela histórica sirven de impulso a esta corriente realista y a la articulación entre la tradición mimética y el movimiento: se busca la "verdad" en la resurrección del pasado, hay un esfuerzo por comprender los mecanismos de la sociedad, las luchas, las costumbres, las creencias. La exactitud y la simplicidad se convierten para algunos (Manzoni por ejemplo) en las fuentes del "verismo", un arte simple que desdeña los "vanos ornamentos" del estilo.⁶

³ Colette Becker, "El realismo. Elementos de definición y de poética", en Jean Bressière, Eva Kushner, Roland Mortier y Jean Weisgerber, *Histoire des poétiques*, París, PUF, 1997, p. 341. Algunos de los procedimientos para obtener esta ilusión de realidad serían: enmascaramiento de la voz del autor omnisciente, de las marcas de su intervención como constructor del relato; delegación de su poder a un relevo, elegido por su credibilidad y su competencia para difundir ese saber; elección de ciertos esquemas narrativos que permiten insertar información posible con un máximo de verosimilitud; multiplicación de puntos de vista; multiplicación de los anclajes en una realidad conocida del lector así como de los pequeños hechos verdaderos. *Ibid.*, p. 340.

⁴ En ciertos momentos de la Historia se afirmó la existencia de una realidad estable, directamente accesible a la percepción, lo que permite juzgar la validez de un enunciado o de una representación de esa realidad. Hoy día las posturas en este sentido han hecho de lo real algo convencional y relativo (hablamos incluso de una "realidad virtual"). De cualquier modo, una definición de lo real será siempre problemática.

⁵ Véase Colette Bercker, "Le réalisme. Éléments de définition et de poétique", *op. cit.*, p. 330.

⁶ Un rechazo del estilo (con el fin de acercarse más a lo real) que plantea problemas y que no fue una actitud generalizada. Para Flaubert, "el artista debe estar en su obra como Dios en la creación". Ya para los autores del XIX, la exigencia de exactitud no es solamente un problema de orden referencial. Como puede verse, no hay un solo realismo, o un realismo más verdadero, el problema implica la presencia de varias y diferenciadas poéticas. En definitiva, no hay una *poética realista*, sino varias poéticas en el seno del realismo. Es interesante el planteamiento, en el artículo de Colette Becker, de cómo el

A este impulso del movimiento realista en el XIX no es ajeno el desarrollo de las ciencias naturales y de disciplinas como la historia, la sociología, la arqueología, o de teorías filosóficas como el positivismo.

Los autores clásicos del realismo francés son Stendhal y Balzac:

"Le premier apporte au roman une 'rigoureuse incrédulité et un solide ancrage dans le positivisme' (Michel Crouzet). Il le conçoit comme une *chronique du temps présent* centrée sur la biographie d'un personnage. Il le bourre de 'petits faits vrais', pris dans le journal, les chroniques, ses souvenirs, des conversations, il est tout particulièrement attentif aux codes des différents groupes sociaux qu'il peint (signes de tous ordres, vêtements, vocabulaire, intonations, place des invités dans un salon...); il recourt à des 'pilotis' historiques. Sa devise pourrait être celle qu'il définit dans *La vie d'Henry Brulard*: 'Être vrai et simplement vrai, il n'y a que cela que tienne'. Le second fonde le roman sur une méthode et une visée scientifiques, ce qui est tout à fait nouveau et caractérisera le mouvement réaliste de la seconde moitié du XIXe siècle: il emprunte aux sciences naturelles l'idée d'une classification sociale à l'imitation de la classification des espèces animales de Geoffroy Saint-Hilaire; il affirme sa volonté de tout éteindre pour tout expliquer. Décrire pour comprendre les rouages de l'homme et de la société, analyser les rapports de force."⁷

realismo francés del XIX choca porque rompe con los códigos instaurados por la tradición académica, por la literatura oficial; el realismo contesta a la Tradición y la Institución: "Les auteurs réalistes, dans leur volonté de rendre compte du réel le plus exhaustivement possible, y font entrer des classes sociales, des groupes qui en étaient jusqu' alors exclus, ou qui n' y figuraient qu' accessoirement. Ils s' intéressent tout autant au corps de l' homme qu'à son âme, à sa médiocrité et ses faiblesses qu' à sa noblesse et ses vertus, étudiant, comme le demandait madame de Staël dans son *Essai sur les fictions* toutes ses passions et non pas seulement l' Amour. Ce qui ne vas pas sans tiraillement, même chez les partisans du réalisme. Stendhal confie, dans la *Vie d' Henry Brulard*, qu' il ne supporte guère les 'détails laids', qu' il ne saurait décrire la 'bassesse de la vie bourgeoise' d' un Chrysale", en *op. cit.*, pp. 338-339. Jean Bessière reconoce para las poéticas realistas una doble orientación, por un lado su dependencia del objeto (de la sociedad, de la Historia, de lo real) y por otro lado su autonomía (la obra es la medida de lo real, una convención), lo cual da lugar, en el seno del realismo, a diversos grados de afirmación estética, a diversos grados del reconocimiento de los medios y de los objetos del realismo, a diversos grados y a diversos modos de reconocimiento de la verdad del realismo, en "Réalisme et représentation littéraire. Elements pour une systématique des theses relatives au réalisme au XIXe. siècle", *Histoire des poétiques*, *op. cit.*, p. 342.

⁷ Colette Becker, "Le réalisme. Éléments de définition et de poétique", *op. cit.*, p. 335.

Como en Stendhal, *El general* es la crónica de unos hechos, de una época también, centrada sobre la biografía de Bolívar. Está construida asimismo con "pequeños hechos verdaderos" tomados de documentos, crónicas, conversaciones, memorias, atenta a los códigos y detalles de diferente orden: vestidos, comida, decorados, palabras. Es una obra donde abunda la narración y la descripción, más que el diálogo (que por otro lado aparece siempre entrecomillado, es decir, citado, como en una obra de Historia, y no como diálogo verdadero. Se trata de un diálogo regido por el narrador-historiador).

El general en su laberinto adopta muchos procedimientos que dan ilusión de verdad para elaborar una biografía provocadora de Simón Bolívar. Los más evidentes son los ya mencionados: unos agradecimientos que resaltan la investigación que hay detrás de la ficción que leemos, una Cronología realizada por un historiador que nos permite "confirmar" que los hechos principales narrados por la ficción efectivamente sucedieron, un mapa que dibuja en el espacio topográfico los desplazamientos físicos del protagonista de la novela. En un momento de los agradecimientos dice García Márquez: "El historiador bolivariano Vinicio Romero Martínez me ayudó desde Caracas [...] con una revisión implacable de los datos históricos en la versión final [...] Mi viejo amigo Aníbal Noguera Mendoza [...] descubrió media docena de falacias mortales y anacronismos suicidas que habrían sembrado dudas sobre el *rigor* de esta novela" (p. 271, el subrayado es mío).⁸ ¿Pretende García Márquez equiparar su trabajo con el de un historiador? Estos elementos o estas convenciones para dotar a lo relatado de un aire de veracidad las encontramos ya en la narrativa histórica del siglo XIX (recordemos lo mencionado sobre Vicente Fidel López en la introducción). En este caso García Márquez leyó "todo" o "casi todo" lo escrito por Bolívar y acerca de Bolívar, y hasta detalles como el

⁸ Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1989. La novela se citará en el cuerpo del texto de forma abreviada sólo con el número de página entre paréntesis.

hecho de que el personaje coma en determinado momento una guayaba y no un mango, que todavía no llegaba a América, se basan en proporcionar una imagen verosímil. Lo histórico (en el sentido de lo documentado), es "verdadero", "comprobable", y lo no documentado, se adapta a un "verosímil", a aquello que efectivamente pudo haber sido tal y como se cuenta. Los anacronismos, si los hay, son involuntarios, pero el rigor de las revisiones finales los habrían eliminado. Se trata de una novela elaborada con *rigor histórico*. ¿No hemos leído ya estas afirmaciones en varias de las novelas históricas del XIX?

Lo provocador de muchos de los contenidos de la obra: un Bolívar rodeado de miasmas, que por supuesto despertó en su momento la crítica de la Academia de Historia en Colombia, hace quizá necesario dotar al relato de esta ilusión de verdad. Pero se trata también de un gesto irónico hacia el propio discurso histórico, pues es imposible distinguir en una narración aquello que es documentado de aquello que es inventado. La narración es uno de los modos de que disponemos para dotar de significación a los acontecimientos, y este sentido o significación nunca se da en abstracto sino que será siempre para una cultura, un grupo, un sujeto concreto que es el que escribe la Historia.⁹ Al adoptar las

⁹ Dice Hayden White, "Es esta necesidad o impulso a clasificar los acontecimientos con respecto a su significación para la cultura o grupo que está escribiendo su propia historia la que hace posible una representación narrativa de los acontecimientos reales", en "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", *op. cit.*, p.25. En este artículo White reflexiona, a partir de Hegel, acerca de cómo se necesita la aparición de una idea de centro social para ubicar los acontecimientos de los anales (desligados, sólo yuxtapuestos pero sin un centro que los agrupe y dé significado en una trama, en una estructura de relaciones que los dote de significado al identificarlos como parte de un todo integrado) unos respecto de otros y dotarlos de significación ética o moral. Para Hegel es el Estado "el que por primera vez da un contenido que no sólo es apropiado a la prosa de la historia, sino que la engendra". Habría una íntima relación, sugerida por Hegel, entre ley, historicidad y narratividad, por lo cual "...no nos puede sorprender la frecuencia con que la narratividad, bien ficticia o real, presupone la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de un relato narrativo. Y esto plantea la sospecha de que la narrativa en general, desde el cuento popular a la novela, desde los anales a la 'historia' plenamente realizada, tienen que ver con temas como la ley, la legalidad, la legitimidad o, más en general, la autoridad [...]. Si, como sugiere Hegel, la historicidad como modo de vida humana diferenciado es impensable sin presuponer un sistema legal en relación al cual pudiera constituirse un sujeto específicamente legal, entonces la autoconciencia histórica, el tipo de conciencia capaz de

convenciones de una historia narrativa *El general en su laberinto* exhibe precisamente el carácter convencional de estos procedimientos, y en un cierto sentido de la escritura misma de la Historia.

La novela cuenta, como es quizá ya muy sabido, los últimos meses de la vida de Simón Bolívar (de ahí que, en sentido estricto, y ya que no abarca la vida completa del personaje histórico, no sea una biografía y que, en consecuencia, parte de la crítica se haya dedicado a justificar lo inapropiado de esta denominación). La historia transcurre entre el 8 de mayo de 1830, en que el general abandona la ciudad de Bogotá y emprende su último viaje, el que en teoría lo conducirá fuera del país, a Inglaterra, pero que en realidad es un "viaje hacia la nada", un viaje al encuentro con la muerte, y el 17 de diciembre del mismo año en que se produce (en un conocido gesto garciamarquiano) la muerte anunciada a lo largo del relato. En medio, ese viaje por el río Magdalena hacia la desembocadura en el mar (con todas las resonancias manriquianas ya conocidas también: "Nuestras vidas son los ríos que van a parar a la mar que es el morir") es la ocasión para abrir la memoria del sujeto histórico Bolívar y trazar los pasadizos sin salida (esto es, el laberinto) que conducen del presente del personaje a su propio pasado y al pasado reciente de los países hispanoamericanos: "mientras Bolívar recorre el río Magdalena, la novela remonta el discurso de la Historia", dice el crítico Julio Ortega.¹⁰ La Historia individual y la Historia colectiva (social, política) se unen y complementan en la forma del relato. La historia narrada es la de Bolívar, por eso la forma discursiva elegida por García Márquez se emparenta con la biografía novelada (una historia individual, de personaje), pero mediante el recurso de la memoria se revive para el presente de la enunciación (que es también el de la lectura) la historia de

imaginar la necesidad de representar la realidad como historia, sólo puede concebirse en cuanto a su interés por la ley, la legalidad, la legitimidad, etc.", *op. cit.*, p. 28. Me parece interesante esta reflexión porque es el punto de partida de una teoría sobre la narrativa latinoamericana como la de Roberto González Echevarría en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 1998.

las guerras de Independencia, la historia de las diferencias políticas que comienzan a fragmentar los intereses y el proyecto utópico bolivariano de la integración continental.

La narración de los últimos días de la vida de Bolívar (en la cual predomina la invención, pues como dice García Márquez, el viaje por el río es el tiempo menos documentado de la vida de Bolívar) se convierte en el medio para traer a escena la Historia, el pasado, y ciertos discursos como el del mito oficial de Bolívar, el discurso de la oposición Bolívar/Santander, el discurso de la integración con sus dimensiones utópicas que se continúan hasta el presente, el discurso de la violencia perviviendo hasta el presente de la lectura y la enunciación, el discurso del autoritarismo y las dictaduras siempre presentes y nunca erradicadas. El pasado, en el sentido de los acontecimientos relativos a las revoluciones de independencia, y la Historia, en el sentido de los discursos elaborados para explicar o interpretar esos acontecimientos, son convocados en la novela desde la imaginación o la invención de ese viaje final y desde el recurso narrativo de la memorización.

Se trata de poner en juego las posibilidades de la narración,¹¹ sin eludir el componente de imaginación que cabe en ella y que en el caso de la narración ficticia es algo inherente, para poner en diálogo diferentes discursos que quizá de otro modo sería difícil o imposible ver juntos.

La narración es uno de los modos de que disponemos para hacernos inteligible el mundo, y es uno de los procedimientos que la Historia ha utilizado tradicionalmente para hablar del pasado, sobre todo en el siglo XIX. El modo narrativo *cuenta* una historia con etapas inicial, intermedia y final bien delimitadas.¹² Impone a los hechos del pasado la forma del *relato*, la cual revela a los sucesos como dotados de una estructura y un

¹⁰ Julio Ortega, "El lector en su laberinto", *Hispanic Review*, núm. 60, 1992, p. 165.

¹¹ Cuando digo narración entiendo que aludo a un modo discursivo presente tanto en la ficción como en la Historia, con lo cual se trataría de una forma discursiva fronteriza entre ambas, Historia y ficción.

orden de significación. Emile Benveniste distinguió entre las formas personales y verbales propias del discurso y aquellas de la narración. La narrativa en sentido estricto se distinguiría por el uso exclusivo de la tercera persona y de formas verbales como el pretérito indefinido y el pluscuamperfecto. Es decir que se caracterizaría por la ausencia de toda referencia al narrador, de tal modo que puede decirse, según Benveniste, que "no hay un narrador". "Los acontecimientos se registran cronológicamente a medida que aparecen en el horizonte del relato. No habla nadie. Los acontecimientos parecen hablar por sí solos."¹³

El general en su laberinto sería un ejemplo de la ruptura de estas rígidas divisiones de orden más bien lingüístico, o de combinación de ambas modalidades en el seno del mismo relato. En efecto, aunque la novela se mantiene durante la mayor parte de la narración en esa tercera persona, hay un momento en que se evidencia el lugar desde el cual se narra. Dice el narrador:

"El general Rafael Urdaneta se tomó el poder el 5 de septiembre [...] Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que *habíamos* de sufrir en lo que faltaba del siglo" (p. 201). [El subrayado es mío].

La cita revela la presencia del *nosotros*, el plural de la primera persona del discurso agazapado y oculto tras la forma personal canónica de "la objetividad" y evidenciando el lugar desde cual se narra: siempre concreto, siempre ubicable. Se narra desde un presente de violencia. Es el presente en crisis de la enunciación y la lectura el que actualiza y pone en relación los discursos del pasado, el que abre los laberintos de la memoria y coloca en la mesa de las reflexiones esos discursos inacabados porque son presente, y siempre presente en crisis. Es esa crisis la que rescata ciertos discursos, deja a un lado otros, pero finalmente hace presentes y

¹² Hayden White, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 18.

necesarios para una nueva discusión los sueños bolivarianos de la integración y sus denuncias (o las denuncias del narrador) de ciertos "peligros" cumplidos: el problema de la deuda externa, la división interna entre facciones, el peligro del autoritarismo, la amenaza norteamericana.

Hay otros momentos en que la narración evidencia el tiempo de la enunciación, pero nunca como en el ejemplo anterior se manifiesta de forma tan clara "el lugar", histórico y cultural, ideológico incluso, desde el cual se narra, desde el cual se construye y re-construye el pasado, la Historia, la memoria. Esos otros momentos serían:

"Un siglo y medio después, numerosos médicos seguían pensando que la causa inmediata de la muerte habían sido estos parches abrasivos, que provocaron un desorden urinario con micciones involuntarias, y luego dolorosas y por último ensangrentadas, hasta dejar la vejiga seca y pegada a la pelvis, como el doctor Révérend lo comprobó en la autopsia" (p. 259) [El subrayado es mío].

"Después de la muerte de Sucre quedaba menos que nadie. Así se lo dio a entender a Napierski, y así lo dio a entender éste en su diario de viaje, que un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después" (p. 194) [El subrayado es mío].

"Era normal en esa época que se entreveraran los recados y que los partes militares fueran embrollados a propósito por razones de seguridad" (p. 238) [El subrayado es mío].

"Había atravesado cuatro veces el Atlántico y recorrido a caballo los territorios liberados más que nadie volvería a hacerlo jamás, y nunca había hecho un testamento, cosa insólita para la época" (p. 256) [El subrayado es mío].

Lo que el *nosotros* de la primera cita deja percibir es que la objetividad no puede implicar desaparición del sujeto, pues la producción de conocimiento es inseparable del sujeto que conoce. Aislar uno de otro

¹³ Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI Editores, 1971, 2 vols.

se convierte en una solución de tipo retórico. La forma de la narración de *El general en su laberinto* revela ese doble aspecto del discurso histórico, y al hacerlo, ofrece una combinación muy particular de dos ingredientes: lo "imaginario" o ficticio, y lo "real" o documentado. En mi opinión la novela de García Márquez está permeada de una sutil ironía, pues narrando desde las convenciones que proporcionan una "ilusión de verdad" exhibe el problema del sujeto productor de conocimiento. Al mismo tiempo, la ficción acerca de la vida de una figura heroica y mitificada como Simón Bolívar lanza señales para un pacto con el lector que acepte, vía la documentación exhibida, la ilusión de verdad de esa ficción. En este sentido *El general en su laberinto* proyecta la ambigüedad que representa toda narración (y evidentemente la histórica): deseo de ser leído con esa ilusión de veracidad, elaboración discursiva, textualización que implica todo relato.

En este caso el presente y el sujeto de la enunciación se hacen explícitos en la novela en el *nosotros* de la narración. Al tiempo que la novela proporciona su versión de los últimos meses de la vida de Bolívar, reescribe su historia haciendo un balance de su historicidad. La novela nos confronta con la agonía y la muerte de Bolívar (así como con la descomposición de su proyecto utópico de integración) pero al hacerlo nos confronta sobre todo con el presente de los países hispanoamericanos. Como lectores (al igual que Bolívar), remontamos el discurso de los orígenes desde un presente de crisis:

"Pero no se trata de una mera biografía ejemplar o de una tardía moraleja histórica que reafirma lo que ya sabíamos [dice Julio Ortega]. Se trata, más bien, de algo más riguroso y dramático: darle a la historicidad, al habla de nuestra experiencia histórica, la voz de nuestra crisis actual. Esto es, confrontar nuestra suma de catástrofes con la catástrofe sumaria de los orígenes. No es para menos. La muerte de Bolívar es un trágico emblema de la agonía de

uno y otro de nuestros ideales de emancipación y democratización."¹⁴

Considero que la forma que elige García Márquez en *El general* está permeada de una ironía sutil. Como dije anteriormente, la novela consta, después de las tres letras que señalan el supuesto FIN de la ficción, de dos apartados más, uno titulado "Gratitudes" y otro "Sucinta cronología de Simón Bolívar". En las gratitudes García Márquez señala su deuda con aquellos historiadores y especialistas en la figura histórica de Simón Bolívar que durante dos años tuvieron la paciencia de socorrerle en asuntos relativos a su vida, la época y las ideas políticas del momento. Poco a poco, en la medida en que ingresaba y profundizaba en las arenas movedizas de una documentación tiránica, el imperativo de atender a lo "históricamente documentable" fue creciendo. Dice García Márquez:

"Por otra parte, los fundamentos históricos me preocupaban poco, pues el último viaje por el río es el tiempo menos documentado de la vida de Bolívar. Sólo escribió entonces tres o cuatro cartas --un hombre que debió dictar más de diez mil-- y ninguno de sus acompañantes dejó memoria escrita de aquellos catorce días desventurados. Sin embargo, desde el primer capítulo tuve que hacer alguna consulta ocasional sobre su modo de vida, y esa consulta me remitió a otra, y luego a otra más y a otra más, hasta más no poder. Durante dos años largos me fui hundiendo en las arenas movedizas de una documentación torrencial, contradictoria y muchas veces incierta, desde los treinta y cuatro tomos de Daniel Florencio O' Leary hasta los recortes de periódicos menos pensados. Mi falta absoluta de experiencia y de método en la investigación histórica hizo aún más arduos mis días.

Este libro no habría sido posible sin el auxilio de quienes trillaron esos territorios antes que yo, durante un siglo y medio, y me hicieron más fácil la temeridad literaria de contar una vida con una documentación tiránica, sin renunciar a los fueros desaforados de la novela. Pero mis gratitudes van de manera muy especial para un grupo de amigos, viejos y nuevos, que tomaron como asunto propio y de gran importancia no sólo mis dudas más graves --como

¹⁴ Julio Ortega, *op. cit.*, p. 167.

el pensamiento político real de Bolívar en medio de sus contradicciones flagrantes-- sino también las más triviales --como el número que calzaba" (pp. 269-270).

Es largo el recuento de quienes ayudaron a García Márquez a identificar hasta los menores detalles de su vida y costumbres, incluso de la forma de hablar del momento o de las noches de luna llena que hubo en los primeros treinta años del siglo pasado. Todos estos agradecimientos tienen un fin: advertirnos de que estamos frente a una novela histórica "documentada", fiel y atenta en muchos sentidos a los datos de la época y de la vida del personaje. Fiel a lo que sería una novela biográfica de corte tradicional, decimonónico, donde predomina la descripción (con detalles muy particulares y concretos de la vida cotidiana o de las costumbres) intercalada con dosis de interpretación: la omnisciencia en definitiva:

"Entonces el general respiró a fondo con los ojos llenos de lágrimas, y señaló hacia el tocador.

"Es por esas flores de panteón", dijo.

Como siempre, pues siempre encontraba algún culpable imprevisto de sus desgracias" (p. 17).

Donde tiene permiso de entrada la "imaginación", en el sentido de la ficción o la invención, es en las partes no documentadas de su vida,¹⁵ lo que cubre el último viaje de su vida por el río Magdalena, los últimos meses de esa vida que "nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse" (p. 267). Lo que esto significa es que la mayor parte de la novela es invención, pero es una invención que se quiere "con rigor histórico".

El narrador de *El general en su laberinto*, al imitar los procedimientos de una "historia narrativa", se nos presenta como un narrador-historiador que cuenta, describe e interpreta todo en un solo movimiento. Por un lado describe de forma meticolosa los sucesos de esas

¹⁵ Una división entre Historia y ficción (documentación e invención) que recibiría el beneplácito de Lukacs, quien recomendaba en su obra *La novela histórica* inventar en

últimas jornadas y ciertos aspectos de la vida íntima, privada del personaje, como oficiando un ritual que tendrá su fin y su finalidad en la muerte; al tiempo, intercala interpretaciones contundentes (de tono generalizante) acerca de la vida y el pensamiento del personaje, o introduce, valiéndose de algún elemento que despierta en la memoria la comparación, otro episodio del pasado que generalmente sirve de contraste o contrapunto a la situación presente. Las interpretaciones del narrador tienen el tono de la omnisciencia y la generalización, pero siempre se presentan como pertenecientes al personaje, como siéndole propias, como certidumbres y no como interpretaciones:

"Sin inmutarse por las malas noticias, él le ordenó a Manuela con un gesto de la mano que siguiera leyendo.

Siempre tuvo a la muerte como un riesgo profesional sin remedio. Había hecho todas sus guerras en la línea de peligro, sin sufrir ni un rasguño, y se movía en medio del fuego contrario con una serenidad tan insensata que hasta sus oficiales se conformaron con la explicación fácil de que se creía invulnerable. Había salido ileso de cuantos atentados se urdieron contra él, y en varios salvó la vida porque no estaba durmiendo en su cama. Andaba sin escolta, y comía y bebía sin ningún cuidado de lo que le ofrecían donde fuera. Sólo Manuela sabía que su desinterés no era inconsciencia ni fatalismo, sino la certidumbre melancólica de que había de morir en su cama, pobre y desnudo, y sin el consuelo de la gratitud pública" (p. 16).

Otro ejemplo de los juicios definitivos, categóricos, que pueblan constantemente el relato y que dan a la novela ese tono de afirmación irrefutable sería: "De la generación de criollos ilustrados que sembraron la semilla de la independencia desde México hasta el Río de la Plata, él era el más convencido, el más tenaz, el más clarividente, y el que mejor conciliaba el ingenio de la política con la intuición de la guerra" (pp. 83-84).

aquellos áreas que la Historia había dejado sin documentar, y que con frecuencia se referían a la vida privada de los personajes históricos.

En su labor de narrador-historiador puede "juzgar" los hechos, los sueños, la personalidad de Bolívar. Nada le es ajeno. Puede hablar de *guerras inútiles y desengaños de poder*, del *sueño dorado de la integridad continental*, del *sueño fantástico de crear la nación más grande del mundo*, de intentar otra vez la redención de las Américas, colocándose en la perspectiva de Bolívar pero también en el foco de quien conoce lo ocurrido a lo largo de ciento cincuenta años. El riesgo de la cita a media noche con Miranda Lyndsay en la isla de Jamaica lo califica de "insensatez histórica", cuando habla del destierro de Santander y de las causas de la enemistad dice: "Así había sido." En esa medida, la perspectiva desde la cual se narra *El general en su laberinto* es la de la decadencia física y política de Bolívar pero también la de la decadencia política de los siguientes años.

En el marco de la oposición Bolívar-Santander dentro del contexto colombiano, el narrador se permite hacer su balance de Santander contrastando su personalidad ordenada y pendiente de su imagen en la Historia, con la de Bolívar: "Era el nombre con que llamaba en secreto al general granadino Francisco de Paula Santander, su grande amigo de otro tiempo y su más grande contradictor de todos los tiempos, jefe de su estado mayor desde los principios de la guerra, y presidente encargado de Colombia durante las duras campañas de liberación de Quito y el Perú y la fundación de Bolivia. Más por las urgencias históricas que por vocación, era un militar eficaz y valiente, con una rara afición por la crueldad, pero fueron sus virtudes civiles y su excelente formación académica las que le sustentaron su gloria. Fue sin duda el segundo hombre de la independencia y el primero en el ordenamiento jurídico de la república, a la que impuso para siempre el sello de su espíritu formalista y conservador." (pp. 57-58).

¿De dónde obtiene su saber este narrador-historiador?: por un lado, como vimos anteriormente, el autor García Márquez reconoce su deuda con todo lo *escrito*. Su fuente principal es la Historia (lo escrito). Junto a

ella, hay las Memorias de algunos contemporáneos, como O'Leary,¹⁶ testimonios de origen a veces vago, leyendas y muchos se dice imprecisos: "En esa época, según el testimonio de un oficial de la Legión Británica" (p. 54); "Se dijo que su mal era un tabardillo [...] Se dijo después que estaba agonizando [...] Nadie supo qué fundamentos científicos tenían estas noticias..." (p. 24); "Nadie desmintió nunca la leyenda de que dormía cabalgando" (p. 49); "Desde antes de la victoria se decía que por lo menos tres batallas se habían perdido en las guerras de independencia sólo porque él no estaba donde debía sino en la cama de una mujer [...] Nadie desmintió nunca la suposición [...] Suposición falsa, como tantas otras, pues sus serrallos de guerra fueron una de las muchas fábulas de salón que lo persiguieron hasta más allá de la muerte" (p. 119). La historia de Bolívar está forjada tanto con hechos como con rumores, lo que coloca en una frontera borrosa la distinción entre "hechos históricos" y "hechos ficcionales". Un "verdadero historiador" tendría que proporcionar la fuente concreta. El propio general manifiesta un cierto resentimiento (o mejor, desconfianza) contra la palabra escrita, como veremos más adelante. En definitiva, esta particular combinación de lo histórico y lo ficticio en la pluma de un narrador-historiador invita a reflexionar acerca de los modos en que se escribe la Historia, y no queda desvinculada de los debates contemporáneos en el seno de la disciplina.

Lo que quizás nos queda en claro después de leer *El general en su laberinto* es que resultaría imposible escribir la "verdadera" biografía de un personaje político como Bolívar. Cómo interpretar que en una misma carta, en un solo día, le diga a una persona una cosa y también la contraria. "Lo acusaban de ser veleidoso en su modo de juzgar a los hombres y de manejar la historia, de que peleaba contra Fernando VII y se abrazaba con Morillo, de que hacía la guerra a muerte contra España y era

¹⁶ "O'Leary observó en sus memorias que el general no había sido nunca tan espontáneo para evocar sus amores furtivos como aquella tarde de domingo en Turbaco. Montilla pensó, y lo escribió años después en una carta privada, que era un síntoma inequívoco de la vejez" (*El general...*, p. 159).

un gran promotor de su espíritu, de que se apoyó en Haití para ganar y luego lo consideró como un país extranjero para no invitarlo al congreso de Panamá [...] 'Pues bien: todo eso es cierto pero circunstancial'" (p. 204). Lo único en lo que no hay contradicción es en el hecho de que todo se hizo por la independencia y la integración. El narrador deja al descubierto esas contradicciones que más que evidenciar una personalidad compleja permiten entrever las dificultades de reconstruir hechos o de encadenar estos hechos por medio de causalidades. El narrador presenta los propios sucesos como sujetos a causas azarosas, al destino, de ahí la forma laberíntica del relato y de ahí también que el general pueda decir que está condenado a un destino de teatro.

Hay finalmente una asociación, que traza el narrador, entre la figura de Bolívar y la del descubridor Cristóbal Colón. Las dos ocasiones son momentos de contemplación de la naturaleza: "Era una noche de vastos silencios, como en los estuarios colosales de los Llanos, cuya resonancia permitía escuchar conversaciones íntimas a varias leguas de distancia. Cristóbal Colón había vivido un instante como ése, y había escrito en su diario: 'Toda la noche sentí pasar las aves'. Pues la tierra estaba próxima al cabo de sesenta y nueve días de navegación. También el general las sintió. Empezaron a pasar como a las ocho [...] 'Dios de los pobres!', suspiró el general. 'Estamos llegando'. Y así era. Pues ahí estaba el mar, y del otro lado del mar estaba el mundo" (p. 137). La asociación entre ambas figuras es la asociación entre dos descubridores pero también dos iniciadores de etapas en el continente. Con Colón comienza el descubrimiento y la conquista de América, con Bolívar comienza la etapa independiente. Ambos dan inicio a nuevos mundos. El otro momento en que el narrador lo asocia con Colón es el siguiente. "Desde el patio iluminado se alzaba el vapor de los jazmines, y el aire parecía de diamante, y había en el cielo más estrellas que nunca. 'Como Andalucía en abril', había dicho él en otra época, recordando a Colón" (p. 178). De cualquier modo esta reiteración en la asociación trae a la memoria las crónicas del

descubrimiento y las coloca en el origen de narrar, contar, dar cuenta de la naturaleza o la realidad americana.

El narrador va sembrando su relato de fechas exactas, de números y cifras que abonan la impresión de "objetividad" (otro "gesto" garciamarquiano que pertenece también al realismo mágico, y no sólo al realismo a secas):

"Fernando depositó en el establecimiento bancario de Busch y Compañía doscientas onzas de oro que a última hora encontró, sin rastro alguno de su origen, entre los útiles de escritorio de su tío. A Juan de Francisco Martín le dejó, también en depósito, un cofre con treinta y cinco medallas de oro. Le dejó asimismo una faltriquera de terciopelo con doscientas noventa y cuatro medallas grandes de plata, sesenta y siete pequeñas y noventa y seis medianas, y otra igual con cuarenta medallas conmemorativas de plata y oro, algunas con el perfil del general..." (p. 210).

La perspectiva del narrador se coloca siempre a la sombra del general, pues él es el objeto principal de la representación. De hecho, la mayor parte de la novela está narrada desde el foco de Bolívar, pero cuando lo necesita para seguir proporcionando "información" el narrador dirige éste al servidor José Palacios o a otros personajes. Aunque su omnisciencia le permite "interpretar" la Historia con la conciencia de conocer el interior de cada personaje, sin embargo, es la historia de Bolívar el centro de la narración y a él vuelve la cámara constantemente. El relato es abundante en descripciones minuciosas de la cotidianidad del general, las cuales van tejiendo una historia diferente: la historia de la vida privada. Un ejemplo de descripción minuciosa podría ser el siguiente:

José Palacios puso la bacía de espuma en el mármol del tocador, y el estuche de terciopelo rojo con los instrumentos de afeitarse, todos de metal dorado. Puso la palmatoria con la vela en una repisa cerca del espejo, de modo que el general tuviera bastante luz, y acercó el brasero para que se le calentaran los pies. Después le dio unas antiparras de cristales cuadrados con una armazón de plata fina, que llevaba siempre para él en el bolsillo del chaleco. El

general se las puso y se afeitó gobernando la navaja con igual destreza de la mano izquierda como de la derecha, pues era ambidiestro natural, y con un dominio asombroso del mismo pulso que minutos antes no le había servido para sostener la taza. Terminó afeitándose a ciegas sin dejar de dar vueltas por el cuarto, pues procuraba verse en el espejo lo menos posible para no encontrarse con sus propios ojos. Luego se arrancó a tirones los pelos de la nariz y las orejas, se pulió los dientes perfectos con polvo de carbón y se pulió las uñas de las manos y los pies, y por último se quitó la ruana y se vació encima un frasco grande de agua de colonia, dándose fricciones con ambas manos en el cuerpo entero hasta quedar exhausto. Aquella madrugada oficiaba la misa diaria de la limpieza con una sevicia más frenética que la habitual, tratando de purificar el cuerpo y el alma de veinte años de guerras inútiles y desengaños de poder" (p. 13).

Cuando vuelve la mirada a otros es para recoger información que completa la que el narrador-historiador obtiene de los documentos. La novela de García Márquez "reconstruye" la biografía de Bolívar, su historia (y a través de ella la Historia social y política) no sólo mediante la documentación torrencial acerca de su vida o mediante las propias cartas del general; se hace eco, también, de una memoria "viva", de una memoria oral: rumores, leyendas, los "se dice" sin saber quién lo dice ("En esa época, según el testimonio de un oficial de la Legión Británica", p. 54; "Se dijo", p. 24; "Las noticias públicas", p. 23; "Lo acusaban", p. 20). Aun cuando el tono del narrador es el del historiador profesional que no duda en la firmeza y seguridad de sus afirmaciones, las fuentes de las que se sirve para proporcionar su biografía pertenecen a saberes no siempre muy fiables en cuanto a su "cientificidad", pero necesarios desde el presente de la escritura para abrir las expectativas del momento histórico representado y en esa medida vincularlas con el horizonte de expectativas del presente de la enunciación.

Otro modo en que *El general en su laberinto* se acerca a los usos de la historia narrativa es al enfocar la Historia desde una figura mítica y mitificada por la historiografía, de connotaciones heroicas, una figura tan importante como Simón Bolívar, héroe y también mito, aspecto en el cual,

si pensamos en la historicidad del género novelesco de novela histórica, el relato garciamarquiano se estaría alejando del canon propuesto por Lukács. García Márquez enfrenta también, y sale airoso del reto, los límites genéricos que había marcado Alejo Carpentier en América Latina:¹⁷

"No se puede hacer una gran novela cuyo personaje central se llame Napoleón Bonaparte, o se llame Julio César, se llame Carlomagno, porque o bien se achica el personaje con las exigencias del relato novelesco, o bien, por un prurito de fidelidad, no se colocan en su boca sino las palabras que realmente dijo, los discursos que realmente pronunció, y entonces se transforma el gran hombre en una especie de monumento con facultad de movimiento, pero que pierde fuerza."¹⁸

¿Pero cuál es el sentido de combinar Historia e invención bajo la modalidad narrativa de una novela biográfica o una Historia narrativa? Yo creo que se trata de un gesto irónico de Gabriel García Márquez. Buena parte de la historiografía relativa a Simón Bolívar ha sido escrita utilizando los métodos de la historia narrativa, con lo cual, *El general en su laberinto* podría ser un libro más en esta larga bibliografía acerca de Simón Bolívar.¹⁹ Sería verdaderamente difícil distinguir de forma clara y exacta

¹⁷ Y que el escritor cubano venció también años después con *El arpa y la sombra* (1979), centrada en la figura controvertida de Cristóbal Colón.

¹⁸ Salvador Arias, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977. Cita tomada de Peter Elmore, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*, México, FCE, 1997, p. 190.

¹⁹ Podrá el lector considerar las semejanzas entre la forma de narrar de García Márquez, su modo de ir dotando de sentido a los acontecimientos, y por ejemplo ésta de Germán Arciniegas en un libro publicado un año antes de la novela que nos ocupa: "Era Bogotá una diminuta ciudad de los Andes. Corrían dos caudalosos ríos en el centro --el de San Agustín y el de San Francisco-- y hacia afuera el San Cristóbal, el Fucha. En ellos, se oía correr alborotada el agua como en las quiebras de los valles, y recatada en los caños que iban por el centro de las calles empedradas. Dejar la Presidencia era para Bolívar otra vez montar a caballo. La estrechez del "palacio" iba contra su temperamento. [...] El 8 de mayo almorzó temprano, a las 9 de la mañana. La víspera se habían sublevado las tropas venezolanas. Cuatro días antes se había elegido para la presidencia a don Joaquín Mosquera. Bogotá era como en vísperas de una batalla. El propio Libertador se ofreció a interponerse para evitarla. Le disuadieron previendo desacatos. Se hizo un silencio forzado para que no saliera entre gritos. Se había quedado en la noche en la casa del General Herrán, a una cuadra del Palacio y de la de Manuelita. ¿Cuándo se despidió de su amante? El cuatro? El cinco? El seis? Ministros extranjeros y nacionales se apretaron en la sala, los corredores, el zaguán, para despedirlo. Como cuando se va a despedir a un muerto. La cosa era como en sus salidas oficiales: sin mujer [...] en la mañana de hielo

qué es inventado y qué no en la novela. Además, la novela utiliza comillas cuando transcribe los parlamentos de un diálogo o las palabras o pensamientos de algún personaje, y por supuesto de Simón Bolívar, imitando también en este sentido la labor de un historiador, a diferencia del uso habitual en la ficción que son los guiones largos. Las comillas proporcionan un aire mayor de fidelidad, de transcripción de supuestos documentos, sin eludir el hecho de que entre ese montón de entrecorillados referidos al general haya efectivamente un número elevado de citas tomadas de cartas u otros textos, entre ellas frases como: "Vamonós. Volando, que aquí no nos quiere nadie" o "¡Cómo voy a salir de este laberinto!"

En *El general en su laberinto* el personaje Bolívar es salvado del mito (del tiempo mítico que lo ha convertido en una estatua de mármol con características faciales que semejan cada vez más las de una escultura griega, sin sus originales rasgos caribes, negroides) en la medida en que la novela se narra desde el viaje a la muerte y no desde el viaje a la gloria. De este modo, mediante la narración de la decadencia, de la frustración, de la anti-utopía, se lo extrae del tiempo mítico, cerrado, concluido, y se lo inserta en el tiempo histórico. Al volver a participar del tiempo histórico-real se convierte en algo vivo para el presente, adquiere carácter concreto y se puede volver a poner en movimiento el mensaje de la utopía integracionista. Desmitificar en este caso no implica "rebajar" el ideal

del 26 de septiembre, volviéndose a los generales que lo felicitaban por haber salido con vida les dijo: Esta es la libertadora del Libertador. Y abrazó a Manuelita. [...] Cuando montó, hizo lo que es de rigor: acariciar con unas palmadas el cuello de la bestia. En esas palmadas está la esencia del viaje. Por allá en Cuatro Esquinas comenzó a desgranarse la mazorca... El Libertador estrechó una a una las manos de los que regresaban. Cuando -- tirando las riendas-- indicó al caballo que seguía el viaje, le dio palmadas en el cuello. Se entendieron. Llegando a Guaduas, casi nadie lo acompañaba. Le quedaba el caballo... Volvieron los amigos a Bogotá. Por la plaza empedrada no se oía --descontemos el murmullo de los de la comitiva-- sino el golpe metálico de las herraduras. En la mitad de la plaza, con un dedo de piedra sobre los labios, el mono de la pila imponía el silencio", en *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Juventud y muerte del Libertador*, Bogotá, Planeta, 1988, pp. 139-141. Es del todo innecesario subrayar aquellas partes que "literaturizan" la descripción, es decir que la impregnan con elementos de corte claramente subjetivo, imaginado, puesto que los párrafos citados están llenos de estos aspectos.

político que representa la figura de Bolívar. Por el contrario, desmitificar significa "vivificar", "humanizar", convertir su presencia en algo abierto al presente en devenir. Sólo desde esta perspectiva se podía decir algo "nuevo" o "diferente" del mito, sólo desde este lugar de la enunciación el mito dejaba de estar cerrado, concluido, y podía seguir siendo una presencia viva y necesaria para el presente. Paradójicamente, al desmitificar al héroe, el mito de la utopía vuelve a cobrar vida. Es este sentido paradójico el que ha posibilitado lecturas opuestas de la novela: detractores que ven con horror cómo la estatua de bronce se rebaja al nivel humano donde los humores apestan, detractores que desean que el mito se mantenga incólume, brillante, concluido; defensores que reconocen tras la decadencia del personaje la *per-vivencia* del mito.

Al tiempo que Bolívar recorre el río Magdalena convirtiendo a la novela que leemos, en cuanto a la forma o la estructura externa, en el relato de un viaje de resonancias míticas, es decir, mientras es el mito el que proporciona la forma discursiva que organiza la narración, la novela remonta el discurso de la Historia. Mientras como lectores leemos la crónica de la muerte anunciada, la memoria del personaje nos hace retroceder a distintos momentos del pasado, momentos que el texto ubica siempre en tiempo y lugar, dando la fecha exacta del recuerdo en un gesto que va dando forma a la idea de que leemos una crónica. Mientras el cuerpo del general se dirige a la muerte, su memoria (y la del narrador) trae al presente una Historia viva. Es la memoria la que rescata del olvido el mensaje utópico. La utopía, parece decir *El general en su laberinto*, forma parte de la Historia.

"El vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria. Desde Agustín, sabemos y comentamos que la memoria es el presente del pasado. [...] La memoria garantiza la continuidad temporal de la persona", dice Paul Ricoeur.²⁰ La narración va y viene mostrando

²⁰ Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife/Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999, p. 16.

aspectos de la *Historia* (en el sentido colectivo) y de la *historia* también personal; hacia atrás, los acontecimientos muestran un pasado de gloria (guerrera, política, amorosa); en el presente, por contraste o por un efecto de contrapunto, se vive la decadencia ("La gloria se le había salido del cuerpo"). La memoria es de los tiempos de gloria. La conciencia de la disminución y la mengua, de la carencia, está en el presente del personaje:

"Meses antes, poniéndose unos pantalones de gamuza que no usaba desde las noches babilónicas de Lima, él había descubierto que a medida que bajaba de peso iba disminuyendo de estatura. Hasta su desnudez era distinta, pues tenía el cuerpo pálido y la cabeza y las manos como achicharradas por el abuso de la intemperie. Había cumplido cuarenta y seis años el pasado mes de julio, pero ya sus ásperos rizos caribes se habían vuelto de ceniza y tenía los huesos desordenados por la decrepitud prematura, y todo él se veía tan desmerecido que no parecía capaz de perdurar hasta el julio siguiente." (p. 12).

Esta forma de la narración, por un lado la crónica, por otro la *Historia* atraída al presente por medio de la memorización, introduce en el relato una mayor complejidad de la que puede parecer a simple vista, y relativiza el supuesto realismo que parecería adoptar. Por otro lado, al convocar a la *Historia* por medio de la memoria ésta se convierte en algo vivo para el presente. Como diría Paul Ricoeur, la historia no es de este modo un depósito muerto de acontecimientos sino que, al abrirse a las promesas incumplidas, "e, incluso, impedidas y reprimidas por el curso posterior de los acontecimientos, un pueblo, una nación o una entidad cultural pueden acceder a una concepción abierta y viva de sus tradiciones".²¹ Esta es la memoria que rescatan muchas de las novelas históricas que hemos visto aparecer en los últimos decenios del siglo XX. Frente a un pasado clausurado, frente a una *tradición* fijada en relación con los acontecimientos fundadores y los héroes históricos vinculados con dichos acontecimientos (lo cual es evidente en el caso de la imagen de

²¹ Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, *ibid.*, p. 51.

Simón Bolívar, el Libertador), "revivir", animar esos acontecimientos ricos en expectativas que relanzan la conciencia histórica hacia el futuro.

Los pasadizos de la memoria

El general en su laberinto construye de forma sutil una oposición entre memoria oral y memoria escrita. A pesar de la "abundancia" que signa su conocido afán por escribir cartas (una de las más famosas de la historia continental es la Carta de Jamaica, escrita el 6 de septiembre de 1815), Bolívar desconfía en la novela de la escritura: " 'O' Leary es un gran hombre, un gran soldado y un amigo fiel, pero toma notas de todo', explicó. 'Y no hay nada más peligroso que la memoria escrita' " (p. 160). Daniel Florencio O'Leary, edecán y amanuense bilingüe del general durante largo tiempo, efectivamente llegó a escribir sus memorias en treinta y cuatro tomos, aunque Bolívar predice en la novela que: " 'O'Leary escribirá algo si persevera en sus deseos", dijo el general. 'Pero será distinto'" (p. 264). Pocos meses antes de morir fray Sebastián le pregunta si no piensa escribir sus memorias. "Jamás", dice Bolívar, "Ésas son vainas de los muertos" (p. 203).

Al comienzo de la novela, tras la renuncia a la presidencia, le pide a José Palacios, "soñando despierto", que le disponga los medios para empezar a escribir sus memorias. "José Palacios le llevó tinta y papel de sobra para cuarenta años de recuerdos, y él previno a Fernando, su sobrino y amanuense, para que le prestara sus buenos oficios desde el lunes siguiente a las cuatro de la mañana, que era su hora más propicia para pensar con los rencores en carne viva" (pp. 29-30). La posibilidad de *escribir* sus memorias va ligada al rencor y a los tiempos difíciles. Olvida las memorias cuando el aire tenue de Fucha le hace sentirse bien.

Este aspecto se refleja en una actitud diferente hacia la escritura en Bolívar y en Santander. Mientras el primero escribe y escribe cartas sin

reparar demasiado en los contenidos, a menudo contradictorios o resultado de los impulsos, Santander deja por escrito sólo aquello que moldea la imagen que desea transmitir a la posteridad, a la Historia. En ambos hay una muy diferente relación con la escritura. Dice Bolívar: "Ya sé que se burlan de mí porque en una misma carta, en un mismo día, a una misma persona le digo una cosa y la contraria, que si aprobé el proyecto de monarquía, que si no lo aprobé, o que si en otra parte estoy de acuerdo con las dos cosas al mismo tiempo" (p. 204). Y más adelante confirma el narrador:

"En la segunda carta que el general le mandó a Urdaneta con Iturbide, le pedía que destruyera todas las suyas anteriores y futuras, para que no quedaran rastros de sus horas sombrías. Urdaneta no lo complació. Al general Santander le había hecho una súplica similar cinco años antes: 'No mande usted a publicar mis cartas, ni vivo ni muerto, porque están escritas con mucha libertad y en mucho desorden'. Tampoco lo complació Santander, cuyas cartas, al contrario de las suyas, eran perfectas de forma y de fondo, y se veía a simple vista que las escribía con la conciencia de que su destinatario final era la historia.

Desde la carta de Veracruz hasta la última que dictó seis días antes de su muerte, el general escribió por lo menos diez mil, unas de su puño y letra, otras dictadas a sus amanuenses, otras redactadas por éstos de acuerdo con instrucciones suyas. Se conservaron poco más de tres mil cartas y unos ocho mil documentos firmados por él" (pp. 225-226).

La memoria escrita contribuye a fijar el sentido de las palabras mediante su alianza con el poder. La memoria oral, en cambio, se deja permear por otros saberes: los sueños, los "se dice", las leyendas, los rumores también proporcionan información sobre el pasado. Cuando el general, en el primer capítulo de la novela, "soñando despierto", piensa en regresar a su siempre arrinconado proyecto de escribir sus memorias (olvidado porque se interponen otras tareas más urgentes y por tanto más importantes) quiere empezar por su recuerdo más antiguo, que es un *sueño* que tuvo a los tres años:

"Soñó que una mula negra con la dentadura de oro se había metido en la casa y la había recorrido desde el salón principal hasta las despensas, comiéndose sin prisa todo lo que encontró a su paso mientras la familia y los esclavos hacían la siesta, hasta que acabó de comerse las cortinas, las alfombras, las lámparas, los floreros, las vajillas y cubiertos del comedor, los santos de los altares, los roperos y los arcones con todo lo que tenían dentro, las ollas de las cocinas, las puertas y ventanas con sus goznes y aldabas y todos los muebles desde el pórtico hasta los dormitorios, y lo único que dejó intacto, flotando en su espacio, fue el óvalo del espejo del tocador de su madre" (p. 30).

Es interesante que las memorias comiencen con un sueño (su primer recuerdo) y no con hechos "reales". Como un sueño es presentado en el relato, asimismo, el proyecto bolivariano de la integración latinoamericana. Quizá la idea de García Márquez es presentar a un Bolívar "soñador", menos pragmático de lo que uno podría suponer. Asimismo, a lo largo de toda la novela el personaje vive en un estado constante de enfebrecimiento, entra y sale de la fiebre, del sueño, de las pesadillas, del delirio, del insomnio, y es este estado de semiconciencia el que provoca la asociación de hechos del presente con situaciones del pasado. Toda la historia parece haber sido un sueño: "En cambio yo me he perdido en un sueño buscando algo que no existe" (p. 223). Y el proyecto de la integración, un *sueño fantástico*: "Su ilusión final era extender la guerra hacia el sur, para hacer cierto el sueño fantástico de crear la nación más grande del mundo: un solo país libre y único desde México hasta el Cabo de Hornos" (pp. 53-54). O un *sueño dorado*: "...en una tentativa tardía de salvar el sueño dorado de la integridad continental" (p. 25).

El sueño se asocia también en la novela con la imaginación, con las ocurrencias afortunadas. A punto de entrar en la ciudad célebre de Honda, el séquito es rebasado por un jinete que se dirige a todo galope a la misma ciudad. Dice el narrador: "Entonces se le volvió a encender la *luz del sueño*. " 'Dios de los pobres', dijo. 'Lo único que podría explicar semejante

apuro es que lleve una carta para Casandro con la noticia de que ya nos fuimos' " (p. 73).

La memoria evocadora del general funciona también en los casos de insomnio:

"El general se volvió con una mirada lúcida en la que no quedaba ni un vestigio de fiebre.

'Es otra vez como la noche de San Juan de Payara', dijo. 'Sin Reina María Luisa, por desgracia'.

José Palacios conocía de sobra aquella evocación. Se refería a una noche de enero de 1820..." (p. 53).

Y sigue la narración de los sucesos de aquella noche a cargo ya del narrador. En otras ocasiones es la música la que despierta los recuerdos. En la última noche en Honda yace en su hamaca escuchando la música del baile en su honor cuando le dice a José Palacios: "¿Te acuerdas de ese vals?' Silbó varios compases para revivir la música en la memoria del mayordomo, pero éste no lo identificó. 'Fue el vals más tocado la noche que llegamos a Lima desde Chuquisaca', dijo el general. José Palacios no lo recordaba, pero no olvidaría jamás la noche de gloria del 8 de febrero de 1826" (p. 80). Después de esta entrada el narrador continúa con los sucesos de aquellos días limeños, los que sellaron la independencia del continente inmenso "que él se proponía convertir, según sus propias palabras, en la liga de naciones más vasta, o más extraordinaria, o más fuerte que ha aparecido hasta el día sobre la tierra" (p. 80).

La memoria del general (y con él del narrador) va y viene dibujando los callejones sin salida del laberinto en que se halla inmerso. Sus sueños, al estar asociados al laberinto y a la imposibilidad de hallar cauce o salida, así como aunados al fatalismo que recorre la narración desde el comienzo, en el sentido de que se trata de un viaje "a la nada", no tienen posibilidad de realización, no consiguen traspasar el reino de los "sueños" irrealizables. Aunque al mismo tiempo los sueños pueden convertirse en utopías y volver a tener sentido para el otro tiempo, el del presente de la

escritura. Es el narrador el que trae al presente de la enunciación, cuya temporalidad histórica coincide con la de la lectura (finales del siglo XX), la conflictividad de los tiempos históricos representados y el problema de la carencia y la crisis que los caracteriza. De este modo, el presente desde el que se lleva a cabo la representación se manifiesta como un tiempo asimismo de crisis.

La forma que adquiere la escritura del narrador de *El general en su laberinto* se asemeja a la de un laberinto, como parece anunciar el título. Por un lado está la línea principal de la narración, con la apariencia de un avance cronológico constantemente retardado que conduce a la única salida posible: la muerte del protagonista. Esta narración lineal y hasta cierto punto teleológica está guiada por el aparente *signum* trágico del destino (como lectores conocemos desde el principio el sentido y el final de la historia, pues no se nos oculta que se trata de un "viaje hacia la nada"), pero mientras la narración avanza se construye una imagen de la Historia: la Historia como un ir y venir, un movimiento que intenta escudriñar buscando el sentido del tiempo histórico pero sin hallar una salida; la Historia como un laberinto, entendido como pérdida en un mundo que es equivalente al caos (son muy frecuentes las alusiones del personaje a que no entiende nada de lo que está sucediendo, el control de los sucesos se le ha escapado de las manos, no en vano puede decir "Estoy condenado a un destino de teatro", o "Parece que el demonio dirige las cosas de mi vida").

Una frase dicha en el presente le sirve de pretexto al narrador para proporcionar detalles de José Palacios y de su sobrino Fernando, detalles que van haciendo más complejo el laberinto de la Historia pero que en sí mismos no conducen a nada ("un ir y venir hacia la nada"), son idas y regresos a la línea principal de la narración. Estas idas y regresos van transformando la crónica detallada de los últimos días de la vida de Bolívar en un relato que se abre a la Historia y que abre caminos a los pasadizos de la Historia, del tiempo, de la memoria.

La crónica (la narración cronológica) construye aparentemente una historia lineal, pero la memoria, el recuerdo, la evocación en una atmósfera de fiebre y delirio dibujan un laberinto sin salida. O, como sugiere Borges (y el título de la novela refiere inevitablemente al narrador argentino), todos los caminos de la vida del Libertador conducen inevitablemente a la línea del río Magdalena, pues el más sutil de los laberintos es el que, inevitablemente, nos lleva a la línea recta:

"Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *góim*: Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le Roy. [...]

--Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. [...]

--Para la otra vez que lo mate --replicó Scharlach-- le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.²²

El general en su laberinto no es una novela histórica tradicional porque evita narrar, en cierto modo, la "historia de Bolívar", la historia de las guerras de Independencia que encumbran al personaje histórico con el nombre de El Libertador. El narrador no cuenta esa historia, la de las guerras y batallas por la liberación, sino que hasta cierto punto las da por sabidas. El narrador construye un lector implícito portador de una serie de saberes, y conocedor del nombre de ciertos lugares, de la importancia de ciertas batallas e incluso de algunos personajes. La historia que se nos cuenta no es una historia de la Historia sino la del derrumbe de un hombre y de un sueño político. La historia de una decadencia: "Era el fin. El general Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios

²² Jorge Luis Borges, "La muerte y la brújula", en *Ficciones*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 161-163.

se iba para siempre" (p. 43). ¿Es el fin de qué, de una vida, de un periodo de la historia, de un sueño, de todo junto?

Y la historia de ese derrumbe está elaborada con los retazos que aportan fuentes de información disímiles que van todas a confluir en el narrador, el cual las absorbe y nos las devuelve conformando su voz narrativa omnisapiente. Nunca tenemos acceso al interior de Bolívar, nunca entramos en el mundo íntimo del general sino a través de los testimonios y versiones de los que lo rodean. Así lo hace ver José Miguel Oviedo: "nadie posee la clave total que da acceso a ese mundo, que permanece en esencia inalcanzable. Sabemos de Bolívar por lo que los otros saben de él, y esa mediación, con sus vacíos y superposiciones, nos deja muchas veces en una zona de penumbra. El uso de la tercera persona omnisciente se parece aquí al de una crónica (escrita por varios testigos) sobre los últimos días de Bolívar: el protagonista es una presencia animada por la cercanía de los observadores; en ausencia de éstos, la figura calla y se eclipsa. En una única ocasión esa distancia se altera: cuando el narrador alude a 'las cuarenta y nueve guerras civiles que habíamos de sufrir en lo que faltaba del siglo', tal vez porque allí quiere dejar constancia de que es un colombiano quien habla de un venezolano."²³

El contrapunto es la figura más utilizada por el narrador para traer al presente de Bolívar (y al de la lectura) anécdotas del pasado que acentúan el efecto de decadencia y de fin trágico por contraste con los tiempos de fortaleza, dominio del destino y gloria, hasta el punto de que los recuerdos "...no parecían ser (...) de una misma vida" (p. 173). Los recuerdos son de diverso tipo: varias historias de amor, como la de la Reina María Luisa, la de la fiel Manuela Sáenz, la historia de Miranda Lyndsay, de Josefa Sagrario; historias de los distintos personajes que lo rodean: José Palacios, Agustín de Iturbide, su sobrino y escribano

²³ José Miguel Oviedo, "García Márquez en el laberinto de la soledad", en *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra, op. cit.*, p. 396.

Fernando, el coronel Wilson, o de otros como Francisco de Paula Santander o Alexander von Humboldt, En el fondo los recuerdos no son de "acontecimientos históricos", se alude a algunos de ellos, pero de forma muy general. Se dan por conocidos. Y buena parte de lo que se recuerda (como los amores), son invenciones, como lo es el relato del último viaje. *El general en su laberinto* "parece" una novela histórica tradicional y "parece" respetar lo que la Historia cuenta, sin embargo, la mayor parte de lo que narra es "invención". Eso sí, dentro del marco de un "verosímil histórico", por ello aparenta y parece ser una novela histórica tradicional.

De alguna forma ya sabemos *de qué* son los recuerdos (de tiempos de gloria, de sueños de integración que parecen tener éxito todavía, de triunfos por la libertad en un sinnúmero de batallas). Pero, ¿de *quién* es la memoria? El sujeto de la memoria es aparentemente Bolívar, pues el foco de la narración lo tiene a él permanentemente como su centro. Sin embargo, la voz que cuenta y traza los puentes de la memoria entre presente y pasado es la del narrador. El lector tiene la sensación de que es Bolívar el que recuerda, y en efecto, Bolívar evoca,²⁴ es a él a quien advienen con frecuencia los recuerdos, pero esa memorización es asimismo una "rememoración", una búsqueda por desentrañar las relaciones entre el pasado y el presente, y esa acción le corresponde al narrador.

Paul Ricoeur recuerda en *Historia, memoria y olvido* que los griegos distinguían entre *mneme* y *anamnesis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, algo que llega a la mente, y por otra parte el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada rememoración. Se trata de diferenciar entre un recuerdo encontrado y un recuerdo buscado. Acordarse es, o tener un recuerdo, o ir en su búsqueda, y si se trata de ir en su búsqueda acordarse es "hacer algo";²⁵ la memoria

²⁴ "Entendemos por evocación el advenimiento actual de un recuerdo", Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 1994, p. 46.

²⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, *op. cit.*, pp. 19-20.

tiene, así, una dimensión pragmática al lado de otra semántica. Ricoeur distingue entre la memoria como objetivo y el recuerdo como cosa pretendida.

"La memoria es del pasado", recuerda Ricoeur retomando una famosa expresión de Aristóteles. La memoria es el único recurso de que disponemos para significar el carácter pasado de aquello que declaramos recordar. La memoria tiene una función específica en el acceso al pasado, tiene una función *temporalizadora*. Y en ese sentido el discurso de la Historia y el discurso de la memoria son diferentes. La memoria conserva un privilegio que la Historia no puede quitarle, dice Ricoeur: el de situar la historia como disciplina puramente retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica.²⁶ Mientras la Historia se define por su vocación puramente retrospectiva, la memoria se inserta en una dialéctica de retrospectión-proyecto. *El general en su laberinto* combina las formas de una Historia narrativa con los procedimientos que aporta la rememoración.

A la memoria que repite se opone la memoria que imagina. Dice Bergson: "Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás, sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de este tipo."²⁷ Ahora se entiende por qué García Márquez construye un Simón Bolívar enfermo, que entra y sale constantemente de la fiebre y el delirio, un personaje sumido en el ensueño y la evocación a que le empuja la fiebre. No es sólo porque efectivamente "así" debió suceder, no es por razones de verosimilitud histórica (imaginar aquello que pudo haber sido pero dentro de los límites de lo posible) sino como medio narrativo de enlazar presente y pasado de Bolívar. Hacer surgir de las aguas turbias del ensueño la memoria de los tiempos de gloria (gloria guerrera, gloria

²⁶ Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado : memoria y olvido*, *ibid*, p. 48.

²⁷ La cita es de Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, tomado de Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, *op. cit.*, p. 45.

amorosa, gloria política) polariza los dos periodos históricos y los sobredimensiona a ambos: consigue resaltar el "sueño perdido" de la integración y agudizar un presente de decadencia que es de Bolívar pero en cierto sentido, simbólicamente, es de todo el continente. El derrumbe y la decadencia no han terminado, y ello se expresa de múltiples formas, cuando alude a la deuda interminable en que van a caer los países, en el peligro de la intervención estadounidense, en las guerras fratricidas que van a sucederse, y cuando, simbólicamente, se menciona esa lluvia "milenaria", persistente desde entonces y lo largo de todo un siglo: "Doña Amalia trató de retenerlo hasta que escampara, aunque sabía tan bien como él que no iba a escampar en lo que faltaba del siglo" (p. 43). Esta presencia de la lluvia interminable a lo largo de la novela es de los pocos "restos" de realismo mágico que puede uno encontrar en *El general en su laberinto*, y una presencia que puede reconocerse en varias de las novelas de García Márquez, incluida *Cien años de soledad*.

Como decía anteriormente, aparentemente es Bolívar quien recuerda, pero es el narrador quien organiza los recuerdos y los convierte en memoria histórica mediante su estilización con los recursos de la Historia narrativa. La rememoración es del narrador, quien convierte su relato en una búsqueda, entre la crónica de las ruinas del viaje a la nada de Bolívar y el recuerdo de los tiempos de gloria y de los "sueños incumplidos", de los hilos que llevan de esos pasados de crisis al presente de la enunciación también de crisis. En la medida en que busca hallar el hilo que lo conduzca a la salida del laberinto (al igual que Bolívar, quien lo expresa claramente en una frase supuestamente histórica, "Carajos", suspiró. ¡Cómo voy a salir de este laberinto!", p. 266), su búsqueda lo es también del hilo que permita a los pueblos latinoamericanos salir del laberinto en que se encuentran. Por supuesto, la novela no propone "una" salida específica, a no ser la que se pueda deducir de "regresar" al *sueño fantástico* de la integración latinoamericana. La vida de Bolívar se extingue en la última página de la novela. El fin de su vida es el fin del relato que

leemos, y el fin de algo irrepetible, asistimos a "...los últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse" (p. 267). Lo que en todo caso puede pervivir es el *sueño*, por supuesto bajo la forma de la utopía.

La campaña y *El general en su laberinto* son novelas publicadas alrededor de los mismos años y tienen varios puntos de coincidencia, siendo, como lo son también, novelas tan diferentes. Hemos analizado la poética de la resurrección de que se sirve Fuentes en *La campaña*, siguiendo a Jules Michelet, una poética que le permite construir su relato a partir de una serie de ideas "incumplidas" y frustradas en el largo proceso de la Independencia, en especial la idea de la Justicia o la Igualdad. Como en *El general...*, la resurrección se lleva a cabo en el marco de un discurso elaborado aparentemente como crónica y que en realidad socava, de modo siempre sutil, una concepción lineal del tiempo y una supuesta objetividad o "realidad" que parecería acompañar a esa forma discursiva. El juego con la crónica es en ambas novelas un modo de polemizar con ciertas escrituras de la Historia que confunden el signo con la referencia, y un modo de evidenciar la complejidad que encierra la narración como forma discursiva, y la poética como forma concreta de significación y dotación de sentido de los signos y formas discursivas que entran en la configuración del mundo narrado. Ambos relatos "parecen respetar" los modos de la novela histórica tradicional, sin embargo las poéticas concretas evidencian la distancia y revelan las polémicas encubiertas.

Otro aspecto que comparten ambas novelas y en general la novela histórica de finales del siglo XX es el presente como lugar de enunciación que está en el origen de la poética concreta. Así, estas novelas se presentan como una forma de reestructurar nuestro pasado en función de las necesidades del presente. Son llamadas sobre los aspectos que han hecho crisis en el presente; hacen resaltar los ángulos más vivos de nuestra historicidad. Son novelas que permiten comprender que el pasado

(la tradición) no está fijado de una vez y para siempre sino que está en permanente reelaboración. La reflexión acerca del pasado se hace reelaborando los discursos con que interpretamos nuestra Historia, nuestra identidad. La novela resulta ser, en este sentido, un modo de poner en diálogo discursos que de otra forma es difícil ver conviviendo, sobre todo porque pueden ser discursos pertenecientes a órdenes diferentes de la realidad, a perspectivas distintas sobre el mundo: discursos de la historiografía, formas discursivas literarias, discursos de la cultura en general.

La forma de organizar el relato, la poética concreta, como sucede en *El general en su laberinto*, es una muestra de esa pugna por traer el pasado al presente, pugna que también se revela en las formas discursivas que parece adoptar y al mismo tiempo relativizar, pues son aquellas en que se ha contado la Historia de figuras como Bolívar.

Los enunciados literarios tienen un efecto sobre lo real. Son configuraciones de la experiencia "que hacen existir modos nuevos de sentir e inducen a formas nuevas de la subjetividad política".²⁸ En la medida en que suponen reacomodos de los signos y de las imágenes reconfiguran las relaciones entre lo que se dice del pasado y lo que se ve del presente, entre lo que se hace y lo que se puede hacer. Los enunciados literarios (como los políticos), dice Rancière, "dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible; des rapports entre des modes du dire".²⁹ *El general en su laberinto*, como quizá pocas de las novelas históricas de finales del siglo XX, supone un reacomodo entre lo visible y lo decible, así como en los modos del decir ficcionalmente acerca del pasado. Es muy probable que la imagen (el imaginario) del Libertador (al menos en países como Colombia) ya no sea la misma después de esta novela. Al cambiar lo "decible" de una figura y un proyecto como el

²⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Editions, 2000, p. 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

bolivariano (respetando al mismo tiempo el régimen de verdad de la escritura de la Historia), afecta a los modos de hacer del presente.

**EL MUNDO ALUCINANTE DE FRAY SERVANDO TERESA DE
MIER Y LA HISTORIA COMO FABULACIÓN DE LO
IMPOSIBLE**

"...aun en las cosas más dolorosas hay una mezcla de ironía y bestialidad, que hace de toda tragedia verdadera una sucesión de calamidades grotescas, capaces de desbordar la risa".

El mundo alucinante.

Contar, no la vida verdadera, sino la vida imaginaria

El mundo alucinante, novela del cubano Reinaldo Arenas (Holguín, Cuba, 1943-1990), la segunda del autor, recibió mención en el concurso de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) en 1966. La publicación de la novela fue sin embargo un poco accidentada; a pesar de la mención se le hizo saber que su obra no podía ser publicada debido a las escenas eróticas que contenía. En realidad se supone que las razones fueron otras, de corte más bien político. Ante la imposibilidad de que fuera editada en el país, su autor entregó el manuscrito a unos amigos parisinos y salió a la luz en la capital francesa en 1969.¹ En ese mismo año fue publicada

¹ La primera novela de Reinaldo Arenas fue *Celestino antes del alba* (La Habana, UNEAC, 1967), publicada posteriormente con el título de *Cantando en el pozo*. Con posterioridad a *El mundo alucinante* publicó: *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982), *El central* (1981), *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *El color del verano* (1999), y los libros de cuentos *Con los ojos cerrados*, 1972 y *Termina el desfile*, 1981.

también en México en la editorial Diógenes (en ese caso el autor le había entregado el manuscrito a Emmanuel Carballo).

La novela narra la vida de fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), el prócer de la Independencia mexicana, conocido también por su vida llena de persecuciones, encarcelamientos y constantes huidas de las prisiones a las que fue a dar tanto en México como en España. Fray Servando se ordena fraile dominico en 1780; doctor en teología, su fama como orador hace que lo elijan para dar el sermón en la ceremonia de conmemoración de los funerales de Hernán Cortés, y poco después, para el sermón por la fiesta de la Virgen de Guadalupe. El sello independentista del sermón es el origen de una serie de encarcelamientos y persecuciones que durarían más de dos décadas. Reinaldo Arenas utiliza como referente los textos autobiográficos del dominico, la *Apología* y las *Memorias*, donde el fraile narra esa vida marcada por la huida y el viaje y las causas que lo llevaron a esa persecución "injusta" (en palabras del prócer). La novela del cubano es un palimpsesto, una escritura sobre el texto de la *Apología* y las *Memorias*: es fácil encontrar frases literales tomadas de estos documentos (entrecomilladas o no) insertas en la novela, pero esta "literalidad" pervive como un fondo pues aun cuando depende de ella sirve para construir un relato con una poética diferente y en esa medida con una intencionalidad distinta. Reinaldo Arenas moviliza una tradición literaria emparentada con los cuentos populares o de hadas, con Rabelais y su obra *Gargantúa y Pantagruel*, una tradición del exceso de los sentidos, del desborde de "la realidad", de lo inverosímil, de lo maravilloso en fin (con dosis de grotesco a veces, de absurdo otras).

Se trata de un experimento literario audaz que plantea un primer problema inevitable, la pertinencia o no de considerar a *El mundo alucinante* una "novela histórica". Sin olvidar que el subtítulo con que aparece la novela es "Una novela de aventuras". Si, como dicen Noé Jitrik o Celia Fernández Prieto, es novela histórica aquella que se ambienta en un momento histórico ubicable (en este caso la época de la Independencia

americana y de la Revolución francesa) y que cuenta con un apoyo documental, entonces *El mundo alucinante* sí es una novela histórica. Desde el punto de vista del contenido, del "tema", de los materiales, lo es. La novela de Reinaldo Arenas está hecha escribiendo encima del texto de fray Servando; hay una clara dependencia de ese discurso previo, de los datos históricos y biográficos del fraile dominico. El protagonista, fray Servando, es una figura histórica importante en la historia de México por su participación en la revolución de Independencia y por las repercusiones políticas de dos de sus sermones: el de la Virgen de Guadalupe y el Sermón de las Profecías. La novela plantea un doble conflicto, el de quien lucha por liberar a su país del yugo español y debido a ello debe padecer encarcelamientos y persecuciones sin fin, y, posteriormente, el del revolucionario que se desilusiona del sistema que él mismo ha contribuido a crear (a raíz del coronamiento como emperador de Agustín de Iturbide), lo que necesariamente remite a la vida de Reinaldo Arenas. En realidad, Arenas utiliza la Historia para llevar a cabo una crítica feroz del poder. No le interesa "reescribir la Historia", "rescatar los olvidos de la Historia", "desmitificar figuras clave, héroes de la Historia", sino que la Historia la pone al servicio de un interés muy presente en su vida: criticar los abusos del poder. Pero, ciertamente, ¿en qué novela "histórica" no está la Historia, o el relato de los acontecimientos históricos, al servicio de ciertas ideas que quiere expresar el autor, y no sucede que con frecuencia es la crítica del poder uno de los objetivos principales? Pero volviendo a *El mundo alucinante*, podemos reconocer la época (primeras décadas del XIX) en la descripción que se hace de diferentes países, fundamentalmente México, España y Francia. En la novela aparecen también, brevemente, como sucede en las *Memorias*, personajes de la vida política e intelectual del momento: Alexander von Humboldt, Mme. De Stäel, Simón Bolívar, Simón Rodríguez, Javier Mina, Lucas Alamán, Godoy, José de Iturbide, Benjamin Constant, Lady Hamilton, etcétera. Aun cuando algunos capítulos de la novela (entre ellos los tres del comienzo, los tres capítulos I: "De cómo

transcurre mi infancia en Monterrey", "De tu infancia en Monterrey", "De cómo pasó su infancia en Monterrey") tienden a deshistorizar el relato, sin embargo tiempo y espacio son perfectamente delimitables en la narración (y ese tiempo es evidentemente un tiempo "histórico"). Junto a ello, la Historia (como relato y como conjunto de hechos que han tenido lugar en el pasado) es un discurso determinante en la novela, sólo que abordado desde una perspectiva diferente a aquella que sería más usual en este género literario, evadiendo y desmoronando las que se podrían llamar poéticas realistas. La novela tiene como objeto de la representación la Historia y la biografía de un personaje importante de la historia independentista de México, lo que es muy diferente es la poética de la representación.

El apoyo documental es evidente desde el momento en que se transcriben partes de las *Memorias* y en que la novela se estructura siguiendo la propia narración de los textos autobiográficos. La forma de novela biográfica se completa "inventando" una infancia de la cual existen muy pocas noticias y culminando la narración con la muerte del personaje. En algunas partes el autor se sirve también (de forma literal) del libro de Artemio de Valle Arizpe, *Fray Servando*. Se trata de una relación entre los documentos y la novela que no es propiamente de intertextualidad sino de travestismo. Los documentos no sirven como medio para construir un "fondo" histórico, como sucede en muchas novelas históricas, sino que son alterados, travestidos, insertos en una narración de aventuras maravillosas. Al comienzo de la novela, en lo que constituye un pre-texto, podemos leer lo siguiente. "Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela" (p.16). Estas primeras palabras precediendo la lectura previenen para que no esperemos un apego a los documentos. Su deuda no es con la "verdad" documental sino con la "imaginación", o quizá podría decirse con los sueños. *El mundo*

alucinante se centra en el combate (histórico) de Servando Teresa de Mier con sus perseguidores pero es un combate al que vienen a luchar todos los monstruos (maravillosos o reales) que un hombre puede imaginar. La novela fusiona lo racional con lo inverosímil en una narración en movimiento y transformación constante, en ocasiones desarrollándose a un ritmo vertiginoso, y desde ese ángulo que no excluye nada la Historia, el discurso historiográfico, aparece como el intento (pobre, simple) por fijar las cosas y darles un único sentido. Un sentido que excluye, deja fuera, demasiadas posibilidades. La perspectiva maravillosa aparece como más compleja y enriquecedora, como una posibilidad de incluir y sumar más elementos. No en vano dice el autor en el prólogo, escrito años después (en 1980) y ya fuera de Cuba: "...he intentado en lo poco que he hecho, en lo poco que me pertenece, reflejar, no una realidad, sino todas las realidades, o al menos algunas".

Hay una identificación entre el autor y el protagonista histórico que nos viene dada en otro pre-texto, otra especie de prólogo, éste sí escrito en 1966 y que lo leemos casi como parte de la novela: "...pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona". La sentencia nos previene para una lectura de doble sentido, una lectura alegórica que confirma que estamos ante una crítica del poder.

Aun cuando *El mundo alucinante* está en los orígenes de este periodo de resurgimiento de la novela de tema histórico en América Latina (algunos críticos, tentados de periodizar, la consideran la primera "nueva novela histórica"),² sin embargo, su estilo y su forma compositiva no son los más frecuentes en este tipo de narrativa; su relación con los textos de los que parte, la *Apología* y las *Memorias*, es de otra naturaleza, pues rompe los

² Seymour Menton, *La nueva novela histórica*, México, FCE, 1993. Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.

pilares del realismo histórico, e incluso de la verosimilitud, mediante el recurso a la hipérbole, la caricatura, lo maravilloso y lo inverosímil. La exageración de que hace gala la novela dispara las acciones y las aleja de las coordenadas racionalistas, lógicas; así, la hipérbole sirve para parodiar y satirizar una realidad de finales del XVIII y comienzos del XIX: mundo donde está presente la irracionalidad del poder, sea político o religioso, sea en un tiempo colonial o tras la revolución de independencia mexicana. Por otro lado, la hipérbole y el alejamiento de lo racional mitifican las acciones que leemos, permiten que leamos la novela como una alegoría de las luchas y persecuciones a que conduce la irracionalidad del poder, así como de la corrupción de las revoluciones una vez que se institucionalizan. Reinaldo Arenas parece atraído por la personalidad de fray Servando, hombre infatigable, en lucha constante por su libertad y por sus ideas (la independencia de América), "cándido, pícaro, aventurero, exaltado".

La razón de incluir esta novela en el presente trabajo es porque se ubicaría en el extremo más alejado de una novela histórica "tradicional". Por supuesto, no se trata de un "excepción" en el conjunto de la novelística histórica de finales del siglo XX; mencionábamos en la introducción las obras de Abel Posse (*Daimon, Los perros del paraíso*), novelas que la crítica considera como características de la mencionada "nueva novela histórica". Bajo el adjetivo de "nueva", la crítica acepta los fuertes anacronismos, las distorsiones de la realidad histórica o la invención de esa misma historia, así como la alteración del tiempo cronológico e histórico. Es decir, bajo el adjetivo de "nueva" o de "posmoderna" todavía se acepta para estas obras el otro adjetivo, el de "históricas". Ya aludí en la introducción a mis discrepancias con el adjetivo de posmoderna, pues creo que más que contribuir a aclarar el sentido de ciertas poéticas narrativas, o de ciertos procesos literarios, los encubren elaborando una lista de "características" que deben cubrir estas obras para poder cobijarse bajo tal paraguas. Y la lista parece más propia de una modernidad de vanguardia (lo cual nos hace retroceder en el tiempo casi ochenta años) que de una "pos-

modernidad". En cuanto al adjetivo de "nueva", creo haber dejado claro en la misma introducción que mucho de lo "nuevo" tiene los resabios de lo añejo, pues finalmente, la novela histórica del XIX, la "novela histórica tradicional", también inventaba e incurría en anacronismos, con la salvedad, eso sí, de que sus poéticas buscaban conferir a las obras el valor y el sentido de lo "histórico", de lo "verdaderamente acontecido", de lo "objetivo", de ahí que recurrieran a formalizaciones realistas. Las "nuevas" novelas históricas quieren más bien desmontar o exhibir el carácter construido de esos realismos y mostrar que se puede ser histórico alejándose de las poéticas realistas.

En este mismo sentido, la poética de *El mundo alucinante* rompe con la forma de narrar del realismo, el literario pero también con el del discurso histórico (aquel que da cuenta, de un modo que se pretende transparente, de una serie de hechos o acontecimientos que habrían tenido lugar en el pasado). Refiriéndose al realismo dice Reinaldo Arenas:

"Creo que lo infinito no es lo lineal ni lo evidente, pues ver la realidad como un desfile o una fotografía es ver, en verdad, algo muy lejos de la realidad. Por eso, el llamado realismo me parece que es precisamente lo contrario de la realidad. Ya que al tratar de someter dicha realidad, de encasillarla, de verla desde un solo punto ("el realista") deja lógicamente de percibirse la realidad completa."³

La cita permite apreciar cómo la intención de Arenas es captar la realidad desde diferentes puntos de vista; no encasillarla, no someterla a un único modo de percepción sino abrirla. La consecuencia de esta pretensión, llevada al extremo como la lleva Reinaldo Arenas, es una

³ Prólogo del autor a *El mundo alucinante*, escrito varios años después de su publicación, en 1980. *El mundo alucinante*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 20 (en adelante las citas referidas a la novela irán en el cuerpo del texto). Las declaraciones de Arenas recuerdan las propuestas de Jorge Luis Borges en algunos de sus cuentos, uno de los cuales citábamos en el capítulo referido a *El general en su laberinto*, en el sentido de que la línea recta puede aparentar ser el camino más sencillo, y resultar, finalmente, el laberinto más sofisticado.

novela que no tiene una forma novelesca en el sentido tradicional: un nudo, un argumento, un desenlace, no hay un "transcurrir" del tiempo. El mundo que se nos presenta es más bien circular, repetitivo, se vuelve incesantemente a la persecución, a la huida. Resulta sin embargo contradictorio, al menos en apariencia, que la novela acuse la presencia de la tradición picaresca y del realismo grotesco de Rabelais. Sus raíces son por tanto las de la literatura realista anterior al XIX, las de un realismo que podríamos llamar crítico y que apela, al menos en el caso de Rabelais, a la hipérbole, lo grotesco, la carnavalización (en el sentido bajtiniano). Cuando el propio Arenas se manifiesta en contra del realismo le da un sentido a este concepto (el realismo metafísico) que supone un mundo físico, una realidad material, con propiedades intrínsecas e independientes de cualquier contribución que pueda hacer el lenguaje o la mente (las propiedades o los hechos objetivos existen independientemente de que los podamos conocer o no). Nociones como la de "objetividad" o la de "verdad" se ligan en este sentido con la posibilidad de alcanzar esas propiedades "intrínsecas" a menudo veladas por las "apariencias". El realismo literario (decimonónico) confió en las posibilidades del lenguaje para hacer transparente esa realidad, y ciertas características de estilo como la ausencia de ornamento, la narración en tercera persona, la omnisciencia, se convirtieron en las más apropiadas para dejar traslucir el mundo. El punto de vista omnisciente sería el correlato del "punto de vista del Ojo de Dios", que supone la existencia de una imagen o representación completa del mundo objetivo tal como es en sí mismo. Hoy podemos entender que el realista, o el hiperrealista, es un lenguaje que ve la realidad bajo estos presupuestos, con estos conceptos, pero que es posible observar el mundo con otros presupuestos y con otros lenguajes. Que ello no implique ni ausencia de "verdad" ni falta de "objetividad" es algo que podemos apreciar en el realismo anterior al XIX, en Rabelais y en la tradición carnavalesca, profundamente realista en otro sentido, y crítica. La insistencia en este

punto se debe a volver sobre la perspectiva crítica de *El mundo alucinante* y a su anclaje en la *tradición del realismo grotesco*.

Otro elemento que predomina en el estilo de *El mundo alucinante* es la caricatura. Con el fin de burlarse de determinadas situaciones, o de hacerlas más grotescas, se deforman de modo exagerado, se sobrecargan de elementos, como sucede en el capítulo del encadenamiento del fraile, y se llega a la caricaturización de lo que sería una situación trágica pero también un estilo, el barroco. En este episodio son tantas las cadenas que colocan a Servando que no puede comer, tumbarse, cerrar los ojos, pues hasta las pestañas le son encadenadas: "Pero esta cadenita tenía, a su vez, un apéndice, que partía hacia los ojos del condenado, ramificándose en innumerables minicadenas, que tenían por función atar las pestañas y luego cada pelo de las cejas y, luego, muy unidas, iban a rematar, amarrándose a los dedos de la nariz, ya encadenada; de modo que el fraile no podía ni pestañear..." (p. 208). Sin embargo, a pesar de esta situación tan penosa de "tortuga varada", "no obstante la vigilancia de los carceleros, y las flotas que llegaban cargadas de barras de acero, que se acumulaban sobre un cuerpo ya esquelético, no obstante 'los rigores' de ese encadenamiento, algo había fallado en toda aquella ceremonia infernal. Algo hacía que la prisión fuera siempre imperfecta, algo se estrellaba contra aquella red de cadenas y las hacía resultar mezquinas e inútiles. 'Incapaces de aprisionar...' " (p. 209). Y es que el pensamiento del fraile era libre, iba y venía más que nunca por donde quería. La sonrisa tranquila e imperturbable del fraile atemoriza a los carceleros de manera que amontonan nuevas cadenas sobre su cuerpo. "Pero los carceleros seguían temiendo por la audacia del fraile, y también por la bestialidad de la obra que ellos estaban haciendo" (p. 210). Finalmente la cárcel se derrumba por el peso y el fraile, encadenado, rueda por Sevilla, recorre los caminos hasta Madrid, atraviesa Castilla, León, y llega al mar, no sin antes tropezar en unos acantilados donde la cadena central de su prisión cede y queda libre.

Me interesa detenerme en este episodio porque figura de una manera ejemplar la poética de la novela. Llevar las situaciones a un extremo tal que de trágicas se troquen en grotescas, absurdas, capaces de provocar la risa. Sin embargo, la ironía que destila esta narración, el doble sentido o los múltiples sentidos que esconde este relato hiperbólico y humorístico convierten a este modo de narrar en una forma de crítica. Lo que en apariencia puede ser un juego, un juego hasta cierto punto banal, porque todo es "increíble", se convierte en una mirada crítica sobre la Historia y sobre algunas cuestiones "eternas", entre ellas el problema de la corrupción de las revoluciones una vez que se institucionalizan, y en general el de los abusos y persecuciones a que somete el poder.

El mundo (y con él la Historia) es ¿alucinante, fantástico, maravilloso?

He mencionado cómo la novela de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, abunda en elementos de ficcionalización que parecen propios de otros géneros literarios y no de una novela histórica: metamorfosis de personajes que adquieren así formas animalescas; ruptura de las barreras que impone la física: un hombre puede volar, o atravesar un océano a nado en un tiempo mínimo, o saltar y cruzar los Pirineos; ruptura de las fronteras convencionales entre la vida y la muerte. Todos estos procedimientos narrativos introducen en el relato la dimensión de *lo imposible* según las leyes o la lógica que rigen el mundo cotidiano del receptor o del lector. Pero este *imposible* nos es presentado como algo "natural" en el mundo narrado. Los narradores o los diferentes personajes que participan en la acción no manifiestan sorpresa, duda, terror, ambigüedad, tampoco cuestionan las "nuevas leyes" que parecen regir ese mundo ficcional. *Lo imposible* nos es dado como algo *fáctico* en el mundo que leemos.

Son ya abundantes los estudios que buscan definir lo fantástico y la literatura fantástica, así como delimitar las fronteras entre lo fantástico y lo maravilloso. Para Todorov el género fantástico se sitúa entre lo maravilloso y lo extraño, y se caracteriza por la “vacilación” que suscita la naturaleza de los acontecimientos tanto en el personaje como en el lector, sucesos imposibles de explicar según las leyes de nuestro mundo familiar. La duda plantea preguntas del tipo: ¿ocurrió o no ocurrió?, ¿lo sucedido es fruto de un sueño, de una alucinación, de la fantasía? Para Todorov, lo fantástico dura el tiempo de la vacilación, de la ambigüedad.⁴

Es una opinión muy aceptada en la crítica que las ficciones fantásticas cuestionan la noción de realidad, el paradigma de realidad y el carácter “ilusorio” de las evidencias y verdades en que se apoya el hombre de determinada época y cultura; amenazan el orden establecido, cuestionan los presupuestos en que se basa nuestra existencia. Lo fantástico nacería de la confrontación entre dos esferas mutuamente excluyentes, antinómicas, y cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: natural-sobrenatural, normal-anormal, real-imaginario, orden-desorden, leyes de la naturaleza-asuntos de caos, real-maravilloso improbable, posible-imposible.⁵ Ahora bien, lo particular de la combinación para la poética de la ficción fantástica reside en que el imposible se ubica “fuera de las leyes y de las convenciones de los intercambios real-suprarreal específicos de la mitología, de la religión y de los relatos populares”,⁶ esto es, el imposible entra en contradicción con las leyes de la lógica, las leyes naturales, sociales, psíquicas, que constituyen nuestro mundo, un mundo que procura mantener perfectamente separados lo natural y lo sobrenatural (o extraño, o extraordinario). De otro modo, “...la naturaleza fantástica de un suceso dependerá siempre de

⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1987.

⁵ Susana Reisz de Rivarola, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, en *Lexis*, vol. III, núm. 2, diciembre de 1979, p. 145.

⁶ Irene Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, 1974, p. 93.

lo que se considere como real”.⁷ El mundo de la ficción deberá ser un mundo familiar a los personajes. El texto fantástico suele ceñirse, “...en mayor o menor grado y extensión, a los lineamientos del realismo literario, pues el mundo en que los personajes se mueven debe ser en principio familiar y cosgnoscible para ellos (como lo es la realidad cotidiana para los lectores) [...] esta codificación realista, ubicada generalmente al comienzo del texto, es esencial para la construcción de lo fantástico, porque sirve como contraste imprescindible para poder juzgar como ‘extraordinario’, ‘insólito’, ‘extraño’, ‘imposible’, etcétera, el fenómeno especial que aparecerá después en el texto y que constituye siempre el meollo de la postulación fantástica.”⁸ El imposible, lo extraño o insólito que hace su aparición en ese mundo, para que sea la base de lo fantástico, no debe poder incluirse en ninguna de las formas posibles de manifestación de lo sobrenatural admitidas convencionalmente: apariciones milagrosas en el contexto de una creencia religiosa, por ejemplo. No siempre la presencia de diablos, brujas, vampiros, implica que el relato en cuestión se convierta en “fantástico”.

En los cuentos de hadas, o ficciones feéricas, lo imposible es un “inverosímil marcado y codificado (pero, por ello mismo, bajo la dependencia de las convenciones y de la mentalidad comunitarias)”.⁹ Es decir, que en el marco de las convenciones genéricas, se acepta que un animal pueda actuar como un hombre y que nadie (personajes, héroe, lectores) se asombre de tales capacidades. Lo que encontramos en *El*

⁷ Rafael Olea, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹ Isabel Bessièrre, *op. cit.*, p. 66. Roger Callois diferencia de este modo las ficciones fantásticas de las maravillosas: “Il est important de distinguer entre ces notions proches et trop souvent confondues. Le feérique est un univers merveilleux qui s’ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde feérique et le monde réel s’interpénètrent sans heurt ni conflict . », cita tomada de Rafael Olea, *op. cit.*, p. 47. La cita pertenece al libro *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966, vol. 1, p. 7.

mundo alucinante es un trabajo sobre lo maravilloso más en este sentido y no un relato fantástico según lo mencionado. La presencia de lo imposible apela a una tradición literaria popular, la de los cuentos de hadas, la de la fábula (al estilo de La Fontaine o de Samaniego), y a ella apela desde la primera línea del relato: “Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey pasa así: se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo. Por eso lo mejor es no levantarse” (p. 27). Desde las primeras páginas el lector, como los personajes, acepta las nuevas leyes del mundo ficcional, aunque vayan en contra de las del mundo “real”.

Ahora bien, el cuento maravilloso, o la fábula, abunda en fórmulas (“érase una vez”, “en un país distante, lejos de aquí”) que sugieren que la historia puede suceder en cualquier país o lugar, y en cualquier tiempo, “un tiempo que es todos los tiempos, un nunca desde el punto de vista histórico y un siempre desde una perspectiva simbólica”.¹⁰ Parecería existir una contradicción en *El mundo alucinante* entre la utilización de todos estos elementos propios de una poética ficcional feérica (elementos que llevan la marca de lo imaginario) y al mismo tiempo llevar a cabo un relato sobre una figura histórica y reescribir el relato autobiográfico del personaje histórico. Por un lado lo imposible presentado como fáctico (atemporal, ausente de particularismos) y por otro lo histórico concreto. La fusión de ambas formas divergentes encuentra una posible explicación en el anuncio del título: el mundo alucinante. La alucinación como posible origen de tan inusual articulación. De cualquier modo los relatos maravillosos del tipo de los cuentos de hadas tienen un sentido último que es de carácter moral, y en *El mundo alucinante*, al deshistorizar el relato histórico por su inserción en una poética maravillosa, lo reconfigura dotándole de una perspectiva alegórica, simbólica, “universal” en cierta

¹⁰ Susana Reisz de Rivarola, *op. cit.*, p. 150.

forma (posible en cualquier lugar y en cualquier tiempo). Lo que hace la novela es conjugar “dos formas de la verosimilitud”: la propia de los cuentos populares y las fábulas, que acepta y no cuestiona los imposibles en el marco de esa ficción imaginaria, y la verosimilitud propia de un discurso histórico, donde todo debe hallar una explicación según la lógica de la razón histórica (incluidos los hechos “aparentemente” inverosímiles). Considero que este nuevo “hibrido” coloca a esta novela en el punto más alejado de una novela histórica “realista”, pero al mismo tiempo elabora una poética “maravillosa”, “alucinante”, de la Historia, con lo cual sigue viviendo de su base histórica. Se podría decir que ambas formas discursivas se ven alteradas: la de los cuentos populares, porque al elaborarse sobre las persecuciones “concretas” y “particulares” de fray Servando y no tener un final feliz, armónico, no consigue suprimir el “desorden”, el “orden injusto” del mundo cotidiano y restablecer un orden ideal en consonancia con la ética de la comunidad; la del discurso histórico realista porque con la “deshistorización” a que es sometido, se evidencia su carácter siempre presente, actual, universal. Más bien sucede que la persecución y la injusticia adquieren proporciones “fabulosas”, “inimaginables” según la lógica racional. De cualquier modo, más que una “nueva novela histórica” *El mundo alucinante* puede ser considerada como parte de una etapa diferente en el seno del género ligada a una concepción del mundo y de la Historia más ambiguos, mundos plenos de irrealidades.

La Historia: el calabozo de fray Servando Teresa de Mier

Lezama Lima cuenta en *La expresión americana* (libro de 1957) cómo a finales del siglo XVIII los habitantes de la ciudad de México se amontonan para escuchar “el predicamento de un curita juvenil, afiebrado, muy frecuente en la exaltación y el párrafo numeroso. Su paternidad mayor ha contemplado el tumulto del pueblo al paso de un predicador dado a tesis heresiarca, a machacar con probanzas y distingos, sobre apariciones y

contrapruebas. Para oír al joven vestido ha acudido hasta el virrey".¹¹ Para ilustrar el siglo XIX Lezama Lima escoge las figuras que le parecen esencialmente románticas por su frustración, éstas son: fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez y Francisco de Miranda. Fray Servando ("el perseguido") inaugura (para la Historia y también para la literatura) los escenarios del destierro del americano en rebeldía: España, Francia, Inglaterra, Italia. Desde esos escenarios reivindica la libertad de América, pero su viaje de regreso, su viaje a la semilla, no viene alimentado (como sucede en Alejo Carpentier, de cuyo modo de hacer "novela histórica" y en general novela quiere alejarse lo más posible Reinaldo Arenas) por el imaginario de la revolución francesa. Las *Memorias* del fraile abundan en la leyenda negra acerca de España y aun cuando es conocedor de Rousseau ("la nueva Biblia") lo que predomina es su crítica de las sociedades española y francesa. El viaje del prócer, de cualquier modo, lo conduce por los espacios clásicos del discurso sobre lo americano. En su tránsito a Francia, cuando se encuentra en la ciudad española de Pamplona enmascarado bajo el nombre del doctor Maniau, exclama: "¿qué hace un americano enterrado en estas murallas? [...] ¿hasta cuándo el hecho de ser americano constituirá una condena que no se lava sino con años de exilio y pulimentos de culturas extrañas y muchas veces inútiles? ¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisiacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua?... ¿Hasta cuándo vamos a ser considerados como seres mágicos guiados por la pasión y el instinto? -- como si todos los hombres no lo fuéramos, como si todos no nos guiáramos por esos principios-- [...] ¿Hasta cuándo vamos a permanecer en perpetuo descubrimiento por ojos desconocidos?" (pp. 148-149). Por supuesto esta reflexión del fraile está permeada de una mirada anacrónica que más bien le corresponde al autor, a Reinaldo Arenas, pues en parte se refiere a la poética de lo real maravilloso y al trabajo literario de Alejo

¹¹ Lezama Lima, *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1969, p. 61.

Carpentier. Ello sin olvidar las crónicas del descubrimiento, las que inauguran el tópico del exotismo americano y del buen salvaje.

Esas breves páginas de Lezama Lima sobre fray Servando y la defensa de su "americanidad" debieron ser las primeras que Reinaldo Arenas leyó sobre el personaje histórico que habría de convertirse en el protagonista de su novela quizá más conocida. La reseña de Lezama nos orienta sobre el por qué de la elección de este personaje mexicano del paso de la Colonia a la Independencia. El signo de Servando es el de la persecución y la búsqueda de la libertad; logra el hecho americano, la independencia, pero también inaugura los viajes del destierro y deja escritas las memorias de sus itinerarios.

La Apología y las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier, sus dos textos autobiográficos, fueron escritos por el dominico a la edad de 56 años; comenzó a redactarlas por tanto en 1821, después de 24 años de persecución desde que el 12 de diciembre de 1794 pronunciara el llamado sermón de la Virgen de Guadalupe. En éste negaba que la Virgen se hubiera aparecido y estampado su imagen en la tilma de Juan Diego; el suceso habría sido muy anterior y se habría aparecido a Santo Tomás, llamado Quetzalcóatl en América, quien habría llegado a tierras americanas siguiendo el imperativo cristiano de difundir la fe. Con este argumento, fray Servando quería demostrar la presencia del cristianismo en América desde tiempos muy anteriores a la llegada de los españoles, y de este modo desmontar y hacer insostenible la presencia española en este continente con el argumento de la cristianización.

Fray Servando rebate el sistema filosófico por el cual se sostenía esta dominación. Sus claras aspiraciones independentistas le costaron una vida llena de cárceles y huidas, pues la primera medida, después de pasar por la prisión de San Juan de Ulúa en Veracruz, fue su destierro a la cárcel española de las Caldas. El dominico, en un estilo muy cercano a la picaresca, se descubrió hábil para burlar las rejas de esta cárcel y de un buen número de otras a lo largo y ancho de España. Huye de este país y

recorre Francia, Italia, Portugal, Inglaterra; de ahí se traslada a Estados Unidos para participar en la liberación de México, de nuevo va a ser encarcelado y de nuevo regresará a la famosa prisión veracruzana. Pero ésta no será la última, pues una vez alcanzada la independencia se manifiesta en contra de Iturbide cuando éste hace patentes sus intenciones de ser coronado emperador, y es de nuevo desterrado. En el camino conocerá la prisión hermana de San Juan de Ulúa, el Morro de La Habana, donde también el autor de la novela, Reinaldo Arenas, pasó un tiempo de su vida. Finalmente (¡oh ironía!), lo esperaría la cárcel de la Inquisición en México.

Fray Servando Teresa de Mier, siguiendo la tendencia del entonces joven género autobiográfico, y siendo ya un hombre público de prestigio y con cierta edad, diputado por Nuevo León, se da a la tarea de escribir esta *Apología* y estas *Memorias*. Al comienzo de su narración, según es costumbre, justifica el por qué de esta escritura:

"Poderosos y pecadores son sinónimos en el lenguaje de las Escrituras, porque el poder los llena de orgullo y envidia, les facilita los medios de oprimir, y les asegura la impunidad. Así la logró el Arzobispo de México, D. Alonso Núñez de Haro, en la persecución con que me perdió por el sermón de Guadalupe, que siendo entonces religioso del orden de Predicadores, dije en el santuario de Tepeyácac el día 12 de diciembre de 1794.

(...) Es tiempo de instruir a la posteridad sobre la verdad de todo lo ocurrido en este negocio, para que juzgue con su acostumbrada imparcialidad, se aproveche y haga justicia a mi memoria, pues esta apología ya no puede servirme en esta vida que naturalmente está cerca de su término en mi edad de cincuenta y seis años. La debo a mi familia nobilísima en España y en América, a mi universidad mexicana, al orden a que pertenecía, a mi carácter, a mi religión y a la Patria, cuya gloria fue el objeto que me había propuesto en el sermón.

Seguiré en esta apología el orden mismo de los sucesos (...) De ahí aparecerán las pasiones en conjura, procesando a la inocencia, calumniándola bajo el disfraz de censores (...) Y partí para el destierro, pero siempre bajo la escolta tremenda de los falsos testimonios enmascarados con el título de informes reservados. Siempre me acompañó la opresión, siempre la

intriga, y no hallé en todos mis recursos sino la venalidad, la corrupción y la injusticia. Aunque con veinticuatro años de persecución he adquirido el talento de pintar monstruos, el discurso hará ver que no hago aquí sino copiar los originales." ¹²

El móvil que lo mueve es apologético más que testimonial: corregir su imagen para la posteridad, insertarse en la historia que se está gestando como un héroe sin tacha, historia en la cual él ha participado de forma activa y que va a comenzar a escribirse. Esta intención determina esa imagen monumentalizada del yo que encontramos en sus *Memorias*. El lugar de la enunciación de fray Servando Teresa de Mier, el presente desde el cual escribe, condiciona su imagen del pasado, una imagen construida, elaborada, como sucede con todo relato autobiográfico, donde es necesario distinguir el "yo que narra" del "yo narrado", o de otro modo, al narrador-autor y al personaje.

¿Qué imagen de sí elabora el dominico? La de alguien ingenuo, atropellado por las circunstancias y la ambición de poder de otros y que por supuesto no es culpable de todo lo que se le achaca. Como él mismo dice, "las pasiones en conjura procesando a la inocencia". Reinaldo Arenas va a parodiar en la novela esta imagen del yo. Entre las frases que encontramos en la Apología y las Memorias y que revelan este rasgo de la personalidad del fraile se pueden mencionar las siguientes: "Lo que tengo, a pesar de mi viveza aparente, es un candor inmenso, fuente de las desgracias de mi vida"; "Mi candor excluye todo fraude"; "No está en mi mano tener malicia". En un momento dado dice:

"...les ruego pregunten a cuantos me han tratado algo de cerca y sabrán que puntualmente el origen principal de una vida llena de desgracias es mi candor y la sencillez de un niño. En vano mis amigos me han exhortado a tener, decían, un poco de picardía cristiana. No está en mi mano tener malicia. Y los que confunden con ella la extremada viveza pintada en toda mi figura no se

¹² Vito Alessio Robles, "Apología", en *El pensamiento del padre Mier*, México, Secretaría de Educación Pública, 1944, p. 17.

acuerdan que es muy compatible con el candor que se notó casi siempre en todos los grandes ingenios (...) la acrimonia misma de mis discursos proviene de la ingenuidad con que no acierto a disfrazar la verdad y aun me sorprende de haber ofendido con ella. Hay en mis escritos, también, cierta hipocresía de cólera porque no está en mi mano escribir sin vehemencia. Mi imaginación es un fuego, pero mi corazón está sobre la región de los truenos. No puedo aborrecer ni a mis enemigos (...) Por no oprimir las hormiguillas suelo ir saltando en los caminos, y en las prisiones, de que cuento ocho años interpolados en veinticuatro de persecución, me he ocupado con cuidado de su subsistencia, estimando por muy grata en la soledad de los calabozos la compañía de estos pequeños seres vivientes.¹³

Los textos de fray Servando Teresa de Mier nos presentan a un personaje dotado de un gran ego, una fuerte capacidad para la inventiva, la exageración y con grandes dotes de polemista, no hay que olvidar que en buena medida se trata de argumentar en favor de su inocencia. Contienen descripciones con un alto grado de ficcionalización, algunas que uno consideraría claramente inverosímiles, pero que ocupan un lugar en las intenciones de la narración: describir las prácticas poco honorables de la Iglesia así como las costumbres y la política de ciertos países europeos: España, Francia, Italia, desde una perspectiva desmitificadora. La miseria, la corrupción, parece decir el dominico, no son privativas de esta Nuestra América sino que abundan en la "civilizada" Europa. Así pues, no hay autoridad moral para que estos países sigan manteniendo su yugo sobre América. Fray Servando (al igual que Reinaldo Arenas, y por ello elige contar su historia) quiere poner al descubierto la realidad del poder. Un ejemplo del tono hiperbólico de las Memorias podría ser el siguiente: "En ninguna parte de Europa tienen el empeño que las españolas por presentar a la vista los pechos, y las he llegado a ver en Madrid en el paseo público con ellos totalmente de fuera, y con anillos de oro en los pezones.

¹³ Fray Servando Teresa de Mier, "Lo que subsiguí en Europa hasta mi regreso a México", *Memorias*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, pp. 293-294.

Lo mismo que en los dedos de los pies, enteramente desnudos, como todo el brazo desde el hombro.”¹⁴

La *Apología* y las *Memorias* están escritas, como decía anteriormente, no con el deseo de dejar un testimonio de hechos del pasado de los cuales se fue testigo, o con la intención de describir otras culturas y costumbres (la española o la francesa, por ejemplo); en todo caso estas descripciones están al servicio de una "leyenda negra" y en favor de alimentar "la causa americana"; por encima de todos estos motivos sobresale la intención de construir un "yo" memorable, digno, por lo que tenía que justificar una vida llena de persecuciones, prisiones y exilios y atribuirlos a la corrupción y el despotismo en el seno de la Iglesia y de la alta política. En la redacción sin embargo le gana la pasión y llamea lo que el autor llama el "fuego de su imaginación". La exageración, la hipérbole y la ironía son las figuras que rigen la descripción de los sucesos o de los personajes con los que entra en contacto. Cuando se refiere por ejemplo a Antonio León ("hombre ignorante, tropellón, corrompido y venal"¹⁵), quien lleva el negociado de Nueva España en el Consejo de Indias en Madrid y quien será el instrumento principal para su persecución, lo llama el "covachuelo". Cuando se mira a sí mismo, y por contraste con los otros personajes, pinta una inocencia y una ingenuidad de la que como lectores no podemos por menos que dudar. Sin embargo el relato da las pruebas de la inocencia y descubre las mentiras que fueron usadas en su contra, la injusticia de que fue objeto, y defiende su derecho a probar la "verdad": "Es tiempo de instruir a la posteridad sobre la verdad de todo lo ocurrido en este negocio, para que juzgue con su acostumbrada imparcialidad, se aproveche y haga justicia a mi memoria". Las exageraciones, según manifiesta en el comienzo de la *Apología*, no son tales, pues alega: "Aunque con veinticuatro años de persecución he adquirido el talento de pintar

¹⁴ Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, "Desde mi arribo a Barcelona hasta mi llegada a Madrid", *op. cit.*, p. 203.

monstruos, el discurso hará ver que no hago aquí sino copiar los originales." ¹⁶ De cualquier modo el móvil apologético confesado define la poética de su relato, una poética que tiene su origen en la ficción, una narración de viajes y aventuras, huidas y persecuciones, entradas y fugas de las cárceles mexicanas, españolas y cubanas con paréntesis en que se pone a argumentar sobre los pasos que va siguiendo su causa legal. Dice Héctor Perea: "Pero a la falta de precisión y a las muy probables exageraciones, transmuciones y trampantojos aplicados por el exfraile en beneficio propio, los cuales a final de cuentas poco importan ya pues la historia hace mucho que estuvo escrita, habría que sumar lo más valioso de la prosa de Teresa de Mier."¹⁷

A continuación transcribimos un ejemplo de ese estilo del fraile muy cercano al de la picaresca y a la novela de aventuras:

"...y éste me dio la noticia (...) Un golpe de rayo paralizó por cuatro horas mis potencias y sentidos. Pues vamos a perderlo todo, dije yo en reviniendo, es necesario aventurarlo todo, y comencé a arbitrar los medios de escapar. Mi primer pensamiento fue echarme a volar con el paraguas (...) Pero era mucha la altura; debían recibirme abajo unas piedras enormes, y podría tener mi vuelo el éxito de Simón Mago (...) Pero me sugirió que podría descolgarme con el cordel que formaba el catre de mi cama.

Con él atado de la ventana comencé a descolgarme en el punto de medianoche, hora en que el fraile centinela se retiraba con ocasión de los maitines, y mientras hubo ventanas en qué estribar, bajé bien; pero después, con el peso del cuerpo las manos se me rajaron, y sin saber de mí bajé más aprisa de lo que quisiera. Cuando por lo mismo pensé hallarme hecho tortilla en el suelo, me hallé a horcajadas en la extremidad del corcel, que estaba doblado. Acabé mi volatería todo averiado, y me entré por una puerta que daba un corral, cerrada, pero con una rajadura por la cual me colé con trabajo...

¹⁵ *Fray Servando Teresa de Mier*, selección y prólogo Héctor Perea, México, Ediciones Cal y Arena (Col. Los Imprescindibles), 1997, p. 165.

¹⁶ Vito Alessio Robles, "Apología", en *El pensamiento del padre Mier*, op. cit., p. 17.

¹⁷ Héctor Perea, "Prólogo" a *Fray Servando Teresa de Mier*, op. cit., p. XVII.

Allí colgué los hábitos por necesidad, y con una bolsa de cazador provista de algún malotaje y ocho duros, salí a las ocho de la noche con dirección a Madrid...”

El género de la autobiografía, género fronterizo por excelencia entre la ficción y la no ficción, ha sido defendido en ocasiones como no ficcional y en otras como uno de los lugares donde se puede apreciar “la necesaria e intrínseca ficcionalización [o retorización] de toda escritura narrativa”.¹⁸ Textos como éste de fray Servando engrosan las filas tanto de la literatura como de la historia. Cuenta Reinaldo Arenas que tuvo conocimiento de esta figura histórica leyendo una (mala) historia de la literatura mexicana. Allí ponía: “El verdadero creador de la literatura mexicana es Fray Servando Teresa de Mier, un fraile mexicano que recorrió a pie toda Europa huyendo de la Inquisición y realizando aventuras inverosímiles”¹⁹.

¿Qué rescata Reinaldo Arenas de las *Memorias*? En el plano de la trama el esquema de aventuras, de desplazamientos espaciales, del viaje por diversos países extranjeros, de huidas, persecuciones a lo largo del continente europeo y la descripción de países y costumbres, más o menos pintorescas, que a ello acompaña, un esquema que pertenece a algunos modelos de novela antigua y que el autor parece querer traer a escena. Asimismo una imagen del tiempo histórico que vincula los desplazamientos del personaje y lo que le sucede en el plano de las acciones con la política y los aspectos sociales de una época. La crítica de costumbres se convierte en crítica de la corrupción en el ámbito de las Cortes españolas y en general en la Iglesia, tanto en México como en España o Italia.

Reinaldo Arenas retoma el esquema de aventuras, el antiguo paradigma literario del viaje.²⁰ Pero el movimiento, decía anteriormente, no es como el de Carpentier (el viaje a la semilla después de transitar por la

¹⁸ José Ma. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, 179.

¹⁹ Entrevista con Enrico Mario Santi y Mónica Morley, *Hispania*, núm. 66, 1983, p. 114.

revolución francesa: del mundo central a la periferia, cargando en la mirada todo el bagaje de la cultura occidental clásica) sino que va de la periferia al centro (España, Francia y finalmente Inglaterra). Lo que descubre en el viaje es más semejanza que oposición entre los mundos. En cuanto al tiempo histórico, sigue los acontecimientos que fray Servando menciona en sus memorias, pero los inserta, ya lo anuncié más arriba, dentro de una narración hiperbólica y paródica, humorística y caricaturesca, con lo cual los despoja de valor histórico concreto. En este sentido la presencia del tiempo histórico se puede detectar por la aparición momentánea de figuras ya mencionadas así como por la inserción de ciertas fechas, como la del sermón de la Virgen, o la del viernes de Dolores de 1801, cuando entra fray Servando en Bayona, o la del 12 de diciembre de 1825, ya al final de la novela, en la ceremonia de homenaje a fray Servando 31 años después del sermón que fue la causa de sus persecuciones. Sin embargo, la Historia, o lo histórico, con toda su importancia para la independencia y la construcción de los estados, es despojada de valor trascendental. Reinaldo Arenas la rebaja y la inserta en un discurso novelesco que se aleja también lo más posible de los valores épicos y utiliza para ello un lenguaje popular y una estilización paródica. Veamos un ejemplo:

Pues "hablando de lo que es la villa de Madrid, ya se supone el desorden, angustura, enredijo y tortuosidad de calle, sin banqueta ninguna, ni la hay en parte alguna de España, sino en la Calle Ancha de Cádiz", y con tan pocos árboles que para contarlos sobran los dedos de las manos. Digo que son tan estrechas esas calles, que la gente tiene que caminar de lado y sin ver nunca el cielo, por lo cual cuando una persona va atravesando un tramo, la que viene en dirección contraria tiene que agacharse, treparse a una ventana o tirarse en el suelo y esperar a que le pasen por arriba; y algunas veces se matan en esta discusión de quién es el que tiene que agacharse y quién el que va a cruzar por encima. Las casas están amontonadas, unas

²⁰ No hay que olvidar que la novela histórica al modelo de Walter Scott es en esencia una novela de aventuras.

sobre otras, con escaleras muy oscuras, como las mismas viviendas; son tan intrincadas que nunca se ve la luz del día. En cada escalón vive generalmente una persona con todos los familiares, que la gente va aplastando a medida que suben" (p. 116).

Lo que en las *Memorias* es una descripción del paisaje urbano madrileño y de las condiciones de la vivienda, sirve en Reinaldo Arenas para ejercer la fantasía. Lo maravilloso de raíz popular (con su origen en los cuentos) destruye las relaciones usuales entre las cosas, inventa vecindades imposibles o inesperadas que en la medida en que llaman la atención sirven para la sátira o la crítica de costumbres de una manera más eficaz. El capítulo titulado "De lo que es la villa de Madrid" puede servir de ejemplo del modo de operar de Reinaldo Arenas: "Pero si de veras hay algo que se queda en la memoria del que visita Madrid son las tribus de mendigos, que se lanzan a abrirle a uno la portezuela del coche. Y son tantos los que vienen con la misma intención, que el carro se derrumba y uno tiene que salir por el techo dando voces y llamando a las autoridades, que asustadas salen huyendo" (p. 119). En este caso es la exageración de algo real, la abundancia de mendigos, lo que se lleva a extremos inverosímiles, lo cual es una forma de caricatura y de sátira.

"Todo género directo, toda palabra directa —épica, trágica, lírica, filosófica— puede y debe convertirse en objeto de representación, de "imitación" paródico-transformista. Esta imitación aleja, de alguna manera, la palabra del objeto; separa a ambos, demostrando que la respectiva palabra de un género —épica o trágica— es unilateral, limitada, no agota el objeto; la parodización impone la revelación de aquellos aspectos del objeto que no se encuentran en el género y estilo respectivos. La creación paródica introduce el permanente correctivo de la risa y de la crítica en la seriedad unilateral de la elevada palabra directa; el correctivo de la realidad, que siempre es más rica, más sustancial y, lo que es básico, tan *contradictoria y plurilingüe* que puede abarcar al género elevado y

directo.”²¹ Estas palabras del crítico ruso Mijaíl Bajtín acerca de la parodia parecen adecuadas para entender el trabajo de Arenas sobre las memorias del padre fray Servando Teresa de Mier. Parodiar un género o un texto previo, sin que eso implique la parodia del personaje. Parodiar el estilo y el lenguaje de un relato histórico o de una narración autobiográfica. Ofrecer la contraparte cómica, humorística, caricaturesca del relato del dominico, como si la forma sería ofreciera solamente la mitad o una parte de aquello que se quiere decir. La caricatura y la parodia ponen el acento en la persecución, exageran y hacen aparecer, como en un relieve, los aspectos que Reinaldo Arenas quiere destacar: la búsqueda de la libertad, la persecución injusta a que somete el poder, los aspectos en los que incurre la revolución una vez que se institucionaliza.

La composición de *El mundo alucinante* está basada en la parodia de los discursos del dominico; la novela repite o copia las memorias pero poniendo el peso en la distancia crítica, en la reelaboración maravillosa, grotesca a veces de los textos de los que se parte. Linda Hutcheon ha definido la parodia como: “Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversión, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.”²² Una distancia que usualmente es señalada por medio de la ironía. Es interesante esta reflexión porque intenta extraer al debate sobre la parodia de los lugares donde a menudo ha sido colocada, el de la imitación con fines ridiculizantes o el de la forma estética carente del ideal de la originalidad (prejuicio que de cualquier modo está presente en toda novela histórica). La parodia, en este sentido, ha sido llamada parasitaria. Pero para estar presente la crítica, no necesariamente debe ser bajo la forma de la risa ridiculizante.

²¹ Mijaíl Bajtín, “De la prehistoria de la palabra novelesca”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 424.

Para Linda Hutcheon la parodia es una de las formas de la autorreflexividad y un modo de colocar al lector frente a la herencia literaria, frente al legado del pasado. Es un modo de transmitir y reorganizar el pasado: "Modern artist seem to have recognized that change entails continuity, and have offered us a model for the process of transfer and reorganization of the past. Their double-voiced parodic forms play on the tensions created by this historical awareness. They signal less an acknowledgement of the 'inadequacy of the definable forms' of their predecessors than their own desire to 'refunction' those forms to their own needs."²³ *El mundo alucinante* parodiza los textos del dominico pero al mismo tiempo rescata y parodiza (reelabora) el género autobiográfico en su dimensión apologética. La parodización del yo se consigue por la multiplicación de la voz enunciativa, por la transformación del yo autobiográfico en un yo pícaro (cambio del código genérico) y por la inserción en el discurso parodiado de lo fantástico desenfrenado, lo hiperbólico, lo grotesco y el absurdo.

La parodia ha sido con frecuencia un vehículo para la sátira. En esta interacción entre lo satírico (de carácter social o moral, y extratextual) y lo paródico o literario (intratextual), las obras del pasado se reelaboran con la intención de satirizar costumbres y prácticas contemporáneas, lo que sería el caso de *El mundo alucinante*. Uno no puede dejar de leer esta obra desde el presente de la enunciación del autor, desde su contexto histórico y social, y entender que la historia de fray Servando se hace presente y no pasado al tener en cuenta el momento de la escritura.

Al mismo tiempo este regreso a la parodia podría reflejar parte de lo que algunos han llamado la crisis del sujeto como una raíz de significación continua y coherente, en el sentido de que al volver sobre otras formas artísticas contesta la idea de singularidad romántica y fuerza a la

²² Linda Hutcheon, *A theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Nueva York-Londres, Methuen, 1987, p. 6

²³ *ibid.*, p. 4.

consciencia a volver sobre el proceso de producción textual. Es en esa medida que la parodia ha sido reapropiada por posiciones posmodernas y que cuando una novela histórica abunda en esta forma, rápidamente se la tilda como "novela histórica posmoderna". En este sentido no está de más recordar los estudios de poética histórica de Bajtín, en concreto sus trabajos sobre el carnaval, para ver la presencia de la parodia en la historia literaria desde la literatura antigua. Esta doble-voz de la parodia (más allá de su consideración como "imitación ridiculizante") es entendida como una forma de imitación, pero imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado. "Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity."²⁴

Aun cuando la idea romántica del autor como origen del significado habría entrado en decadencia en las últimas décadas del siglo XX (recordemos "la muerte del autor" sentenciada por Roland Barthes y Michael Foucault), sin embargo esta proliferación de obras donde abunda la parodia (véase Linda Hutcheon) pero también en general la intertextualidad, la presencia o la alusión a otras obras literarias, coloca en primer plano el problema ya no de la referencialidad, sino de la autorreferencialidad en la literatura (mimesis de la literatura y no tanto de la "vida"), el de la propia tradición artística con la cual entra en diálogo la literatura al tiempo que reflexiona sobre sus formas y modos. Estas técnicas de autorreferencialidad marcan, no la posición del autor como origen (último y al mismo tiempo extratextual) del significado, pero si una posición del creador como autoridad discursiva, alguien que codifica, cuya presencia es textual y que puede ser inferido en la lectura.²⁵

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ "To use the terms 'producer' and 'receiver' of a text, then, is to speak not of individual subjects but of what could be called 'subjects positions' (Eagleton 1983, 119), which are not extratextual but rather are essential constitutive factors of the text, and of the parodic text in particular" (Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 86).

En *El mundo alucinante* la parodia está al servicio de la sátira. En ese sentido, de entre los llamados géneros carnavalescos, la novela que nos ocupa estaría más cercana de la llamada "sátira menipea", género cultivado en el mundo antiguo (Grecia y Roma, *El satiricón* de Petronio sería un ejemplo de sátira extendida hasta el tamaño de una novela)). La sátira menipea habría influido, según Bajtin, en el desarrollo de las literaturas europeas, como una de las vías portadoras de una percepción carnavalesca del mundo. Las características principales del género, según las define el crítico ruso, son las siguientes: 1. Está presente de forma amplia el elemento "risa".²⁶ 2. La sátira menipea queda libre de las limitaciones historiográficas y de las del género memorias (aun cuando se mantenga la forma externa de memorias), "está libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de verosimilitud externa, se destaca por una *excepcional libertad de la invención temática y filosófica*, lo cual no impide que sus héroes principales sean figuras históricas o legendarias [...] Quizá, en toda la literatura universal no hallemos un género tan libre en cuanto a la invención y la fantasía como ella".²⁷ 3. La fantasía más audaz e irrefrenable, y la aventura, se justifican con el fin de crear situaciones excepcionales en las cuales poner a prueba la idea filosófica. Lo fantástico sirve para poner a prueba la idea, la verdad, para buscarla, no para encarnarla. Se trata de poner a prueba la verdad, la idea, y no un carácter humano individual o socialmente determinado. 4. Se da la combinación de

²⁶ Dice Bajtin acerca de la risa: "La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). En la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano; toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercar al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar la vuelta, volverlo al revés, observarlo desde abajo y desde arriba, romper su envoltura exterior y examinar su interior; donde se puede dudar de él, descomponerlo, desmenuzarlo, desvelarlo y desenmascararlo, analizarlo libremente y experimentarlo. La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo." ("*Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico*", Mijaíl Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, op. cit., p. 468).

la libre fantasía, del diálogo socrático y el simbolismo con un naturalismo de bajos fondos (a veces extremo y grosero). 5. La fantasía y la invención se conjugan con un universalismo filosófico. 6. Aparece la experimentación psicológico-moral: representación de estados inhabituales, anormales, demencias, desdoblamiento de personalidad, sueños raros, locuras, suicidios, fenómenos que destruyen la integridad del hombre y manifiestan las posibilidades de otro hombre y otro destino en la persona, la cual pierde así su carácter concluso y simple. 7. Hay escenas de escándalos, conductas excéntricas, discursos y apariciones inoportunas, esto es, violaciones al curso normal de los acontecimientos. “Los escándalos y las excentricidades destruyen la integridad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el curso irrevocable y normal (“venerable”) de asuntos y sucesos humanos y liberan la conducta humana de normas y motivaciones que la predeterminan.”²⁸ 8. La menipea está llena de bruscas transiciones, cambios, desigualdades, aproximaciones entre cosas alejadas y desunidas. 9. Incluye a menudo elementos de utopía social que ingresan a la obra en forma de sueños o viajes a lugares desconocidos. 10. Hay un uso amplio de géneros intercalados, especialmente la mezcla de discurso en prosa y en verso. 11. Por último está el carácter actual de la sátira; la menipea polemiza, de forma abierta u oculta, con tendencias y corrientes de la actualidad; hay imágenes de personas contemporáneas, de alusiones a sucesos o personas de la época.

Estas serían algunas de las características principales de la sátira menipea que por supuesto van sufriendo modificaciones pero que estarían en los orígenes de una línea novelística por la que transita Reinaldo Arenas. Estas características las encontramos en *El mundo alucinante*. Está presente la risa, el humor; hay una gran libertad respecto a los materiales historiográficos y a la forma del género de las memorias; no hay exigencia de verosimilitud externa y hay una gran fantasía; aun cuando

²⁷ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, p. 159.

²⁸ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op. cit.*, p. 166.

encontramos una gran libertad en la invención temática se ponen a prueba una serie de ideas acerca de la libertad, las persecuciones y los usos y abusos del poder; se rompe la integridad de la imagen del hombre mediante esa disgregación en tres personas (yo, tú, él) que impiden y sabotean constantemente la posibilidad de fijar una imagen. Precisamente en este punto residiría el rasgo principal de la poética de Arenas, en el sabotaje constante y en la alteración de la unidad de los materiales y también de la unidad de la historia: metamorfosis de los narradores, metamorfosis de los personajes, cambios y transformaciones constantes. En la novela hay también abundantes ejemplos de violaciones al curso normal de los acontecimientos mediante la alteración de la causalidad o de los parámetros espaciotemporales. Hay por supuesto géneros intercalados, entre ellos la presencia del discurso en verso (capítulo XI). Finalmente, hay imágenes de personas contemporáneas al autor en ciertas alusiones sutiles a Alejo Carpentier, Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante ("Y he aquí que los marineros, después de una reyerta, lanzan por la borda al habanero Infante [que iba en calidad de literato y periodista]", p. 242). Mediante la sátira *El mundo alucinante* entra en diálogo, polemiza, con la revolución cubana y en general con su contexto. Presente y sujeto de la enunciación proporcionan el punto de vista para la doble lectura.

La parodia y la caricatura están al servicio de la sátira en *El mundo alucinante*, pero es una sátira que más que dirigirse directamente a una realidad o una situación, satiriza mediante la parodia de géneros discursivos o literarios. Siendo una novela tan alejada de lo verosímil, es una novela preñada de tradiciones literarias y discursivas, entre ellas la de los géneros carnavalescos (la sátira menipea), pero también están presentes el discurso de la picaresca, la retórica bíblica y el realismo grotesco.

Otro de los elementos utilizados en la novela es la hipérbole, a veces grotesca otras absurda. El episodio de Borunda ("Del conocimiento de Borunda") es buen ejemplo de este mecanismo:

"Yo dudé y entonces Borunda abrió la boca y metió toda mi cabeza dentro de ella, y así pude ver su campanilla rodeada de murciélagos que volaban desde el velo del paladar hasta la lengua, se posaban sobre los dientes dando chillidos suaves y luego se perdían, alojándose en lo más oscuro de la garganta, donde se colgaban a las paredes del paladar y se quedaban dormidos al son del resuello del dueño de la vivienda, resuello que algunas veces era tan fuerte que los balanceaba y los despedía hacia afuera por las ventanas de la nariz [...] Dos murciélagos salían, dando chillidos, de entre la boca del investigador, cada vez que movía los labios, y uno se puso a cantar posándose sobre una oreja, entonces él le soltó una trompada tan fuerte que lo destripó contra la oreja y se quedó sordo de ese lado por lo cual empezó a gritar aún más alto" (pp. 58-59).

Junto a este desborde de la realidad la novela imita el estilo de la novela picaresca, relato también de aventuras y donde el azar, el suceso, es el que va haciendo avanzar la acción. La novela picaresca es el "moderno" relato de viajes. En la picaresca el protagonista se ve continuamente obligado a cambiar de lugar, pues la ley lo expulsa de cada ciudad a donde llega. La estilización picaresca, con su desplazamiento por distintos lugares, con su infinita secuencia de acontecimientos, permite hiperbolizar la vida, permite hablar parodiando, arrancar las máscaras de otros y de la sociedad. La novedad de la novela picaresca consistió en su momento en una forma de desenmascarar el convencionalismo y los vicios del sistema social.

Frente al idealismo de la novela pastoril, por ejemplo, la picaresca implica la mirada crítica, desde abajo, develadora de lo que esconden las apariencias en la sociedad. "El pícaro es el personaje revelador de un país en decadencia".²⁹ Al adoptar esta perspectiva y sumar a ella otras estilizaciones del mismo tenor como la carnavalización, la caricaturización, la parodia, la ironía, la alegoría de corte crítico, Reinaldo Arenas se

²⁹ Didier Souiller, *La novela picaresca*, México, FCE, 1985 (1ª. edición en francés, 1980), p. 28.

adscribe a determinada tradición literaria, la de los géneros populares o bajos. O, podríamos decir, la del realismo crítico, caricaturesco. Deformación que acentúa los rasgos más visibles, más evidentes, para hacer una crítica más feroz.³⁰

Si las *Memorias* son ejemplo de género autobiográfico no ficcional, la novela picaresca lo es de la autobiografía ficcional. *El mundo alucinante* absorbe ambas formas genéricas y las asimila en un único modo indiferenciable, las ficcionaliza, pues en términos formales no hay diferencia entre ellas. La retórica picaresca aparece desde los títulos que el autor elige para los capítulos: "De cómo transcurre mi infancia en Monterrey", "De las consecuencias del sermón", "De mi vuelta a Madrid y de lo que allí me sucedió hasta la llegada de Toribios", "De las nuevas amistades del fraile y su escapada para América", etcétera. Retórica que, como todas las que incluye la novela, es parodiada: "De mi llegada y no llegada a Pamplona. De lo que allí me sucedió sin haberme sucedido".

Una buena parte de los capítulos de la novela utiliza asimismo la primera persona (el "yo"), como en la novela picaresca. Dice por ejemplo: "De lo que me sucedió en Las Caldas tengo la tortura de recordarlo casi en forma constante. Yo había pasado muchas calamidades desde que me vi envuelto en las garras del arzobispo, pero lo que allí vi y padecí no podría compararse con ninguno de mis padecimientos anteriores" (p. 91). "Y mis cartas no fueron ni siquiera leídas. Y yo, viendo que por las buenas no iba a lograr nada, empecé con otras ideas. Y así se me ocurrió que quizá de oír mis querellas en forma personal fuera mejor entendido. Y como la vida en Las Caldas yo no la podía sobrellevar de ningún modo, sólo pensaba en la forma de salvarme. Que hasta el mismo Evangelio justifica la fuga en caso de que no quede otra alternativa. Y así aconteció que una noche en que las

³⁰ William Tackeray: "Sobre el temperamento y las costumbres de un país, las obras satíricas son las que aportan una luz que sería vano de buscar en los libros de historia" (Didier Souiller, *La novela picaresca*, *ibid.*).

ratas estaban más furiosas que nunca...” (p. 92). En las *Memorias* de fray Servando podemos encontrar ejemplos en un estilo muy semejante:

“...y éste me dio la noticia (...) Un golpe de rayo paralizó por cuatro horas mis potencias y sentidos. Pues vamos a perderlo todo, dije yo en reviniendo, es necesario aventurarlo todo, y comencé a arbitrar los medios de escapar. Mi primer pensamiento fue echarme a volar con el paraguas (...) Pero era mucha la altura; debían recibirme abajo unas piedras enormes, y podría tener mi vuelo el éxito de Simón Mago (...) Pero me sugirió que podría descolgarme con el cordel que formaba el catre de mi cama.

Con él atado de la ventana comencé a descolgarme en el punto de medianoche, hora en que el fraile centinela se retiraba con ocasión de los maitines, y mientras hubo ventanas en qué estribar, bajé bien; pero después, con el peso del cuerpo las manos se me rajaron, y sin saber de mí bajé más aprisa de lo que quisiera. Cuando por lo mismo pensé hallarme hecho tortilla en el suelo, me hallé a horcajadas en la extremidad del corcel, que estaba doblado. Acabé mi volatería todo averiado, y me entré por una puerta que daba un corral, cerrada, pero con una rajadura por la cual me colé con trabajo...

Allí colgué los hábitos por necesidad, y con una bolsa de cazador provista de algún malotaje y ocho duros, salí a las ocho de la noche con dirección a Madrid...”

El tono a veces picaresco de las *Memorias* de fray Servando es hasta cierto punto un artificio de estilo al que lo conduce “lo novelesco” o “aventurero” de los sucesos, pues ni él es pícaro,³¹ ni su intención al escribir es hacer una ficción novelesca. Como él mismo dice, “Es tiempo de

³¹ Su nacimiento es ilustre, pertenece a una familia de linaje de Nuevo León (es criollo), está emparentado según él con la nobleza española, es doctor en teología y hombre conocido por su erudición. Pertenece a una élite eclesiástica pero también ilustrada. Dice en su apología: “Además de eso soy noble y caballero, no sólo por mi grado de doctor mexicano, conforme a la ley de Indias, ni sólo por mi origen notorio a la nobleza más realzada de España, pues los duques de Granada y Altamira son de mi casa, y la de Mioño, con quien ahora está enlazada, disputa la grandeza, sino también porque en América soy descendiente de los primeros conquistadores del Nuevo Reino de León, como consta de las informaciones jurídicas presentadas y aprobadas en la Orden, y, por consiguiente, conforme a los términos de las leyes de Indias, soy ‘caballero hijodalgo de casa y solar conocido con todos los privilegios y fueros anexos a este título en los reinos de España’.”

instruir a la posteridad sobre la verdad de todo lo ocurrido en este negocio, para que juzgue con su acostumbrada imparcialidad, se aproveche y haga justicia a mi memoria, pues esta apología ya no puede servirme en esta vida que naturalmente está cerca de su término en mi edad de cincuenta y seis años."

Si la propia realidad que vivió el fraile, y el relato biográfico que de esa realidad llevó a cabo, escapaba ya a las leyes de la lógica, la ficción tiene permiso para continuar en la misma irracionalidad. El carácter alucinante del mundo se explica buscando en él más irrealidades. Las *Memorias* del dominico están llenas de narraciones aparentemente más propias de la ficción que de la realidad. A su vez, la ficción de Reinaldo Arenas se aleja por medio de la hipérbole de las *Memorias* de fray Servando, de las cuales, sin embargo, surge y a las cuales está más apegado de lo que en un primer momento podríamos suponer si nos dejamos llevar por el abuso del disparate y el capricho. Dice Arenas: "Yo creo que mi modo de narrar se basa un poco en llevar una situación determinada a su carácter extremo, a tal punto que ese extremo se convierta casi en una liberación, como el caso del encadenamiento de fray Servando, que de tantas cadenas se libera."³² La hipérbole es un recurso para la liberación. Hay algo que salva a la novela de caer en el vacío de la irrealidad: la alegoría. Si, como dice el autor en el prólogo, "Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona", la parodia y la sátira lo es también del presente histórico del autor; la irracionalidad del poder, de las persecuciones, no tiene fin. En un sentido mayor la novela hablaría del fracaso y la corrupción de las revoluciones.

En el caso de los episodios que se refieren a su conversación con el licenciado Borunda, Reinaldo Arenas se "inspira" en Artemio de Valle Arizpe, quien hace gala de ese mismo estilo novelesco del fraile: "por todas partes le colgaba flácida la carne, en un derrame incontinido", o "Hablabla

³² Entrevista con Perla Rozencvaig, *Hispanérica*, núm. 28, 1981, p. 46.

bajando la voz a un bisbiseo de confesión, y luego progresivamente, la iba subiendo, subiendo, engrosándola cada vez más y más, hasta aparearla al hueco fragor de un cañonazo. Entonces, parece que hasta se desprendían pedazos de enjarre de las paredes que se bamboleaban los cuadros, y crujía de modo alarmante el envigado. [...] la empezaba a descender con lentitud hasta reducirla de nuevo a un tierno y confidencial susurro, para echarla inmediatamente hacia arriba [...] Derramó ante el admirado Fray Servando nutridos cartapacios de amarillos y arratonados manuscritos; le devolvió telas y más telas llenas de policromos jeroglíficos; le mostró códices raros, mapas desteñidos, pinturas descascarilladas unas, ennegrecidas otras, pero todas horribles, y ante ese cúmulo de cosas extrañas disertó muy por extenso, con aquella su voz de desapacible sube y baja, aunada al zangoloteo de sus carnes fofas, y expuso innumerables datos y razones, según él, incontrovertibles, argumentos irrefutables también según su parecer, para demostrar que la Virgen de Guadalupe no se había aparecido, ¡quién!, en la tosca tilma de Juan Diego, sino en la fina capa de Quetzalcóatl."³³ La descripción de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante* no difiere mucho de la de Artemio de Valle Arizpe (incluso Arenas retoma el ¡quién! en su novela).

Tanto la composición, siguiendo el itinerario del viaje, como el estilo de *El mundo alucinante* están llenos de elementos picarescos al mismo tiempo parodiados. Sólo que el viaje del fraile no es un vagabundeo regido por el azar y los encuentros fortuitos, sino un viaje signado por la persecución injusta y por la huida.

Los viajes por España, Francia e Italia revelan asimismo una sociedad empobrecida y llena de vagabundos, miserables, mendigos, ladrones, una sociedad corrompida, amoral, codiciosa, ausente de caridad. Y un clero también corrompido y sensual.

³³ Artemio de Valle Arizpe, *op. cit.*, pp. 51-54.

La tradición literaria de la que emana *El mundo alucinante* es la de la picaresca y la exageración elevada conscientemente a niveles caprichosos, inverosímiles, una exageración que está en la propia tradición oral, en la fábula y el cuento infantil y que son utilizados para la sátira. Es la tradición de *El lazarillo de Tormes*, la *Celestina*, el *Quijote*, *Gargantúa y Pantagruel*. Semejante a Don Quijote, la figura histórica de fray Servando es la del antihéroe de la modernidad, sale a un mundo que es dual, contradictorio, y las acciones del héroe no culminan en un logro. El viaje de fray Servando no finaliza en la posesión del mundo después de haber superado las pruebas, no es un viaje mítico, heroico. Su viaje es en todo caso el del héroe moderno, que tras superar las pruebas parece que ha alcanzado la meta para poco tiempo después descubrir que las cosas no han cambiado demasiado y que, como Sísifo, está condenado a un empeño interminable. El desequilibrio que impera en el universo no conduce a una unidad, a una resolución final. El imaginario del héroe es el imaginario del final feliz, lo real se restablece, se afirma. En este caso lo que se afirma es la corrupción, el desengaño. La sátira hacia la Iglesia corrompida es feroz en la novela (y en las *Memorias*). Asimismo, cuando México obtiene la Independencia e Iturbide quiere coronarse emperador, fray Servando hace la crítica de su pretensión y es de nuevo encarcelado. Descubre que las cosas no han cambiado. Hay incluso un paralelismo interesante en la novela, pues si en los tiempos de la colonia es el sermón de la Virgen el eje de su vida y la causa de las persecuciones, en tiempos de la Independencia es otro sermón, el de las profecías sobre la Federación Mexicana, el que le causa problemas. Pero el paralelismo es la confirmación de la repetición. Entre la colonia y la Independencia hay muchas cosas que no han cambiado. Lo que fray Servando va a vivir en esos últimos años es la repetición de la historia. Así la novela va tejiendo paralelismos y elaborando su alegoría con el presente del autor. Ya al final de la novela leemos: “Mareado por el brillo de tantos metales, el fraile se apoyó en las barandas del corredor. Y vio de nuevo la gran procesión: los generales

aduladores, el clero siempre junto al presidente, la danza de indios hambrientos, el pueblo miserable y delirante, disolviendo su furia en súplicas" (p. 298).

En *El mundo alucinante*, más que asistir a un transcurrir del tiempo y a una inserción en un tiempo histórico, parecería que damos vueltas alrededor del mismo esquema circular: persecución injusta, encarcelamiento, huida y continuación de un viaje que conducirá a otro esquema semejante. Los acontecimientos se encadenan con expresiones del tipo de: "Pero sucedió que...", "aconteció que...", por ejemplo: "Y acaeció que un día (aunque pudiera ser una noche) sentí que algo tropezó con mi cara mientras dormía" (p. 73). O también: "Y sucedió que un día (o una noche), entre los golpes del mar, oí que alguien me llamaba por todos mis nombres" (p. 74). Es el tiempo de los sucesos, en cierta forma con intervención de la casualidad, de lo prodigioso, lo fabuloso. La forma en que intervienen los "malos" en la vida de fray Servando tiene también mucho de persecución en el plano de la aventura. En vez de resolverse estas persecuciones y fugas por motivos políticos y religiosos dentro de un tiempo histórico, se resuelven más bien con los elementos de una narración caricaturesca. Lo hiperbólico y lo maravilloso vuelven irreal lo histórico.

La propia narración contribuye a esta disolución del tiempo histórico concreto y a su mitificación. La narración de *El mundo alucinante* presenta secuencias de acontecimientos absurdos o maravillosos que no tienen nada que ver con el criterio aristotélico de probabilidad o necesidad. Así sucede también en las narraciones alegóricas, donde los sucesos no tienen que estar conectados de forma plausible y donde los personajes pueden ayudarse, dañarse, cambiar o afectarse de múltiples maneras, como si de magia se tratase.³⁴ "La alegoría se estructura de acuerdo con la necesidad ritual, en oposición a lo probable, y por esa razón sus formas básicas

³⁴ Angus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.

difieren de los argumentos miméticos."³⁵ Inevitablemente *El mundo alucinante* se presta a una lectura alegórica para la cual el propio autor da pautas en el prólogo, con esa frase de identificación con el personaje ("Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona").

Hay un capítulo en la novela, el titulado "De la visita del fraile a los jardines del rey", que es plenamente alegórico. El protagonista solicita una entrevista con el rey pero éste se encuentra de cacería por sus tierras, a las que él llama jardines. "Y a las tierras del rey me fui, que es igual que irse por toda España. En estas cacerías del rey se ven todas las cosas imaginables y hasta imposibles" (p. 125). Servando recorre los jardines conducido por un joven Virgilio que al final del capítulo resulta ser (en otra de las metamorfosis en que abunda la novela) el rey. En las tierras que recorren todos tienen un oficio, un papel que cumplir. Los dos personajes atraviesan el lugar de las Mujeres a quienes no les falta nada por hacer (y cuyo aburrimiento les conduce al suicidio ritual), el lugar de los "droguistas", el de los "inconformes", recorren las tres Tierras del Amor, el lugar de "los desperdicios" o "la tierra de los que buscan, y por lo tanto nada encontrarán". Cada lugar no es sino una de las prisiones del hombre: el aburrimiento, el amor, la insatisfacción permanente, la búsqueda de lo imposible (propia del poeta). Servando le reclama al joven que no le ha enseñado más que desolaciones, desolaciones que por otro lado ya conoce el dominico por ser inherentes al ser humano. Sigue reclamando ver al rey para comunicarle su situación de perseguido injustamente pero el joven, ahora transformado en un viejo rey, declara que no puede hacer nada por él:

"¿Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma? --dijo--. No creo que seas tan tonto como para pensar que existe alguna manera de liberarte. El hecho de buscar esa liberación, ¿no es acaso entregarse a otra prisión más terrible? ¿O es que de nada te ha servido la excursión entre 'los buscadores'. Y además --añadió,

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

mientras se disponía a marcharse--, suponiendo que encuentres esa liberación, ¿no sería eso más espantoso que la búsqueda?, y, aún más: ¿que la misma prisión en la cual imaginas que te encuentras?" (p. 136).

Es decir que el capítulo funciona como una alegoría de la condición del fraile: un eterno buscador (y por tanto alguien que nunca encontrará), un inconformista. Al comienzo de la novela, cuando llega Servando al convento de Santo Domingo para tomar los hábitos y rechaza las insinuaciones del padre Terencio y de los novicios, el narrador lo condena ya a esa condición de buscador: "Y te retiraste solo, como te has de ver toda la vida: siempre en busca de lo que huyes [...] La infatigable búsqueda, la constante insaciedad ante lo encontrado" (p. 48). Eso significa que el viaje de *El mundo alucinante* no puede conducir a una liberación, al encuentro del objeto buscado y con él a la conciliación de los opuestos. El regreso a casa tampoco supondrá el fin de la peregrinación sino la repetición de lo mismo. La condición del fraile da la pauta también para la forma novelesca. Cuando, ya próxima su muerte, el fraile vive en el Palacio Nacional, sus alucinaciones le hacen imaginar más persecuciones, ahora por los pasillos del Palacio.

Toda esta serie de elementos nos permiten leer la novela como una alegoría de las persecuciones a que eternamente someten los poderes (políticos o religiosos) y de las búsquedas constantes del hombre por la liberación (personal o nacional). La filiación alegórica de la novela se da también porque cuadros como el de la visita por los jardines del rey son verdaderas elaboraciones pictóricas al modo del Bosco.

Hay otra escena alegórica al final de la novela que yo consideraría que tiene poco que ver con la poética que ha ido construyendo la novela. Se trata del episodio de los últimos días de la vida de fray Servando Teresa de Mier en la Gran Pajarera Nacional. En un momento dado, después de huir de las multitudes de aduladores que llenan el lugar y ya en un momento de calma, se asoma a las ventanas del palacio intentando

"averiguar el tiempo en que se encontraba", pero lo monumental de las dimensiones espaciales le impide ver el sol. Su reflexión podría referirse a la propia novela: "Pero todo era tan monumental que irradiaba irrealidad" (p. 283). Encuentra en los pasillos del palacio al poeta cubano José María de Heredia, de quien siente lástima pues apenas "se inicia en el destierro". Entre los dos desterrados comienza un diálogo mientras contemplan desde los balcones el desfile en honor a la Virgen de Guadalupe. El fraile tiene en esos momentos una "visión", accede a un *centro* simbólico desde donde puede contemplar el pasado más remoto (el mundo prehispánico) y el futuro. Hay una confusión de tiempos.³⁶ Las imágenes de los tiempos cambian con el accionar de la mano del fraile, como si de una pantomima se tratara. En uno de sus gestos entra en su *Gran Noche Estrellada*, la noche de las revelaciones,

"La noche de las interrogaciones. La que enloqueció a Van Gogh. La que había hecho dudar a Kant. La primera noche de David. La noche que había desconcertado e iluminado a todos los hombres en todas las civilizaciones. Bajo el chisporroteo de las constelaciones, el fraile caminó por todo el corredor. ¿Cuál era la respuesta? ¿Donde estaban los signos y la solución? Volvió a alzar la vista y quedó inmóvil, mirando el torbellinoso desfile de los astros. Y durante horas estuvo rígido contemplando aquella procesión luminosa, aquella armonía imperturbable. Entonces tuvo la revelación. Pensó que el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) era alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable. --Pero jamás --dijo en voz alta--, llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio" (p. 303).

Con estas imágenes alegóricas y proféticas Reinaldo Arenas deja a un lado su narración caricaturesca y parece ganarle el pesimismo utópico;

³⁶ Estas imágenes alegóricas están muy presentes en la obra de Carlos Fuentes. En *La campaña* vimos la escena de la caverna, donde el protagonista accede también a una visión privilegiada de lo porvenir. En *Terra nostra* cumple esa misma función el Teatro de la Memoria, donde se pueden combinar las imágenes de los diferentes tiempos en un diálogo de épocas y tiempos históricos que ofrece no sólo la memoria de lo que fue, sino también la memoria de cuanto pudo haber sido y no fue.

hasta cierto punto en el final de esta novela hiperbólica, vence un tono moralista que no había entrado en juego de forma tan evidente.

Volviendo a la estructura general de la novela, la alteración de la cronología o la linealidad atenta también en la novela, como decía, contra la causalidad y la finalidad. En *El mundo alucinante* el tiempo puede estirarse o detenerse a discreción. Durante su infancia, el personaje se queda quieto durante siete años, o tarda un mes en construir una escalera de botellas para acceder a la "encumbrada" ciudad de México. Uno de los recursos que utiliza el narrador es justamente tomar una frase de las *Memorias* de forma literal y elaborar a partir de ella un relato disparatado, imposible según las coordenadas de la razón; así sucede con el acceso a la "encumbrada" ciudad de México, o también en el episodio en que el fraile cruza a Francia por los Pirineos; en las *Memorias* se dice que cruzaron "por encima de los Pirineos", y Reinaldo Arenas convierte ese cruzar *por encima* en el motivo de otras posibilidades disparatadas. Leemos en la novela: "Bien sabes que el puente levadizo te lanzó de un golpe por los aires hasta Bayona y que, por azar, caíste sobre una sinagoga, y los judíos, temerosos del mal, te vieron descender como si fueras el Hijo de Dios. Tú mismo, oh, fraile, dices bien claro que cruzaste por sobre los Alpes, pero no entre ellos. Así fue." (p. 161).

Otro ejemplo de la forma de novelar de Arenas se encuentra en el episodio de la fuga del convento de San Francisco en Burgos. Artemio de Valle Arizpe menciona que pensó escapar de la celda "valiéndose de un paraguas abierto con el que iba a bajar con toda suavidad por el aire; pero luego pensó cuerdamente que, tal vez, ese vuelo arriesgado podría tener el mismo éxito que tuvo el que realizó Simón el Mago, quien se descrismó al caer de la máquina de su propia invención para surcar el espacio".³⁷ Así, el fraile opta por utilizar una soga. Arenas regresa a la idea del paraguas, más novelesca, y con él se eleva y recorre los cielos de España: "Así que

³⁷ Artemio de Valle Arizpe, *op. cit.*, p. 79.

cogí el paraguas y me encaramé en la ventana [...] Yo ya iba por los aires y abajo veía las piedras que se restregaban unas con otras para sacarse filos y poderme convertir en tasaño cuando las tocara. En ese mismo momento el paraguas se me viró al revés, y ya bajaba más rápido de lo que deseaba, hasta que una corriente de aire elevó de nuevo mi artefacto y fui a parar a las nubes, sin dejar de soltar el cabo de mi nave y temeroso de que en cualquier momento se trozase y yo cayera haciéndome añicos. Pero el caso fue que cogí más impulso y seguí elevándome, y ya no vi ni el convento ni los castillos abandonados, que es lo único que hay en toda España. Y cuando vine a darme cuenta estaba introduciéndome sobre la región del mar." (p. 101).

Otro aspecto de la novela es la particular sintaxis de las acciones, que contribuye también a la mitificación del tiempo. Se trata de una sintaxis que tiende a la parataxis, a la estructuración de las frases una al lado de otra por yuxtaposición o coordinación, evitando la subordinación. Las frases paratácticas no son modificadas por cláusulas relativas o por partículas subordinadas, con lo cual las oraciones tienen el mismo orden, la misma intensidad en el interés. Cuando lo frecuente es la yuxtaposición, el ritmo de la narración se acelera y adquiere un tono ritualizante: "Y yo le dije de dónde era, y él se echó a reír y me preguntó si eso quedaba al otro lado del mundo" (p. 45). "Y muchas damas se desmayaron ante aquella prueba de viril hombría. 'Señor', dijo fray Servando. Y comenzó el sermón en medio de un silencio de muerte. Y su palabra fue un largo combate entre los antiguos dioses y las nuevas leyendas. Y el arzobispo se tragó el anillo cuando el predicador puso en duda la aparición de la Virgen de Guadalupe..." (p. 64). Asimismo todo parece estar sucediendo al mismo tiempo, de forma simultánea, sin subordinación temporal, sin jerarquías. Esta forma de narrar recuerda también la sintaxis de los niños o de un pensamiento primitivo. El clásico ejemplo literario de parataxis es la Biblia, por lo cual el estilo de *El mundo alucinante* nos recuerda constantemente al libro del Génesis. El final de la novela cierra el círculo de repeticiones

con un regreso al comienzo de la novela, a la infancia del fraile en Monterrey (un regreso a la semilla). Este final está elaborado en la misma forma paratáctica:

"Y el fraile murió. Pero antes se vio conducido por todo el pueblo hasta la capilla de los Santos Sepulcros de Santo Domingo. Y oyó el continuo tañer de las campanas que anunciaban su defunción. Y vio aparecer a todos los invitados momentos antes de su muerte. Y te viste otra vez en la bartolina de San Juan de Ulúa, peleando con la vela, que no cesaba de acosarte, lanzándote chisporretazos a la cara. Y, como en un sueño, se te apareció el feroz León, y empezó la persecución. Y te viste saltando murallas y flotando por los aires, asido a inseguros paraguas [...] Y luego volviste a Monterrey, pues ya eras un muchacho. Y emprendiste el regreso a la casa, desde el corojal" (p. 311).

Contribuyen también a ese ritmo ritualizado de las acciones las numerosas repeticiones de capítulos (tres capítulos I y II, dos capítulos VII, dos capítulos XXVII), donde el contenido son los mismos hechos pero vistos y contados de otra manera. O, a lo largo de la novela, dentro del mismo capítulo, la alternancia de voces narrativas que vuelven sobre las mismas acciones. Todas estas repeticiones dotan a la narración de un ritmo especial, de tintes rituales, que mitifican y diluyen el tiempo histórico concreto, elementos que al mismo tiempo abren la puerta para una lectura alegórica. Importa la historia concreta de fray Servando pero importan más todas las historias de huidas, persecuciones y búsquedas de la libertad que podemos encontrar en el presente de la enunciación.

La novela contiene también numerosos anacronismos, como la presencia del tren cuando Servando llega a Estados Unidos. Asimismo la estancia en París mezcla dos periodos en los que el fraile vivió en la capital francesa, uno de abril de 1801 a abril de 1802, adonde llegó de España vía Bayona y Burdeos, y otro entre 1814 y 1815, momento en que conoce a Lucas Alamán y con quien sale rumbo a Londres al regresar Bonaparte a la capital. Asimismo no hay constancia de que fray Servando y Mme. de Staël se hayan conocido. Fray Servando anota en su diario (en el marco de

la narración novelesca) que "Madame de Staël ha recibido la orden de abandonar inmediatamente Francia, ni siquiera pudimos despedirnos". El destierro sin embargo habría tenido lugar en octubre de 1803, varios años antes.

Por medio de todos los procedimientos mencionados la novela rompe con las coordenadas espaciotemporales lógicas, al imponer el tiempo de la imaginación. Dice fray Servando en un momento del relato: "las mejores ideas son precisamente las que nunca logro llevar al papel, porque al hacerlo pierden la magia de lo imaginado y porque el resquicio del pensamiento en que se alojan no permite que sean escudriñadas y, al sacarlas de allí salen trastocadas, cambiadas y deformes" (p. 72).

Hay un deseo en la novela de socavar la posibilidad de construir un sentido, lo cual se traduce asimismo en la multiplicación de voces narradoras que veremos más adelante. Rompe también con la posibilidad de un sujeto único estable, un único punto de vista, una psique encerrada en sí misma. *El mundo alucinante* es una crítica al poder pero lo es a partir de descomponer los supuestos con los cuales se configura nuestro discurso acerca de lo real: sujeto, espacio-tiempo, lenguaje, sentido, causalidad, finalidad.

La forma en que es manejado el espacio acerca también *El mundo alucinante* a la novela de aventuras de tipo maravilloso. Por un lado tenemos países y ciudades que sí están descritos en su especificidad histórica, política y social, pero al mismo tiempo las distancias entre los lugares pueden ser recorridas con intervención de lo fantástico. Así, el viaje entre Inglaterra y Estados Unidos lo hace a nado para huir de la persecución del extraño personaje Orlando (el personaje de la novela de Virginia Woolf), y por supuesto eso sucede en un tiempo muy breve. Al final son estos elementos los que predominan sobre una imagen del tiempo y el espacio con características históricas. La mirada maravillosa, en ocasiones absurda, termina absorbiendo a la realista.

Reinaldo Arenas lleva a cabo en *El mundo alucinante* una reescritura de las memorias del fraile dominico. Gerard Genette ha llamado a esta poética de la reescritura "palimpsesto" o literatura de segundo grado, donde un texto deriva de otro preexistente no por comentario del anterior sino por una operación de transformación en el plano genérico o temático. Dice Reinaldo Arenas acerca de la re-escritura:

"Yo creo que la re-escritura es muy importante. Yo veo la re-escritura como una manera de interpretar la realidad, esta realidad que para mí es múltiple como en *El mundo alucinante* o como en *Otra vez el mar* [...] A mí me interesan fundamentalmente dos cosas en el mundo de la narrativa. Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, es el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. O sea, como ver la historia como la vio la gente que la vivió, como interpretarla uno mismo. En ese plano, digamos, re-escribir la historia a través de la ficción o de la parodia está tanto en *El central* o en *El mundo alucinante* o *La loma del ángel*." (p. 337).

La utilización de la hipérbole, la parodia, la sátira, la alteración de las leyes físicas, la prosopopeya (personificación de animales y cosas que adquieren la capacidad de hablar o expresarse), rompe con las presuposiciones de lo real y de la verdad. No es la certeza sino el sinsentido lo que se busca en la novela. La mirada "alucinante" que dispara las cosas y las aleja de lo real, de los principios de causalidad o finalidad. La novela se abre al vértigo de lo irreal y de pronto parece planear en el vacío. No hay asideros. Sólo el capricho alejándose más y más de lo real, disparándose del referente para volver a él en una frase tomada literalmente de las *Memorias*. En ocasiones la novela utiliza la cita literal, entrecomillada, insertando incluso una nota al pie que ubica el origen del texto. Esta utilización parodia al texto historiográfico que quiere asegurar su cientificismo por la inserción de citas y notas de documentos.

Respecto a su llegada a Santo Domingo, a los 16 años, dice fray Servando Servando en la Apología: en Santo Domingo "los votos son

impracticables, las tentaciones muchas, y el mal ejemplo acaba por arrastrar al mejor". Dice Arenas: "El coro de novicios, vestidos de blanco, ya me estaba esperando. 'Ya te estábamos esperando', me dijeron. Me encontraba en el monasterio de Santo Domingo, uno de los lugares más terribles del mundo. Allí los votos son impracticables. La tentación es mucha y el mal ejemplo acaba por arrastrar al mejor. Me escapé casi no sé ni cómo de caer en él. El coro de novicios me arrastró hasta un salón lateral (...) A los pocos minutos salí desnudo..." (p. 45) y continúa. Y así, a lo largo de la novela uno encuentra constantemente frases tomadas de forma literal de los textos autobiográficos pero que se disparan hacia otros sentidos que aquél del texto referente. Es por ello que se habla de una re-escritura de las memorias del fraile, una re-escritura que al tiempo que deja traslucir, como en un palimpsesto, el texto de las *Memorias*, las borra para construir otro texto, para exaltar la irracionalidad de la historia.

Como decía anteriormente, Reinaldo Arenas extrae de las memorias de fray Servando el esquema de acciones e inserta asimismo párrafos tomados de forma literal de la Apología, las *Memorias* y el libro de Artemio de Valle Arizpe, *Fray Servando*, en ocasiones con comillas y con notas a pie de página que señalan este origen "verdadero" al tiempo que parodian una relación de tipo documental con el discurso histórico. Sobre ese fondo de imitación, Reinaldo Arenas realiza una operación de travestismo haciendo que emerja un texto muy diferente; ello se consigue disparando las acciones hacia lo fantástico, lo caricaturesco, lo pantagruélico al fin. O como dice el propio Arenas en la cita anterior, reescribiendo la historia a través de la ficción y la parodia.

En esta poética de lo alucinante se ubica la mirada crítica del autor, no tanto hacia el personaje, de quien se burla por ciertos rasgos de su personalidad pero a quien al mismo tiempo admira por su audacia y por lo que representa históricamente, sino a lo que se podría llamar el fracaso y la corrupción de las revoluciones. Al final de la novela hay una disminución de la hipérbole y progresivamente una desaparición. En el

capítulo titulado "En la estación de la calma" vive fray Servando el desencanto de sus últimos días de vida. El Palacio Nacional, llamado la Gran Pajarera Nacional, donde vive, está lleno de aduladores y de hipocresía. "¿Cuál era la respuesta? --se pregunta el fraile-- ¿Dónde estaban los signos y la solución? (...) Pensó que el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) era alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable. Pero jamás --dijo en voz alta--, llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio" (pp. 303-304). Si, como dice el autor en el prólogo, "Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona", esta parodia de las persecuciones por la irracionalidad del poder se refiere al mismo tiempo al presente del escritor. Tanto los elementos cómicos, paródicos, maravillosos como la escritura con frecuencia en el tiempo presente del verbo y no en el pasado contribuyen a una familiarización y a acercar la representación al presente de la lectura y la escritura. La risa es un elemento que contribuye a la desmitificación y a arrancar a lo representado de un plano alejado, a destruir la distancia épica que podría caracterizar a un relato de tipo histórico.

La metamorfosis y la ruptura de la unidad

El mundo alucinante está dividido en XXXV breves capítulos agrupados bajo el nombre del país en el que tiene lugar la acción: México, España, Francia, Italia, España de nuevo, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, México, La Habana, Estados Unidos y finalmente México. Al mismo tiempo, se encuentran tres capítulos I, II, VII, y dos capítulos XXVII. Los tres capítulos I parecerían que tienen la función de negar la posibilidad de un comienzo, planteando desde el principio de la novela su predilección por la ambigüedad y las formas caleidoscópicas. Más adelante es dentro de los propios capítulos donde vamos a encontrar la alternancia de personas

gramaticales. Los títulos de los capítulos: "De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren"; "De tu infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también ocurren"; "De cómo pasó su infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también pasaron", introducen ya el elemento picaresco y también otro, el del humor, la ironía que se vierte sobre lo relatado. Tan sólo la última parte, la que sucede en el México postindependiente, rompe con estos títulos de la retórica picaresca, como su contenido, según decía, rompe también con lo maravilloso que había sido la nota durante el relato. Los títulos en esta parte son: "El coloquio del fraile", "El comienzo", "En la estación de la calma", "El fraile se ha mirado las manos".

La novela recorre la vida del fraile desde su supuesta infancia en Monterrey (esta parte es toda ella ficticia, basada en algunos momentos en el libro de Artemio de Valle Arizpe, *Fray Servando*) hasta su muerte en 1827 cuando habitaba en el Palacio Nacional, una muerte anunciada (en la vida real) pues el propio fraile, al sentir ya cercana la hora de la muerte, organizó la unción de los santos óleos como un acontecimiento social, invitando personalmente a los amigos. La novela cuenta con un prólogo, una carta que el autor Reinaldo Arenas dirige al propio fray Servando, y un epílogo, titulado "Últimas noticias de fray Servando", donde se da cuenta de la suerte de los restos mortales del dominico, pues su cadáver, junto con los de otros frailes, fue robado, vendido y exhibido en un circo como víctima de la Inquisición en Buenos Aires y posteriormente en Bélgica. Los viajes nunca cesaron.

Los últimos capítulos de *El mundo alucinante* presentan un cambio en el estilo y también en la utilización de las personas verbales. Por un lado, se impone la presencia de la primera persona durante varios capítulos seguidos (29 a 32), pero luego hay un largo capítulo, el penúltimo (el 34) todo en tercera persona. En todas estas páginas, como decía anteriormente, hay una disminución de la hipérbole, progresivamente una desaparición; los elementos maravillosos son

sustituídos por una reflexión del fraile (en el capítulo “En la estación de la calma”) a la que nos lleva un narrador omnisciente. Esta distancia entre el narrador y el que es calificado como “el fantástico fraile” coloca en un plano de distancia, de “objetividad”, el desencanto de fray Servando en sus últimos días, los cuales transcurren en el Palacio Nacional (llamada la Gran Pajarera Nacional) en tiempos de Guadalupe Victoria. El palacio está lleno de aduladores: “El señor presidente protege a todos los poetas que le componen algún soneto de gracia (victoria rima perfectamente con la palabra gloria)” (pp. 280-281). Sin embargo, rápidamente acaba mal el poeta que se atreve a rimar “victoria” con “irrisoria” o con “ilusoria”. Adulación, hipocresía. “¿Cuál era la respuesta? –se pregunta el fraile-- ¿Dónde estaban los signos y la solución? (...) Pensó que el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) era alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable. Pero jamás –dijo el voz alta--, llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio” (pp. 303-304). Este desequilibrio en la armonía del universo es el hombre.

El final de la novela es la muerte de Fray Servando que es, al mismo tiempo, un regreso a los orígenes y al comienzo de la narración. En esos minutos finales hay un recorrido a la inversa de los hechos principales de su vida y luego: “volviste a Monterrey, pues ya eras un muchacho. Y emprendiste el regreso a la casa, desde el corojal” (p. 311). Al final, por tanto, la fantasía que fue la nota dominante del relato casi desaparece y brota el sentido alegórico, la idea del desengaño, de la corrupción de las revoluciones una vez que se asientan.

En la reescritura de las Memorias de fray Servando que lleva a cabo Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante* hay una disolución del yo de las memorias, de lo que sería la figura del recordante propia del género, en las tres personas de la enunciación, yo tú, él. El modelo autobiográfico es alterado en favor del perspectivismo que impide fijar el lenguaje a un hecho supuestamente objetivo. Algo es, y no es al mismo tiempo. La novela

comienza del siguiente modo: "Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las josefas venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche" (p. 27). Se pierde la engañosa seguridad del lenguaje, lo que ata a las palabras y las cosas, las falsas evidencias. Cada persona gramatical proporciona una versión diferente de los hechos, contradictoria a veces. De esta forma puede haber tres capítulos I, o tres capítulos II, donde los mismos hechos son narrados por las diferentes personas, lo cual significa perspectivas diferentes, historias distintas o contradictorias. Dice Arenas en una entrevista:

"Es una de mis constantes en todo lo que he escrito, la contradicción. Hasta en los libros de texto o de ensayos, la tesis mía de que la realidad no es una sola, es múltiple y se puede interpretar de diversas maneras. Una cosa está encendida y a la vez apagada, estoy dormido y despierto. El ser humano es una contradicción infinita."³⁸

Las tres personas gramaticales suponen la presencia en la novela de lo subjetivo (el yo del discurso), lo intersubjetivo (tú, que en un primer momento de la lectura parecería surgir de un desdoblamiento del yo) y lo supuestamente objetivo (la tercera persona del relato, la llamada no persona, la perspectiva externa). En este caso, sin embargo, ninguna de las personas es más objetiva que otra, en todas las narraciones se manifiesta la hipérbole, la personificación y la animalización, la ruptura de la causalidad y la lógica. La multiplicación de la voz enunciativa pone en cuestión el discurso de afirmación del yo de las Memorias, el discurso apologético y también el testimonial. Por otro lado estas voces se desmienten entre sí o se afirman.

El primer capítulo I, el que da inicio a la novela, está narrado en primera persona; el segundo capítulo I discurre en segunda y el tercer capítulo I, en tercera. Al comienzo parece que ésta va a ser la voz

³⁸ Entrevista con Enrico Mario Santi y Mónica Morley, *Hispania*, p. 114.

"objetiva", frente a la cual, como lectores, estaremos en posibilidad de ubicar lo relativo (o mentiroso) de las otras voces. Pero pronto se nos saca del error:

"De modo que no fue a la escuela ni siguió el rastro de la única garzota que había cruzado sobre las tejas. Ni arrancó las matas de corojos que por otra parte nunca han existido. Ni vio a sus hermanas, pues aún no habían nacido. Ni presenció las necesidades de las manos cortadas... [todo esto es lo que narraron las otras voces en los dos primeros capítulos I. B.P.] Inventos. Inventos... Y la casa se llenó de voces. Y el arenal surgió reverdecido y poblado de árboles. Y el cielo fue un constante aletear de aves extrañas... Y se mantuvo en quietud durante siete años más sin moverse del arenal. Alimentándose del jugo de las uñas..." (pp. 34-35)

Y continúa la narración en un tono onírico, surrealista. La segunda persona dialoga con Servando, por eso al comienzo estamos tentados de pensar en ella como en una voz desdoblada del "yo"; pronto sin embargo vemos también que, aun cuando su perspectiva, su foco, se ubica casi siempre en Servando, en algunas ocasiones se separa de él e incluso lo critica acremente: "tan joven y siempre poniendo reparos", "solo como te has de ver", "intransigente y astuto para contigo mismo", "¿O es que no oyes a esa turba de indios a los cuales quisiste abrirles el entendimiento? Óyelos: están enfurecidos y piden tu muerte". A pesar de todo predomina el acercamiento entre el yo y el tú, que parecería probar la frase de identificación del prólogo entre autor y personaje ("Y era como una mano suave posándose sobre nuestros ojos", p. 139). Ambas voces, yo y tú, corresponden por lo tanto a personas diferentes; no se trata de una metamorfosis de la primera persona de las memorias, una misma voz o persona cambiando de máscara, sino que el tú es diferenciable de Servando y su mirada es más omnisciente: "Y ahora --oh, gran fraile-- tendrás que internarte en Las Caldas durante cuatro años y en compañía de estas ratas famélicas con sus ojos brillando en la oscuridad [...] Te he de dejar solo en este lugar donde no sabría qué hacer, ni en qué pensar ni

siquiera cómo escapar. Pero tú sí estás ya elucubrando miles de soluciones. [...] Pero ya no puedo seguir contigo. Debe ser por eso que no quisiera dejarte" (p. 89).

He aquí un ejemplo en el que esa voz en segunda persona, omnisciente, parece ubicarse en el tiempo de la escritura y de algún modo corresponder con la experiencia del autor. Dice el narrador, después de que Servando explica cómo los esclavizaron a él y a Mina en Estados Unidos y los llevaron a trabajar a los campos de algodón: "Pero para qué vas a contar esa vieja calamidad, oh, fraile, ah fraile. Esa calamidad que nada tiene de original, pues todavía se repite. Eh, fraile, deja algo para las nuevas generaciones y sigue tus andanzas. Upa, fraile. ¡Anda!, fraile" (p. 239).

La tercera persona es generalmente en todo relato la que se sujeta a las leyes, al pensar objetivo o científico; es también, junto con el uso del verbo en pasado, la forma canónica del relato histórico; en el caso de *El mundo alucinante* no lo es. La tercera persona y la segunda parecerían corresponder al mismo narrador externo (extradieгético, puesto que no participa de la historia narrada), sólo que cuando usa el tú se dirige al propio personaje, lo convierte en el narratario. Si esto es así la narración de la novela tiene dos orígenes: Servando y el narrador-autor extradieгético (tomando al pie de la letra la frase de identificación del prólogo); y si esto es así, hay licencia para comparar entre los dos tiempos, el pasado y el presente de la enunciación (el presente de Reinaldo Arenas).

De pronto sucede también que una oración comienza en tercera persona y sin transición se transforma en la segunda o en la primera (como parte de las metamorfosis en que abunda la novela):

"Y así sucedió que paseándose por cerca de la muralla fue descubierto nuestro fraile por el malvado León (hombre infatigable). Y he aquí que toda una cuadrilla de alguaciles te persigue ya desde muy cerca. Y he aquí que huyes por toda la calle y un nuevo escuadrón te sale al paso [...]"

Oh, Pamplona, ciudad amurallada, agobiada, pero indestructible... Dios y el Rey... oigan esas voces que me llaman.

Pero el fraile parece animado por el grito de los alguaciles, y de un salto cruza por una ventana [...] Oh, Pamplona, dentro de ti todo está tan en retiro y todo es tan repetido que estas repeticiones se han convertido en leyes inalterables. Por eso nadie puede creer que sean ciertas las andanzas de este fraile que ahora salta por sobre los tejados [...] Oh, Pamplona, ¿no son estos motivos más que reveladores para afirmar que Fray Servando es el mismo Demonio, caído sabrá Dios en qué momento sobre esta tierra de paz para despertar nuevos espavientos y oraciones?" (149-150).

Aun cuando la perspectiva de la narración se sitúa siempre en el dominico (en el caso de las tres personas gramaticales), en ocasiones toma distancia, se separa del personaje. Cuando la voz en tercera persona se distancia convierte a fray Servando en personaje: "Terminado el aguacero hizo su entrada fray Servando (pues ya es hora de llamarle de este modo), muy sereno y sin saludar a nadie".

En algún momento la voz en tercera persona también se inserta en el diálogo de voces y juzga a la primera: "Déjese de fanfarrias, y cuente las cosas tal como sucedieron" (p. 243). Este diálogo llama la atención sobre la enunciación del relato, sobre las personas que narran, ninguna de las cuales va a contar las cosas "como sucedieron", aunque en ocasiones se disputen entre ellas el "Así fue". Se trata de socavar la posibilidad de construir una versión supuestamente "verdadera". En ese sentido es apropiada la imagen del caleidoscopio, la imposibilidad de conservar fijo un sentido, una imagen, una versión. El mundo de la fábula y el de los documentos utilizados se filtra por varios prismas que descomponen o desrealizan: la parodia, el absurdo, la caricatura, lo grotesco.

Esta reescritura con el recurso a una poética maravillosa e hiperbólica supone una desconfianza por el dato minucioso y preciso que a menudo acompaña a las historias. Al elaborar un palimpsesto donde el texto autobiográfico queda desfigurado en el nivel inferior, y en la parte superior vemos crecer la narración ficticia, lo que resulta es un tercer

discurso que vive de lo que niega pero que al mismo tiempo instaure su propio sentido. Al elegir las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier para construir su propio relato, Reinaldo Arenas reivindica el espíritu audaz e imaginativo del personaje histórico, su capacidad para vivir la aventura histórica, su capacidad de lucha por su propia libertad y por la independencia. Como Servando al escribir sus *Memorias*, quizás también Reinaldo Arenas, envuelto en persecuciones y fugas en su propia vida, pide una reivindicación similar: "La historia me absolverá".

Para finalizar, son varios los recursos que utiliza el autor para alejarse del realismo e instaurar la crítica de la historia. Como todos los autores de la novela histórica de finales del siglo XX, Reinaldo Arenas manifiesta su desconfianza por lo "histórico", por el dato minucioso y preciso, el dato estricto. "Porque, ¿qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente? ¿Recoge acaso la Historia el instante crucial en que fray Servando se encuentra con el ágave mexicano o el sentimiento de Heredia al no ver ante el desconsolado horizonte de su alma el palmar amado? *Los impulsos, los motivos, las secretas percepciones que instan (hacen) a un hombre no aparecen, no pueden aparecer recogidos por la Historia*" (p. 19). Esto es, la ficción penetra allí donde la Historia no tiene pase de entrada, pues tiene vetada la imaginación, la metáfora en términos de Lezama Lima. La Historia recoge *lo evidente*, dice Arenas, en el sentido de lo comprobable, lo mensurable, aquello que puede contarse (fechas de una batalla, número de muertos), *el efecto, no la causa*. Reinaldo Arenas no niega la historia sino que cuestiona su fuerza, su valor de realidad. Al yuxtaponer historia y ficción, como en un collage, lo que resulta es un tercer discurso que vive de lo que niega pero que al mismo tiempo instaure su propio sentido.

El mundo alucinante es ejemplo de un modo de novelar experimental que se da en los años sesenta en Cuba y que tiene otros exponentes, fundamentalmente Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante. La literatura, como conjunto de signos que dan cuenta de una realidad

determinada, implica la absorción, reelaboración, y articulación de los diferentes discursos que se encuentran en una cultura. Esta reelaboración y articulación es particular, concreta y específica para cada novela, por lo que cada *modelización* constituye una imagen específica, un punto de vista concreto, un modo particular de percibir y organizar la realidad. La elección de determinadas formas narrativas o géneros discursivos, el modo en que se reelaboran y refuncionalizan, la articulación concreta a que son sometidas suponen unos objetivos. Esta reelaboración y refuncionalización de las formas narrativas y géneros discursivos implica, por un lado, una determinada relación con la tradición, pero al mismo tiempo, la narrativa muestra las particularidades del imaginario cultural vigente en el momento de la enunciación. En los sesenta, en América Latina y particularmente en Cuba, hay un imperativo de experimentar con el lenguaje, de narrar, evitando las que se podrían llamar poéticas del realismo y sustituyéndolas por las que podríamos denominar poéticas del lenguaje. Ese presente de la enunciación es el que está determinando la forma compositiva de *El mundo alucinante*, en concreto la forma de la narración y la relación de esos narradores múltiples con la historia.

El viaje es el eje compositivo de las Memorias de fray Servando pero es también el esquema literario en el que se han vertido los relatos del descubrimiento y la conquista de América. El viaje es el paradigma literario latinoamericano por excelencia. Pero en el seno de la cultura literaria cubana, el viaje es también el núcleo compositivo fundamental alrededor del cual se organizan los argumentos en la obra de Alejandro Carpentier. *El mundo alucinante*, como toda obra literaria, tiene en cuenta los enunciados de Otros, hacia los cuales se orienta. Al tener como objeto de representación a la Historia, Reinaldo Arenas necesariamente debe tomar postura frente al novelista cubano más importante cuyas narraciones giran en torno a la Historia, y lo hace bajo la forma de la parodia:

"Aquel hombre (ya viejo), armado de compases, cartabones, reglas y un centenar de artefactos extrañísimos que fray Servando no pudo identificar, recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquitrabes, la cantidad de frisos, la textura de las cornisas de relieve, la composición de la cal y el canto que formaban las paredes, la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad exacta de hojas, y finalmente hasta las distintas familias de hormigas que crecían en sus ramas. Luego hacía un descanso, y con gran parsimonia anotaba todas las palabras pronunciadas en un grueso cartapacio en cuya tapa se leía *El Saco de las Lozas* con letras tan grandes y brillantes." (p. 285).

Con *El Saco de las Lozas* parodia el estilo descriptivo de *El Siglo de las Luces*, donde los detalles que corresponden a la época se acumulan abrumadoramente. Al mismo tiempo toma postura frente a una forma de narrar que pone el acento en el fondo histórico, en la descripción del espacio y tiempo históricos de un modo fundamentalmente realista. Arenas centra su composición en el personaje, en el hombre, en la experiencia individual. Para él, el hombre es la metáfora de la Historia: "Lo que nos sorprende cuando encontramos en el tiempo, en cualquier tiempo, a un personaje auténtico, desgarrador, es precisamente su intemporalidad, es decir, su actualidad; su condición de infinito. Porque infinito --y no histórico-- es Aquiles por su cólera y su amor, independientemente de que haya o no existido; como infinito será Cristo por su impracticable filosofía, regístrelo o no la Historia. Esas metáforas, esas imágenes, pertenecen a la eternidad" (prólogo, p. 20).

El modo en que están representadas artísticamente las relaciones entre tiempo y espacio es un aspecto importante para entender cómo *El mundo alucinante* se relaciona con la Historia. El cronotopo que postula *El mundo alucinante* no es propio de una novela histórica tradicional, donde el hombre puede reconocerse como un producto de los acontecimientos del pasado. En el tiempo-espacio de la novela de Arenas tienen lugar acontecimientos extraordinarios, fantásticos. Por otro lado el tiempo y el

espacio no aparecen representados desde un punto de vista privilegiado que nos permite a nosotros, lectores, construir un mundo "objetivo" o mínimamente estable. Cada narrador cuenta las cosas desde su propia perspectiva y refracta, contradice, añade, a la versión del otro, con lo cual el mundo no puede ser fijado. Como lectores no podemos elegir una perspectiva como la más adecuada (por ejemplo la tercera persona, o la primera, si le hacemos caso a Servando), y considerar a las demás deformaciones o complementos pero a partir de ese centro elegido. No hay pautas para elegir, con lo cual lo que tenemos son tres versiones en movimiento, alternándose como las formas de un caleidoscopio. Como lectores, ponemos en movimiento el caleidoscopio y éste nos altera nuestro sentido de la duración o del espacio; no hay *continuum*, progresión, causalidad. Aun cuando podemos fijar el tiempo (en el sentido de que hay una fecha del sermón de la virgen de Guadalupe, o de la construcción de la Catedral, o de otra serie de acontecimientos), el tiempo se estira o se acorta al antojo, los acontecimientos suceden en una noche pero puede que haya sido en un día, el narrador no tiene la certeza de cuándo sucedieron los acontecimientos. Respecto a este intento de crear una imagen del tiempo que rompa con la linealidad, que no esté regido por las horas, los días, los años, y en esa medida con la división tranquilizante entre pasado, presente y futuro, dice el autor: "Me parece que sólo hay una manera eficaz de hacer que el tiempo, desaparezca, y es eliminando la muerte. Si no existe la muerte, el tiempo pierde su sentido, no existe puesto que no conduce a ningún fin, puesto que marchamos fuera de él y no puede afectarnos. Sólo la inmortalidad puede negar el tiempo."³⁹

Centra su composición en la imagen del hombre y ello explica la forma que adquieren el tiempo y el espacio, pues si lo que interesa es eternizar esta imagen, extraerla del tiempo pasado y hacerla intemporal, infinita, arrancarla de la cronología y el tiempo progresivo, se explica la

³⁹ Reinaldo Arenas en entrevista con Mónica Morley y Enrico Mario Santi, *op. cit.*, 116.

alternancia en la narración de tiempos presentes y pasados casi al capricho. La imagen del tiempo hace del pasado algo presente, algo no concluido o cancelado. La novela plantea un problema de desestructuración del tiempo histórico cronológico mediante la combinación de tiempos y personas verbales.

Esta desestructuración del tiempo sería finalmente la consecuencia de un presente vislumbrado también como desestructurado, fragmentado, difícil (e imposible por la situación histórica concreta del autor) de ser aprehendido y comunicado de un modo unitario, directo, lineal. Es, finalmente, el presente histórico de la escritura el que sobresale en la imagen del tiempo que elabora la novela.

CONCLUSIONES. POÉTICA DE LA NOVELA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA

El estudio de la novela histórica permite abordar de manera particularmente neta el problema de las relaciones entre lo real y la ficción en una obra literaria. Aun cuando sabemos que una novela es el relato *imaginario* de una serie de acontecimientos, el uso en la ficción de los mismos recursos que caracterizan al relato de acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado (al relato *histórico*, por ejemplo) convierte a la novela histórica en un género ambiguo que al mismo tiempo que se enuncia como una *ficción* (esto es, resultado de la *invención*) *pretende*, o si no lo pretende a menudo es *leída*, como si aquellos acontecimientos que constituyen el hilo de su *historia* hubieran “verdaderamente” acontecido en un tiempo anterior. Los relatos históricos y las novelas, *en tanto que artificios verbales*, no se distinguen, dice Hayden White. Las relaciones entre la Historia y la ficción son de larga data. La misma tragedia griega, al reelaborar de forma continua los viejos “mitos”, los mismos acontecimientos supuestamente ocurridos en el pasado, no hace sino volver a poner en relación al hombre con su historia y sus valores. La ficción ha buscado siempre entre los materiales acumulados por la Historia algunos de sus mejores temas, y muchos de sus materiales, y ha hecho de esa tendencia una prueba para justificar su carácter “verdadero”. La ficción, efectivamente, supone una inserción en el mundo, no sólo es cultura sino que *hace* cultura, “...reactivando y transformando tradiciones pasadas, e incorporando, mediante una cuidadosa reelaboración, lenguajes y experiencias actuales a las tradiciones involucradas. Pero este mismo *hacer* cultura –y no tan sólo figurar como un elemento más del conglomerado actual de representaciones, discursos o relatos de un grupo o una colectividad dados--, entraña la participación activa de sujetos –escritores, lectores,

críticos--, cuya confrontación con lenguajes, tiempos y espacios pasados y presentes de muy variada índole, exige esfuerzos de compenetración e integración, que no pueden soslayarse sin riesgos de desgarre, estancamiento o parálisis. En este sentido, y gracias a los lenguajes que le son propios, el quehacer literario contribuye, así pues, y de forma irremplazable, a la formación y transformación de las individualidades subjetivas.”¹

Dicho de otro modo, la novela histórica (o la novela sobre la Historia, como dijo Arturo Uslar Pietri) no supone una representación sobre la Historia sino que también *hace Historia*, en el sentido de que nunca representa en sentido estricto lo que los materiales o documentos históricos señalan. En la medida en que estos materiales se suman a otros inventados, y en que se construye un narrador que proporciona un punto de vista sobre la h(H)istoria, en que se elabora un sistema de referencias espaciales y temporales internas a la obra, la ficción histórica supone un punto de vista sobre la Historia. El sistema de referencias que señala la novela histórica, postulando la existencia de unos acontecimientos históricos que pueden encontrarse y ser leídos en libros de Historia, no hace de la novela histórica una “representación” de esa Historia. En mi opinión, ni siquiera la novela histórica del XIX, que en ocasiones pretendió ser una representación, puede serlo nunca y escapar de esa dimensión poética que, como señala el historiador Jacques Rancière, comparten el relato histórico y el literario. No hay novela histórica si por histórica queremos entender “verdadera”, “fiel a los acontecimientos”, como si entre el signo y la referencia no mediara nada, o el signo fuera transparente a una referencia. En ese sentido hablar de novela sobre la Historia no es errado porque intenta poner alto a la ambigüedad constitutiva del género

¹ Françoise Perus, “Aportes de la crítica literaria al estudio de la cultura latinoamericana”, en *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 35, año 2002, p. 108. Jacques Rancière comparte un punto de vista similar: “Les pratiques artistiques sont des ‘manières de faire’ qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d’être et des formes de visibilité », en *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 14.

que mencionamos en la introducción de este trabajo y que dio lugar a las grandes dudas de Manzoni o de Heredia. O de otro modo, si asumimos la denominación que cuenta ya con casi dos siglos, hemos de tomar distancia crítica, apreciar desde lejos la diversidad genérica y atender al estudio de las diferentes poéticas, poéticas que implican la presencia en la obra de lenguajes y saberes de distinta índole, de tradiciones culturales o literarias diversas, de lenguajes vivos provenientes del mundo de la experiencia y del presente histórico desde el que se narra.

Si cada presente construye su propia Historia, cada presente construye también su propia novela histórica. Más que en ningún otro subgénero novelesco, en la novela histórica se nos hace evidente el significado de la palabra “relatar”, contar hechos que tuvieron lugar en un tiempo anterior al de la narración, y más que en ningún otro subgénero toma relieve el presente desde el cual se narra. Nunca hay narración en abstracto, fuera de un lugar, un tiempo y un sujeto concretos que organizan aquello que se cuenta. Son las formas de ese cruce presente-pasado las que dan lugar a poéticas diferentes y las que dejan entrever lo vivo y candente de acontecimientos que parecen ser “pasado”. Si algo debemos a la novela histórica es que nos muestra una Historia viva (más que vívida, como quería el siglo XIX), una *Historia presente* (hecha desde el presente).

El estudio de la novela histórica contemporánea permite “calibrar” el estado actual de las relaciones entre historia y ficción. Los géneros “regulan” el modo en que deben ser leídos, inscriben en su poética (en su modo arquitectónico y compositivo) la forma en que conciben esta relación historia (realidad)-ficción. La novela histórica del XIX, como hemos visto ya, nace como subgénero con unas pretensiones de “veracidad histórica”, muchos novelistas conciben la novela histórica como una forma de representación objetiva de la Historia. Los modos en que quiere proporcionar las pruebas de esa veracidad son diversas: construyendo un narrador-historiador que con cierta frecuencia va afirmando que lo que

cuenta sucedió en verdad y que para apoyar su palabra se sirve de referencias a libros de Historia e incluso puebla su relato de notas al pie. Construyendo un narrador que fue testigo de los acontecimientos relatados, y mediante el valor que se le atribuye en el XIX a la vista, a la mirada, se prueba el carácter histórico y con él verdadero de lo que se cuenta. Construyendo un narrador-cronista-editor que descubre una serie de documentos que nos ofrece tal cual, a nosotros lectores, y que vienen a constituir la historia que leemos; apelando al valor de verdad que a menudo se le atribuye a un texto por el hecho de estar “escrito”, la historia que leemos prueba su ser verdadero.

La ficción histórica decimonónica, que debido a sus pretensiones termina adoptando, por convenir mejor a sus fines, los ropajes del realismo, se nos presenta como heredera de una línea novelística que elude la experimentación artística. La ficción histórica difumina, borra lo más posible aquellos rasgos que la muestran como “invención” y resalta aquellos otros que en la denominación del género forman parte del adjetivo: histórica, y por histórico hay que entender en el XIX lo “verdaderamente acaecido”. Si a estos elementos sumamos que varios de los escritores de novelas históricas son al mismo tiempo historiadores y que conciben a esta modalidad ficcional con una finalidad educativa, entendemos las razones de que las poéticas de la novela histórica decimonónica se caractericen por adoptar una perspectiva que se quiere verdadera de aquello que se cuenta. Verdadera por “realmente acontecido”. En el fondo, la novela histórica tradicional no quiere ser una “novela”, quiere ser una “historia novelada”, o una historia narrativa. Pero al género le queda un estigma que está en el vértice de los cambios que va sufriendo: parecería que para ser novela histórica hay que respetar las convenciones de verosimilitud, hay que recurrir a las poéticas realistas y en esa medida hay que resaltar las convenciones poéticas ya enumeradas. Y en efecto, muchas de las obras así lo hacen, aunque, como hemos podido apreciar en *La campaña* y en *El general en su laberinto*, la mayoría desmontan

mediante una sutil ironía los artificios que “naturalizan” la construcción histórica dándola por verdadera. La novela histórica contemporánea en América Latina parte en mi opinión del final de una etapa marcada por la confianza en las capacidades del lenguaje para hacernos transparente la realidad y en concreto la Historia (entendida como discurso o como acontecimiento). Es por ello que hemos pasado del predominio de unas poéticas realistas a otras basadas en el lenguaje. Las novelas históricas contemporáneas suponen perspectivas críticas acerca de la Historia pero en buena medida la crítica se realiza desde el cuestionamiento de la propia escritura de la Historia. Más que mirada crítica sobre los acontecimientos es mirada crítica sobre la Historia como discurso definitivo sobre el pasado, y es mirada desde las necesidades del presente histórico.

Si algo puede decirse de la novela histórica es que nunca es “reconstrucción” a secas. Aunque parezca reconstruir, al mismo tiempo construye, y es la construcción la que supone un punto de vista particular, una propuesta ética, estética y cognitiva.

La novela histórica contemporánea se nos presenta como una forma de diálogo, reordenamiento y resignificación de la Historia (entendida como acontecimientos del pasado y como escritura de esos acontecimientos) a partir de un presente en crisis. No es reconstrucción más o menos mimética y verosímil sino que, por más que imite los métodos de la novela histórica realista, es siempre una reinención de significados diferentes a los de un relato histórico tradicional. No se trata de que la novela venga a completar a la Historia, sino que supone un punto de vista diferente derivado, en mi opinión, de un rasgo del todo opuesto al que parecería presidir la novela histórica del XIX: el uso libre de los materiales tomados de la Historia desde el momento en que se asume que leemos una novela. No se trata ya de presentar al pueblo, bajo formas vivas y animadas, episodios de la Historia ignorados. No hay intención educativa o didáctica como la entendían los historiadores del diecinueve. Los materiales tomados de la Historia entran a formar parte de un relato de significados

diferentes. Es por ello que decía que las poéticas realistas han sido sustituidas por poéticas del lenguaje, ya que los significados giran más en torno a problemas derivados de la escritura de la Historia y del tipo de conocimiento que proporciona la disciplina histórica que en torno a la transmisión de forma vívida de una serie de acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado. De este modo, toman relieve aspectos que podríamos llamar metadiscursivos en esta reelaboración artística de la Historia.

En este sentido la novela histórica contemporánea, si la comparamos con la novela histórica del siglo XIX, se caracterizaría por una relación diferente con el pasado, y con las otras esferas de la experiencia colectiva. Esta relación diferente se debe a la ruina del paradigma o del régimen representacionista-mimético mencionado, y afecta a la novela en general. En cuanto a la diferente relación con el pasado, la novela pone en escena supuestos olvidos, aspectos desconocidos, insospechados, posibles, siempre desde el plano de la imaginación o la invención, que guardan una relación de cercanía con el presente de la escritura, y ahí descansa el sentido “verdadero” de estas obras, en su ser vivos para el presente. Son obras que intervienen en la Historia no por el camino del descubrimiento de documentos que cambien la interpretación de los hechos, sino por la invención o la imaginación de hechos que asimismo intervienen en la interpretación de la Historia.

Otro aspecto de esta novela histórica contemporánea que se deduce de esta relación diferente con el pasado es el de una temporalidad distinta que se manifiesta en la copresencia de temporalidades heterogéneas, conflictivas. Las novelas exploran los conflictos que surgen de esta copresencia y que se traducen en soluciones artísticas a veces muy alejadas de los modelos realistas. Los tiempos heterogéneos que conviven en las novelas son, por un lado, los del mito y la Historia, y por otro, el pasado y el presente. Los lazos entre pasado y presente no son los de una línea que señale antecedentes u orígenes sino los de una con-fusión que señala la presencia viva del pasado en el presente, y de nuevo ahí se

encuentran trazos de “verdad” para estas novelas (fuera de soluciones miméticas).

Aun cuando el objeto de la representación en una novela histórica es el pasado, el que define los puntos de vista y las orientaciones valorativas es el presente de la escritura.

Junto con una temporalidad diferente habría que señalar otro elemento narrativo por medio el cual estas novelas señalan una relación diferente con el pasado o con la Historia, y es la forma de la narración. En este sentido quisiera resaltar dos vertientes que parecen llamar la atención. Por un lado la relación de estas obras con modelos narrativos canonizados por la tradición literaria y que muestran su agotamiento o su incapacidad explicativa cuando la relación entre pasado y presente no es de sucesión sino de coexistencia conflictiva: por ejemplo la novela de educación o aprendizaje, la crónica, la Historia narrativa. Por otro, la construcción de narradores que manifiestan su desconfianza hacia el paradigma representacionista o referencial. Esta desconfianza puede estar en el origen de la disolución o dispersión de la narración, como sucede en *El mundo alucinante*, y por tanto en la dificultad para reconstruir una historia, o asimismo puede deducirse del uso de formas como la ironía o la parodia. En mi opinión la forma de la narración es siempre el lugar inevitable a donde debemos recalar para comprender la relación que la novela explora con la Historia o con el pasado y asimismo con la tradición literaria.

Aun cuando la novela pueda estar narrada en tercera persona por un narrador que no participa en la diégesis (como sería el caso de *El general en su laberinto*), en general se elude la omnisciencia. Puede suceder, como en la novela de Reinaldo Arenas, que lo que se quiera es destruir la posibilidad de elaborar un discurso con un solo sentido, un discurso unidireccional. Se trata de presentar un hecho desde diferentes puntos de vista; son varios los sujetos de la enunciación y múltiples los discursos que se pueden elaborar acerca de los mismos hechos (el

narrador afirma, niega y vuelve a reformular la primera afirmación). En *La campaña* el narrador no es omnisciente porque forma parte de la historia aunque sea en el papel de un protagonista secundario. Quien elabora la crónica es un sujeto concreto que introduce la ironía hacia sí mismo, hacia su papel, al tiempo que narra. Y en el caso de *El general*, como intenté demostrar en su momento, imitar los procedimientos de la historia narrativa, con todo y la figura de un narrador-historiador omnisciente, es parte de una estrategia teñida de tintes irónicos. En general, ha desaparecido la narración omnisciente, imposible en una época que es consciente de los artificios del lenguaje. La omnisciencia no oculta ya, bajo su forma aparentemente naturalizadora, que es también un punto de vista. El del historiador y el del narrador de novelas históricas es un punto de vista concreto. Este modo diferente de apreciar el problema de la “verdad” en un relato histórico afecta a los modos de narrar. La intencionalidad ética y estética de la novela histórica pasa más por el modo en que absorbe y reelabora con nuevos sentidos las formas narrativas y modos discursivos que integra al relato (tomados unos de la tradición literaria, otros de la propia Historia, y algunos más del mundo de lo popular, de los lenguajes vivos, especialmente en una novela como *El mundo alucinante*), que por una postura directa ante los acontecimientos de la Historia. El papel desmitificador o desenmascarante que a menudo se le supone a esta novela histórica contemporánea pasa por la poética que elabora, y no sólo por el tratamiento (humorístico, paródico) a que se somete a un personaje, a un héroe de la Historia.

Finalmente, una temporalidad diferente y unas formas narrativas complejas y distintas esbozan personajes diferentes. En las novelas que hemos estudiado dos de los personajes principales han sido “grandes figuras” de la Historia: Simón Bolívar y fray Servando Teresa de Mier. El tercero, Baltasar Bustos, es un personaje inventado, aun cuando su recorrido recuerde el de algunas figuras de la Historia. Con Baltasar hay toda la libertad para hacer de él un emblema, para convertirlo en un

personaje-idea donde no es difícil descubrir que está al servicio de la llamada “ideología de la novela”(por otro lado, Baltasar les dice a sus compañeros ciudadanos: “yo hice la Historia”). El modo en que estas novelas resuelven el problema del “gran hombre” y su representación artística es más interesante.

En el caso de Bolívar García Márquez pone a dialogar conflictivamente Historia y mito, con el fin de modificar el imaginario colectivo de la gran figura y así intervenir en la Historia, pero no en la del pasado sino en la del presente. El trabajo de Reinaldo Arenas sobre el fraile de la Independencia mexicana es más desconcertante porque lo que intenta desmontar son los lazos que tradicionalmente han unido la ficción con su referencia. De fray Servando le interesa al autor menos su biografía en el seno de una Historia política que un rasgo de su personalidad y de su vida: su carácter rebelde y las persecuciones y huidas en que se vio envuelto. Fray Servando es un hombre singular en su época, y Reinaldo Arenas destaca esta singularidad echando mano de todo tipo de exageraciones. Asimismo, el sentido de esa vida singular se adquiere haciendo presente ese pasado. En ambos casos la narración arruina la ejemplaridad del supuesto heroísmo. Aun cuando sean grandes figuras de la Historia, no se trata de mitificar sino de desmitificar.

Las tres novelas que hemos analizado, *La campaña*, *El general en su laberinto* y *El mundo alucinante* elaboran poéticas diferentes en relación con un gran tema histórico que las une: el fracaso de las revoluciones de independencia en América Latina. Las tres suponen un balance de esa experiencia definitiva. Ése es de forma evidente el origen de *La campaña*: el balance del proceso histórico que comienza con la Independencia. *La campaña*, retomando los postulados de una historia filosófica, descubre y pone a dialogar al conjunto de ideas que se esconden detrás de las acciones revolucionarias (libertad, igualdad, fraternidad). “Resucita” ciertos principios, ciertas ideas que debieron estar presentes en los primeros impulsos revolucionarios pero que finalmente quedaron

arrumbadas, abatidas. Así, la novela se convierte en la ilustración de una tesis y los personajes en ideólogos que encarnan ciertas “ideas”. Más que actuar, los personajes hablan y dicen acerca de las ideas que les toca representar. El emblema y la visión de la Historia que precede provocan que los personajes de la novela se muevan con dificultad bajo el peso teórico y de las múltiples lecturas con las cuales se ven forzados a actuar.

Otro de los signos organizadores es una imagen del tiempo muy cara también al escritor mexicano. Una visión del tiempo que considera necesario disolver o trastocar el modelo cronológico y lineal pasado-presente-futuro para construir un presente eterno desde el cual se recuerda y se imagina. El pasado nunca es solamente recuerdo, sino que el pasado debe ser imaginado, alterado hasta cierto punto para dar cabida a lo que pudo haber sido y no fue, a las promesas incumplidas, a los sueños de diverso corte y que constituyen desde ese presente eterno una memoria viva, una memoria necesaria. El pasado no es solamente lo que la Historia registra de modo convencional sino que es necesario “resucitar”, al lado de lo sucedido, los proyectos incumplidos. *La campaña* está llena de relojes con las formas más caprichosas, relojes que aunque son la medida del tiempo no siempre sirven para medir el encuentro de Baltasar Bustos con los otros tiempos hispanoamericanos. Los relojes simbolizan el tiempo occidental, pero los pasos de Bustos por el subcontinente descubren otros tiempos, otros sueños que no están atados al sueño de la razón, a la fe en el progreso material, a la certeza de que la perceptibilidad humana es algo infalible. Descubren otra historia. No hay un solo tiempo y por lo mismo no hay una sola historia.

La campaña está contada por un narrador-testigo que escribe la crónica de los sucesos que tienen lugar durante los primeros diez años de las campañas por la independencia y que tienen a Baltasar Bustos como personaje principal. Esta forma recuerda indudablemente algunas de las poéticas del siglo XIX, pero es imitación aparente, pues el narrador, como varios personajes (Bustos, Julián Ríos, Anselmo Quintana), enuncia una

serie de ideas que reconocemos como pertenecientes a Carlos Fuentes. La forma de la crónica trae al presente la memoria de ciertas tradiciones literarias que han sido vehículo de transmisión de la Historia. La narración imita la crónica y la trayectoria del personaje imita la novela de aprendizaje, pero tales imitaciones están hechas con ironía, pues ni la forma de la crónica ni la de novela de aprendizaje llegan a completarse cabalmente. Como sucede con las otras dos novelas, *El general en su laberinto* y *El mundo alucinante*, la relación sujeto-objeto ya no es directa (entiéndase ingenua) sino que median la historia literaria y la historia de la escritura de la Historia. La relación con esos otros saberes define la poética concreta que la novela pone en marcha.

Si *La campaña* recuerda los usos de una historia filosófica, *El general en su laberinto*, lo hemos visto ya, imita los procedimientos de una historia narrativa, y esta imitación se convierte en crítica de los modos de hacer y escribir Historia. Como *La campaña* y como *El mundo alucinante* la novela de García Márquez utiliza para organizar su relato el modelo narrativo del viaje, metáfora de la condición humana pero que trae a colación asimismo una tradición literaria europea y americana (la de las crónicas del descubrimiento y la conquista, la de la novela de aventuras, la de la novela picaresca) con la cual se ha explicado e interpretado la realidad americana. El viaje expresa el carácter indisoluble del tiempo y el espacio. El viaje permite explorar las huellas o capas que han dejado los diferentes tiempos en el espacio. Permite, como sucede con el viaje de Baltasar Bustos, descubrir la heterogeneidad de tiempos históricos conviviendo y las huellas de promesas (historias) incumplidas. Como en *La campaña*, el viaje y la memoria reabren para el presente de la enunciación un proyecto utópico.

En ambos casos, *La campaña* y *El general en su laberinto*, las nuevas poéticas se elaboran a partir de la imitación paródica de modelos decimonónicos, con lo cual esta novela histórica de finales del siglo XX es no sólo memoria del pasado sino asimismo memoria del género.

El mundo alucinante es, de nuestras tres novelas, aquella que parece alejarse más del adjetivo que describe al género: histórica. Sin embargo, creo haber demostrado que desde mi perspectiva a partir de las diferentes poéticas que el género ha ido elaborando a lo largo de sus dos siglos de historia, *El mundo alucinante* se caracterizaría por boicotear el modelo realista-verosímil mediante los recursos de la parodia y el humor. Sigue siendo histórica, para nuestras necesidades, porque las Memorias y la Apología de fray Servando son el documento que pervive, como en un palimpsesto, bajo la visión alucinante de la Historia, y porque lo principal de los significados que nos ofrece pasa por la Historia.

Todas las novelas estudiadas, y me atrevo a pensar que en general la novela histórica contemporánea, combinan diferentes tipos de discursos, de huellas (crónica, extractos de documentos, de otras novelas), para proponer otras posibilidades de pensar estas historias.

Ninguna de las tres novelas elegidas está narrada en primera persona; sin embargo, la novela histórica contemporánea abunda en esta forma narrativa. Sería necesario seguir avanzando en el estudio de las poéticas de esta novela histórica de finales del siglo XX acercándose a este otro sector de obras que parecen sostener que el origen del conocimiento histórico está en el recuerdo, en la memoria. El estudio de estas novelas descubriría posiblemente aspectos que a nosotros nos han pasado inadvertidos. La producción es asombrosamente abundante, y no esperamos haber agotado todas las posibilidades que un estudio de este carácter puede arrojar. Sin embargo, por algún lugar había que empezar en este estudio de las formas poéticas de la novela histórica contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, vol. 4, núm. 28, 1991, pp. 13-31.
- , "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en Kohut, Karl (ed.), *op. cit.*
- Alesio Robles, Vito, *El pensamiento del padre Mier*, México, Secretaría de Educación Pública, 1944.
- Alonso, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la gloria de don Ramiro*, Madrid, Gredos, 1984.
- Alonso, Carlos J., *The Burden of Modernity, The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Altamirano, Ignacio Manuel, "La literatura en 1870. La novela mexicana", en *Obras completas. Escritos de literatura y arte*, vol. XII, t. I, México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- , *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, tomo I, México, Porrúa, 2002.
- Álvarez Borland, Isabel, "The Task of the Historian in *El general en su laberinto*", *Hispania*, núm. 76, septiembre de 1993, pp. 439-445.
- Angenot, Marc, Jean Bessière et al., *Teoría literaria*, México, Siglo XXI Editores, 1993.
- Arciniegas, Germán, *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Juventud y muerte del Libertador*, Bogotá, Planeta, 1988.
- Area, Lelia y Mabel Moraña (comps.), *La imaginación histórica en el siglo XIX*, Rosario, UNR Editora, 1994.
- Arenas, Reinaldo, *El mundo alucinante*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

- , *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 1986.
- , *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1989.
- Balderston, Daniel (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, Ediciones Hispamérica and The Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986.
- Barrientos, Juan José, "Reinaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica hispanoamericana", en *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México, UNAM, 2001, pp. 107-130.
- Barthes, Roland, "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- Beltrán Villalva, Miguel, *Perspectivas sociales y conocimiento*, México, UAM-Iztapalapa, 2000.
- Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, 2 vols.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1989.
- Bessière, Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, 1974.
- Bessière, Jean, "Literatura y representación", en *Teoría literaria*, op. cit.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, *La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico*, tesis de Doctorado en Literatura Hispánica, Colegio de México, 2002.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Planeta, 1985.
- Borinsky, Alicia, "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando", *Revista Iberoamericana*, núm. 41, 1975, pp. 605-616.
- Burdiel, Isabel, "Historia y literatura: el zumbido y el murmullo de la cultura", *Débats*, núm. 27, marzo de 1989, pp. 4-7.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

Colmenares, Germán, *Las convenciones contra la cultura*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1987.

-----, "Bolívar en malayo", en *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, selección y prólogo Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992, pp. 387-389.

Domenella, Rosa (coord.), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo, Argentina, Caribe, México*, México, UAM, 2002 [especialmente Gregory Zambrano, "El general en su laberinto, de García Márquez: del héroe desmitificado al héroe degradado", pp. 141-168; Marco Antonio Molina, "Sobre el humor y la hipérbole en Reinaldo Arenas", pp. 195-212, y Alejandro Higashi, "La campaña, las ideas, la historia viva", pp. 215-236].

Duchet, Claude, "Une écriture de la socialité", *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, IV, 16, 1973, pp. 447-454.

Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985.

Elmore, Peter, *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*, México, FCE, 1997.

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

Ette, Ottmae (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert, 1992.

Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Anejos de RILCE, 23), 1998.

-----, "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea", en Romera, *op. cit.*, pp. 213-221.

Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.

Fuentes, Carlos, *La campaña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

-----, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

-----, *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

-----, *Geografía de la novela*, México, FCE, 1993.

García de Aldridge, A., "Two Latin-American Theorists of the Historical Novel", *Clío*, IV/2, 195.

García Gual, Carlos, "Luces y sombras. Novela histórica y biografía apologética", *Clavrs de razón práctica*,pp. 52-57.

García Márquez, Gabriel, *El general en su laberinto*, Bogotá Editorial La Oveja Negra, 1989.

Garrido Gallardo, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
-----, *Palimpsestes*,

Gerard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
Gnisci, Armando, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

Gómez Tartt, Marijose, "El Bolívar de Gabriel García Márquez y sus congéneres", tesis doctoral, Irvine, University of California, 1994.

González, Eduardo G., "A razón de santo: últimos lances de fray Servando", *Revista Iberoamericana*, núm. 41, 1975, pp. 593-603.

González Echevarría, Roberto (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*, Caracas, Monte Ávila, 1984.

-----"La primera pasión", *Nexos*, núm. 170, 1992, p. 87-90 (sobre *La campaña*).

-----, "García Márquez y la voz de Bolívar", *Cuadernos Americanos*, vol. 4, núm. 28, 1991, pp. 63-76.

-----, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 1998.

González Stephan, Beatriz, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1987.

Gossman, Lionel, *Between History and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Grudzinska, Grazyna, *(Re)escritura de la historia. La novela histórica hispanoamericana en el siglo XIX*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994.

- Heredia, José María de, "Ensayo sobre la novela", en *Revisiones literarias*, selección y prólogo de José Ma. Chacón y Calvo, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, 1947, pp. 243-246.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York y Londres, Methuen, 1987.
- , *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción Editora, 1997.
- , *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.
- Jara, René, "Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*", *Texto Crítico*, núm. 13, 1979, pp. 219-235.
- Jauss, Hans Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", en Gerard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, pp. 37-76.
- , "L'usage de la fiction en histoire", en *Le débat. Histoire, Politique, Société*, núm. 54, marzo-abril de 1989, pp. 89-113.
- Jiménez Eman, Gabriel, "La transgresión imaginaria", *Quimera*, núm. 9-10, julio-agosto 1981, pp. 70-74. [Reseña acerca de *El mundo alucinante*, *Termina el desfile* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*].
- Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995.
- , "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en Balderston, *The Historical novel*, *op. cit.*, pp. 13-30.
- Kohut, Karl (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Verlag-Iberoamericana, 1997.
- Lima, Lezama, *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1969.
- López, Vicente Fidel, prólogo a *La novia del hereje o La Inquisición de Lima*, Buenos Aires, "La Cultura Argentina", 1917.
- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo (col. Fundamentos, núm. 58), 1970.
- Lozano, Jorge, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

- , "Entre la Historia y la ficción: el discurso histórico", en *Débats*, núm. 27, marzo de 1989, pp. 18-21.
- Lukacs, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1965.
- Lynch, John, *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*, Barcelona, Ariel, 1976.
- Mármol, José, *Amalia*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Márquez Rodríguez, Alexis, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, vol. 4, núm. 28, 1991, pp. 32-49.
- Marquínez Argote, Germán, "¿América Latina en su laberinto?", en *El Bolívar de Gabo*, Bogotá, El Búho, 1990, pp. 9-30.
- Martínez, Tomás Eloy, "La batalla de las versiones narrativas", *Boletín Bibliográfico y Cultural*, Banco de la República..., pp. 21-31.
- "Historia y novela: una lucha por el poder", *UNO*, julio de 1989, pp. 58-64.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1883.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE (col. Popular, núm. 490), 1993.
- Miaja de la Peña, María Teresa, "La hipérbole como recurso generador de un texto literario: *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas", tesis, México, El Colegio de México, 1981.
- Mier, Fray Servando Teresa de, *Memorias*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.
- , *Fray Servando Teresa de Mier*, selección y prólogo Héctor Perea, México, Ediciones Cal y Arena (Col. Los Imprescindibles), 1997.
- Mitre, Bartolomé, *Historia de Belgrano*, vol. 1, Buenos Aires, Losada, 1978, presentación de José Luis Romero.
- Morley, Mónica y Enrico Mario Santí, "Reinaldo Arenas y su mundo alucinante: una entrevista", *Hispania*, núm. 66, 1983, pp. 114-118.
- Molino, Jean, "Qu'est-ce que le roman historique?", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, marzo-junio 1975, 75e anné, núms. 2-3.

Moraña, Mabel (comp.), *La imaginación histórica en el siglo XIX*, Rosario, UNR Editora, 1994.

Noiriel, Gérard, *Sobre la crisis de la Historia*, Valencia, Cátedra/Frónesis, 2000 .

Olea Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México/ Consejo Para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.

Ortega, Julio, "El mundo alucinante de Reinaldo Arenas", *Relato de la utopía: notas sobre la narrativa cubana de la revolución*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973, pp. 217-226.

-----, Julio Ortega, "El lector en su laberinto", *Hispanic Review*, núm. 60, 1992, pp. 165-179.

Ortiz Monasterio, José, "Los orígenes literarios de México a través de los siglos y la función de la historiografía en el siglo XIX", en *Secuencia*, op. cit., pp. 109-122.

Palencia- Roth, Michael, "Gabriel García Márquez: Labyrinths of Love and History", *World Literature Today*, pp. 54-58.

Perus, Francoise (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994.

-----, "Aportes de la crítica literaria a la cultura latinoamericana", *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 35, 2002, pp. 81-124.

Petit, Anne, *Tiempo y mito en tres obras posmodernas de Carlos Fuentes: Gringo Viejo, La Campaña y El naranjo*, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University, 1998.

Pi-Suñer Llorens, Antonia, "La generación de Vicente Riva Palacio y el quehacer historiográfico", *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 35, mayo-agosto de 1996.

Pogolotti, Graziella, "La campaña de Carlos Fuentes: una parábola de la utopía", *Literatura Mexicana*, 5, 1994, pp. 445-451.

Pomian, Krzysztof, "Histoire et fiction", en *Le débat. Histoire, Politique, Société*, núm. 54, marzo-abril de 1989, pp. 114-137.

Pons, Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI Editores, 1996.

- Portal, Marta, "La campaña o la tradición impura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 490, 1991, p. 139.
- "Optimismo de la voluntad contra pesimismo de la inteligencia. La última narrativa de Carlos Fuentes", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24, 1995, p. 55.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis 1993.
- Pulgarín, Amalia, "Del mito a la realidad: *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez", en *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Putnam, Hilary, *Las mil caras del realismo*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Pupo-Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América Latina*, Madrid, Gredos, 1982.
- Rama, Carlos, *La historia y la novela*, Madrid, Tecnos, 1975.
- Rancière, Jacques, *Los nombres de la historia, una poética del saber*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1993.
- , *Le partage du sensible, esthétique et politique*, París, La Fabrique Éditions, 2000.
- Reisz de Rivarola, Susana, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, vol. III, núm. 2, diciembre 1979, pp. 99- 170.
- Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife/Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- , *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI Editores, 1995, 1995, 1996 (3 vols.)
- , *Relato: historia y ficción*, México, Dosfilos Editores, 1994.
- Rodríguez Ortiz, Oscar, "Reinaldo Arenas: la textualidad del Yo (a propósito de *El mundo alucinante*)", en *Sobre narradores y héroes. A propósito de Arenas, Scorça y Adoum*, Caracas, Monte Avila, 1980.
- Rodríguez Vergara, Isabel, "El general en su laberinto: la escritura como exorcismo", en *El mundo satírico de García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1991.
- Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Madrid, Visor, 1996.

Rozencvaig, Perla, "Entrevista con Reinaldo Arenas", *Hispanamérica*, 28, 1981, pp. 41-48.

Ruedas de la Serna, Jorge (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996.

Salazar Ramos, Roberto J., "El general en su laberinto o el laberinto del general", en *El Bolívar de Gabo*, Bogotá, El Búho, 1990, pp. 53-98.

Santí, Enrico Mario, "Entrevista con Reinaldo Arenas", *Vuelta*, núm. 47, octubre 1980, pp. 18-25.

Saramago, José, "La historia como ficción, la ficción como historia", *Débats*, Valencia, núm. 27, marzo de 1989, pp. 8-12.

Smith, Paul Julian, "Campaña de amor", *Nexos*, núm. 179, pp. 88-89.

Singler, Cristoph, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine, entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Sinopoli, Franca, « LOs géneros literarios », en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, pp. 171-214.

Sommer, Doris, *Foundational Fictions, The National Romances of Latin America*, los Angeles-Berkeley-Oxford, University of California Press, 1999.

Souiller, Didier, *La novela picaresca*, México, FCE, 1985 (1ª. edición en francés, 1980).

Souza, Raymond S., *La historia en la novela hispanoamericana actual*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988 (el capítulo 2 está dedicado a *El mundo alucinante*, "La dialéctica de la desesperación en *El mundo alucinante*).

Spang, Kurt, Arellano, Ignacio y Mata, Carlos, *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Anejos de Rilce, 15), 1995.

Sklodowska, Elzabieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1980.

-----, "El origen de los géneros", en Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, op. cit., pp. 31-48.

- Turner, Joseph W., "The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology", *Genre*, University of Oklahoma, núm. 3, 1979, pp. 333-355.
- Urbina, José Leandro, "La nueva novela histórica latinoamericana: el descubrimiento revisitado en Roa Bastos, Carpentier y Posse", tesis de Doctorado, The Catholic University of Alabama, 1994.
- Uslar Pietri, Arturo, *Bolívar hoy*, Caracas, Monte Avila Editores, 1983.
 -----, *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
 -----, "La Historia en la novela", *ibid.*, pp. 113-120.
- Valero, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, University of Miami, 1991.
- Valle Arizpe, Artemio de, *Fray Servando*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral, 1067), 1951.
- Villanueva, Darío, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991.
- Volek, Emil, "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante*", de Reinaldo Arenas", *Revista Iberoamericana*, núm. 51, 1985, pp. 125-148.
- Vigil, José María, "Necesidad y conveniencia de estudiar la historia patria", en Juan A. Ortega y Medina, *Polémicas y ensayos en torno a la historia*, IIH-UNAM, México, 1970.
- Wesseling, Elizabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
 -----, *Metahistoria*, México, FCE, 1992.
 -----, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
 -----, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.