



UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS
HISPÁNICAS

**La nueva novela histórica: la subjetivación de la
Historia en *Humo* de Gabriela Alemán**

TESIS
PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
JUAN MANUEL NOGUEZ NOGUEZ

ASESORA
DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA

CIUDAD UNIVERSITARIA
CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2020



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.

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo I. Historia y literatura: hacia la nueva novela histórica latinoamericana.	10
La novela histórica	11
La denominada crisis de la Historia y la posmodernidad.....	16
La nueva novela histórica y su momento de producción	27
Cap II. Hacia una tipificación de <i>Humo</i> como una nueva novela histórica.	36
Retórica de la nueva novela histórica: caso específico de <i>Humo</i>	37
La poligenericidad en <i>Humo</i>	55
Literatura de viajes	58
Autoficción	61
Novela epistolar.....	67
Novela policíaca	69
Capítulo III. Propuesta teórica de <i>Humo</i> : La subjetivación de la Historia	73
Subjetividad.....	75
El sujeto inmerso en la Historia	79
El documento y su importancia para el relato histórico.	99
La confesión y la subjetividad	104
Conclusiones	108
Bibliografía	114

Agradecimientos

Todas las personas que he conocido han contribuido mucho o poco en la formación de mi subjetividad, mi persona: quiero agradecer a cada integrante de mi familia paterna y materna. Espero que mis abuelos y mis abuelas estén orgullosos de la persona que soy ahora; espero parecerme a ellxs.

Les debo mucho a las personas que me asistieron durante la culminación de este proceso llamado tesis de licenciatura, empiezo dedicándoles estas palabras:

Gratitud interminable a mi familia, quienes me han apoyado de innumerables formas: a mi hermano mayor, por su cariño a distancia; a mi hermano menor, por la diversión de los recesos; y a mi padre, por la ternura de sus mimos, el trabajo que ha hecho por la familia y su entrega incondicional frente a nosotros. En especial, quiero agradecer a mi madre, quien ha dedicado mucho de su tiempo en mi educación y me ha ayudado con sus charlas, ánimos, regaños y continuos apapachos, contando también todo el trabajo no remunerado que realizó todos los días para beneficio de la familia.

Agradezco a mi profesora ininterrumpida durante los últimos tres semestres de la carrera, la asesora de esta tesis: la Dra. Yanna Celina Hadatty Mora, quien no sólo me proporcionó el aprendizaje teórico para llevar a cabo esta investigación, sino que restauró mi entusiasmo por la literatura gracias a sus acertadas recomendaciones y sus constantes enseñanzas. Gracias, especialmente, por escuchar a los estudiantes desde la horizontalidad y el profesionalismo.

A mis amigxs, miembros de este grupo extraño y mágico conocido como *El Balcón*, quienes evitaron que todo este viaje me consumiera; por la amistad que cada unx de ustedes me brinda.

A mis amigxs de la licenciatura: agradezco cada enseñanza que me ofrecieron voluntaria e involuntariamente. Le dieron un significado nuevo al término aventura.

Por lxs integrantes del Seminario de Investigación organizado por la Dra. Hadatty, mismo que se realizaba regularmente cada mes en el Instituto de Investigaciones Filológicas. Fue un placer haberlxs escuchado y agradezco profundamente cada una de sus observaciones, consejos y pláticas extramuros.

Introducción

En septiembre de 2017 tuve la oportunidad de conocer a la escritora Gabriela Alemán durante una sesión especial organizada por la Dra. Yanna Hadatty en el espacio de su asignatura titulada “Literatura nómada, sujetos migrantes y desplazamientos” impartida como Literatura Iberoamericana 5 dentro de la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM. La clase consistió en comentar la última novela de Alemán, *Humo* (2017), desde las herramientas teóricas propuestas por la materia. Al finalizar, Gabriela Alemán tuvo la posibilidad de externar sus observaciones y contestar algunas preguntas. Personalmente, la novela me había resultado cautivante y estaba entusiasmado por leerla desde la clave interpretativa que supone la nueva novela histórica, por lo que decidí preguntarle su opinión al respecto. “¿Qué piensa acerca de incorporar *Humo* en el paradigma de la nueva novela histórica?”, recuerdo haberle dicho, a lo que ella contestó que le parecía inexacto integrarla a ese canon puesto que la novela no respondía ni a sus mecanismos retóricos ni al uso íntegro de la materia histórica. Su respuesta me dejó desconcertado y, en cierto sentido, las interrogantes que me generó esa negativa dio vida a este proyecto de investigación.

Los textos que concilian las retóricas de la Historia y la ficción se remontan a innumerables formas discursivas previas a la que actualmente se conoce como novela histórica. Sin embargo, todas tienen en común la creación de una retórica funcional capaz de reflexionar sobre muchas cuestiones del presente y los procesos escriturales tanto de la literatura como de la Historia. En vista de que surgen desde una perspectiva que medita acerca de los efectos del pasado en el sentir del presente, las ficciones históricas trabajan con componentes de una realidad cargada de altas significaciones individuales y colectivas, por lo que su valor no sólo resulta estético, sino en gran medida social y político. De ahí mi interés por concebir *Humo* desde el pensamiento sociopolítico y cultural activado por los instrumentos de la nueva novela histórica.

No es una exageración afirmar que la denominada nueva novela histórica ha sido uno de los subgéneros literarios más concurrentes en los últimos cuarenta años en América Latina. Con el propósito de concebir un presente distinto a través de la desacreditación y análisis de los eventos sociales significativos de una país y un Estado, este tipo de obras literarias se establecen como textos políticos que buscan la confrontación con la llamada “verdad histórica” y la “versión oficial” de la Historia. Mediante esta representación alternativa del pasado, que integra deliberadamente elementos de índole ficticia, estas novelas se caracterizan por una

evidente orientación por las perspectivas ignoradas y los relatos de los personajes silenciados por la Historia oficial. Debido a que han sido un constante tema de interés tanto para la crítica literaria como para el mercado del libro, además de responder a una extensa tradición, la categoría “nueva novela histórica” incluye obras que varían tanto en el plano retórico como en el plano de sus intenciones estéticas y políticas, al grado de que la crítica literaria no ha logrado dilucidar completamente los enlaces o los componentes que las unifican en un solo marco teórico-heurístico. Más allá de considerar que ciertos textos literarios empleen elementos históricos suficientes para integrarlas al conjunto de la nueva novela histórica, la tipificación, el modelo teórico y la clasificación de esta clase de obras son problemas aún por determinar. Por ello, resulta entendible que existan posturas contrarias acerca de la incorporación de ciertas novelas a dicho paradigma, entre las que se halla la última obra literaria de Gabriela Alemán.

Lo cierto es que la nueva novela histórica está revestida de una complejidad multi-dimensional. En un inicio, la crítica literaria no ha podido concertar enteramente una terminología para nombrar a las ficciones históricas producidas en los últimos cuarenta años en el campo literario latinoamericano: se han propuesto nomenclaturas tales como “novela histórica posmoderna” (Brian McHale 1987) “novela histórica contemporánea” (María Cristina Pons 1996) y “nueva novela histórica” (Fernando Aínsa 1991), entre otras más. Cada una de ellas implica una postura justificada por diversos sectores de la investigación tanto de la disciplina histórica como de la literaria y los estudios culturales. Un problema vigente que se desprende de ello afirma que, debido a que, evidentemente el proceso de textualizar la Historia y los sucesos históricos no son homogéneos en todos los países, las novelas históricas están condicionadas por las circunstancias geográficas y políticas de cada nación, sin que esto signifique la inexistencia de puntos de encuentro entre ellas.

Otra problemática inmanente a la nueva novela histórica radica en el período en el que surge. De acuerdo con algunos de los supuestos de la posmodernidad, estos textos literarios abren un espacio en el que es posible narrar varias versiones de un mismo acontecimiento, todas en proporción respecto a *lo* verdadero de las experiencias y heterogeneidad de la vida. No obstante, el debate sigue inconcluso pues queda en duda la presencia de una dimensión posmoderna en lugares donde la denominada modernidad nunca se estableció enteramente en ninguna de sus formas: ni en la economía, la política o el arte¹. Asimismo, aún aturde el diálogo que plantea que toda nueva novela histórica es sistemáticamente una novela posmoderna o, si

¹ Cfr. George Yúdice, “¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm 29, 1989, PDF, pp.105-128.

bien, esta clase de novelas se desprenden del pensamiento posmoderno, es decir, desde la valoración de los paradigmas hegemónicos de la modernidad tales como la razón, el progreso y la verdad.

La hipótesis principal de este estudio propone no solamente que *Humo* puede leerse desde el código interpretativo de la ficción histórica contemporánea, sino que, mediante estas herramientas, desglosa una propuesta teórica conforme a la articulación del estado cultural y sociopolítico de la literatura en América Latina. Debido a que la novela de Alemán fue publicada a principios de 2017, no existen todavía trabajos que la analicen rigurosamente y, a pesar de que no sea la primera vez que Gabriela Alemán haga uso de temas históricos, tampoco se hallan estudios de ninguna de sus obras literarias previas desde esta perspectiva. Asimismo, considero que *Humo* sobresale de sus congéneres en la medida en que medita acerca de la Historia a través de la subjetivación de un personaje ficticio, es decir, no se centra en una figura histórica concreta ni en un suceso trascendental, sino en la disciplina histórica y su proceso de *textualización* del pasado. Mediante la *novelización* de la llamada “materia histórica” —siendo ésta una propiedad crucial en la ficción histórica—, novelas contemporáneas como *Humo* se proponen disputar la realidad pasada y evidenciar la inconsistencia de nociones tales como verdad, representación o sujeto cognoscente-universal, además de resignificar la Historia en sus dos ejes: como disciplina —concepto general— y como relato —en el sentido particular (Historia paraguaya). Concretamente, de acuerdo con los supuestos teóricos de la nueva novela histórica, *Humo* explora, desde los recursos literarios contemporáneos, ciertos episodios de la compleja e inexplorada Historia paraguaya de los siglos XX y XXI; de igual forma, activa los procesos imaginativos de sus lectores para comenzar a preguntarse por la posibilidad de otro presente. Este proyecto de investigación especula acerca de la concepción de la Historia como archivo, a saber, relatos que manifiestan el ejercicio heurístico de retomar el pasado para explicar el presente.

Este estudio plantea que los protagonistas de la novela, Andrei y Gabriela, ambos ficticios, forman parte y son agentes de acontecimientos históricamente trascendentales, tales como la Guerra del Chaco y la toma de poder del dictador paraguayo Alfredo Stroessner, en consecuencia, mediante las acciones de personajes ficticios en eventos extraliterarios, *Humo* propone distintos ejes desde los cuales se pueda subvertir tanto la concepción “tradicional” de Historia, como la misma Historia paraguaya y sus dispositivos de *textualización* del pasado. Entre los mecanismos retóricos que destacan y son estudiados en esta investigación se encuentran: la subjetivación de la Historia como requisito para comprenderla y la concientización histórica de los sujetos, a saber, la defensa del pluriperspectivismo en las

narrativas y la vivencia empírica de un periodo histórico específico. De este modo, también propongo que en la novela se advierte sobre la importancia de dar cuenta de la multiplicidad de versiones, mismas que son facilitadas por el mecanismo discursivo de la literatura y la época nocional de la posmodernidad.

El objetivo principal de este trabajo es explicar el proceso de subjetivación de la Historia a partir de un análisis literario de los componentes que contribuyen a la tensión entre los aspectos intratextuales y extratextuales de *Humo* y la Historia paraguaya. Para este propósito, es indispensable establecer el contexto de aparición de la nueva novela histórica y su relación actual con la Historia, esto con el fin de describir la condición reflexiva acerca del pasado, misma que posibilita que los relatos y las figuras históricas sean examinadas y reescritas desde otro *punto de enunciación*, es decir, aquello que considera tanto las condiciones que supone cada región geográfica como la visión ideológica que se contrapone con el relato oficial sustentado por el Estado. De igual manera, resulta provechoso plantear la posición que goza la novela de Gabriela Alemán dentro del género de la nueva novela histórica a partir de un estudio desde diversas categorías literarias y filosóficas tales como la poligenericidad, el documento y la subjetividad.

Para ello, como fuentes primordiales en esta investigación, se parte del principio terminológico y conceptual esbozado primeramente por Fernando Aínsa en “La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana” (1991) y continuado por Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, quienes enumeran características particulares de la nueva novela histórica en comparación con la novela histórica tradicional. Después se analiza las aseveraciones planteadas por Hayden White acerca de los supuestos de objetividad y cientificismo de la disciplina histórica esbozadas en de sus obras: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (originalmente publicado en 1973) y *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism* (1985). A partir de estos presupuestos, se retoman los recientes estudios de Magdalena Perkowska (2008), María Begoña Pulido Herráez (2006) y Ute Seydel (2002 y 2007), quienes, además de considerar la influencia del período conceptual de la posmodernidad en la producción de la ficción histórica, realizan un análisis dual entre la Historia y la ficción exclusivamente sobre textos literarios escritos en América Latina. Para problematizar la subjetividad como concepto, se utilizan primordialmente las reflexiones de Carlos Raúl Verduzco formuladas en *Memoria y resistencia: representaciones de la subjetividad en la novela latinoamericana de fin de siglo* (2014), así como las propuestas de Enrique Dussel hechas en el capítulo “Sobre el sujeto y la intersubjetividad: el agente histórico como actor en los movimientos sociales”, publicado en

Hacia una filosofía política crítica (2001). Sin embargo, me parece pertinente señalar que, para este concepto, el desglose teórico transita a través de diversas publicaciones y toma en cuenta varias perspectivas y posturas sin detenerse específicamente en una sola. Del mismo modo, como marco de tipificación y caracterización de la nueva novela histórica, se emplea *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología* (2013), escrito por Robin Lefere, en el que ofrece un sistema de criterios actualizados con respecto a los cuales conviene situar y comprender la multiplicidad de ficciones históricas contemporáneas.

La tesis está organizada en tres capítulos que van de lo general a lo particular. El primero está dedicado enteramente a la nueva novela histórica entendida como paradigma literario. En esta parte se rastrea el entorno histórico y social en el que surgió la novela histórica tradicional para describir su progresivo desplazamiento teórico, ya que éste ayuda a problematizar el estado actual de la nueva novela histórica. También se le dedica un apartado a las tensiones entre la Historia y la ficción que se observan en la novela histórica contemporánea y su innegable conexión con la posmodernidad. Asimismo, en esta primera parte también se expone las circunstancias históricas y sociopolíticas a las que está condicionada el surgimiento y la notoriedad de este subgénero literario durante los últimos años en América Latina.

Debido a que la nueva novela histórica representa conceptualmente un problema, el segundo capítulo se ocupa de plantear cómo *Humo* de Gabriela Alemán se adscribe a dicho género. Como se mencionó, para este propósito sigo las directrices teóricas que Robin Lefere desglosa en su libro antes citado. Éste es el primer capítulo analítico de la tesis, por ello, en cada uno de los puntos establecidos por Lefere se describe sintéticamente qué consiste cada criterio para posteriormente exponer el mecanismo usado en la novela de Gabriela Alemán. Debido a que la poligeneridad es uno de los componentes más frecuentes en la novela histórica, en un segundo apartado de esta sección se analiza la poligeneridad de *Humo*, la cual, desde mi perspectiva, se desglosa en cuatro géneros distintos: literatura de viajes, autoficción, novela epistolar y novela policíaca. En cada uno de estos subapartados se realiza una somera reflexión acerca del género en cuestión y después se analiza los elementos presentes en *Humo* que evocan a cada género en particular, siendo formas discursivas particulares o unidades de sentido.

El tercer y último capítulo de esta tesis se concentra exclusivamente en el análisis de *Humo* desde el concepto filosófico y literario de subjetividad. Primero, se describe cómo la denominada subjetivación de la Historia ha sido uno de los dispositivos retóricos más aprovechados por las novelas históricas, tanto por las “tradicionales” como por las “nuevas”.

Posteriormente se realiza una revisión de las nociones más significativas en torno a la subjetividad, esto con el fin de establecer una definición operante para el estudio de este trabajo. A partir de la reflexión de la incidencia del sujeto en la posible trascendencia histórica de los acontecimientos, se estudia la propuesta teórica desprendida de las proposiciones anteriores, a saber: cómo el sujeto ordinario es susceptible a incorporarse al devenir histórico. Para completar el análisis concreto de la novela, se utiliza conceptos tales como documento y confesión. Así, este capítulo se subdivide en dos secciones: la primera estudia, en un inicio, la función que posee el *documento* para el proceso de subjetivación del protagonista masculino de la obra y, en consecuencia, el valor del archivo personal para la reconstrucción de los sujetos de la Historia; la segunda sección medita acerca de la importancia de la confesión para el establecimiento de una subjetividad que ha sido determinada por una experiencia traumática.

Resulta importante estudiar *Humo* desde la tradición de la nueva novela histórica latinoamericana porque plantea un estudio reflexivo del entendimiento y *textualización* de la Historia. Puesto que utiliza mecanismos literarios que *novelizan* la Historia y, mientras que la historiografía se ha propuesto *objetivizar* el pasado para su comprensión, la subjetivación de la Historia en *Humo* representa un nuevo modo de entender los procesos tanto epistemológicos de relacionarse con el pasado como escriturales de la Historia y la literatura.

Capítulo I. Historia y literatura: hacia la nueva novela histórica latinoamericana.

“Historia y ficción: tan antiguo como la propia historia...” (Pomian 18).

La correlación entre la Historia y la Literatura no es una noción nueva. Desde su *Poética*, Aristóteles ya especulaba sobre las diferencias entre *lo verdadero* y aquello que podría haber sido (trabajo de poetas según su visión). Desde la Antigüedad, la Historia se ha relacionado con la retórica, por lo que ha sido pensada o analizada por algunos como un género más capaz de entenderse desde las herramientas literarias antes que las de otra disciplina o ciencia. En la épica antigua, algunos textos que ahora son catalogados como literatura eran frecuentemente entendidos, quizás conscientes de la importancia de nombrarlos así, como eventos “verdaderos” que poco o nada tenían de imaginado o inventados². De acuerdo con Krzysztof Pomian: “A partir del siglo XVII, la historia erudita se atribuye la condición de ciencia, de un saber basado en el conocimiento del pasado por intermediación de las fuentes y que goza por ende de una razonable certeza” (17). Durante la Ilustración se reforzó esta creencia ya que la base de toda realidad era la razón. La Historia, de acuerdo con su perspectiva, se caracterizó por laborar con la interpretación de elementos “reales” que mayoritariamente se relacionaban con la noción de verdad, diferenciándose de la cualidad aparentemente ficcional de la que gozaba la literatura. A pesar de ello, en el siglo XVIII, el abate Charles Saint-Évremond escribía las llamadas *Historiens romanesques*, obras que combinaban datos históricos referidos, comprendidos como eventos reales, con los ficticios, componentes cuya referencialidad con el mundo fuera de obra no existía, y que se distinguían por incorporar la creatividad en el proceso escritural de la Historia³. Para Rodrigo Bazán Bonfil “se trata de dos discursos, dos aparatos de producción semiológica que, como tales, tienen (o deberían tener) un valor de verdad equivalente” (316); en otras palabras, a pesar del ejercicio que se desprende de su relación con

² Cfr. Karl Kohut, “La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la Épica Indiana.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*. núm 1, ene-jun 2014, PDF, pp. 33-66. Asimismo, Eugenia Revueltas dice que “La relación entre la literatura y la historia es antigua y se data en el mundo occidental desde *La Iliada*, que si para un historiador contemporáneo y riguroso se trata de un documento bastante *defectuoso* por su carácter literario, es seguramente el texto más cercano a la historia de esta guerra del que podemos contar” (275).

³ Cfr. Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. de Stella Mastrangelo. FCE, 1992, Impreso, p. 65

el mundo externo a la obra, tanto en la literatura como en la Historia se presenta un grado de verdad que, aunque desigual debido a su vínculo con los referentes reales condensados en un discurso de carácter histórico, se encuentra integrada en ambas disciplinas por idearse desde *lo verdadero*⁴.

La novela histórica

En esta larga trayectoria, las manifestaciones textuales consideradas como ficticias, pero cercanas a la Historia se configuraron en múltiples formas: “...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” (Pulido Herráez 210). En años más recientes, las manifestaciones textuales cercanas a la Historia comenzaron a presentarse en una forma predominante. La heredera actual de esta discusión es la denominada novela histórica. Considerándola desde su composición, en su estudio, Noé Jitrik entiende la “novela histórica” como un oxímoron puesto que establece un acuerdo entre dos términos que se han concebido como semánticamente opuestos (9-10), tales como la ficción y la Historia, invención y veracidad, respectivamente. Sin embargo, a pesar de que exista una idea tradicional que permita esta división, lo cierto es que actualmente, la dicotomía ficción-verdad que supuestamente se infiere entre la Historia y la literatura no es precisamente exacta. El historiador italiano, Carlo Ginzburg menciona que, en efecto: “La ficción, alimentada por la historia, se vuelve materia de reflexión histórica, o bien de ficción, y así sucesivamente” (“Indicios...” 15). Y, por otro lado, Hayden White, sobre las narrativas históricas, menciona: [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 ciencias⁵” (“El texto...” 109).

La novela histórica, por lo tanto, pareciera surgir de la fusión de los discursos de la Historia y los estándares de la novela decimonónica. Según Bazán Bonfil, existen “dos puntos de partida posibles, dos direcciones: de la novela a la Historia o de la narratividad historiográfica a la ‘historización’ de lo literario mediante el uso de discursos otros” (315). La

⁴ La inexacta simplificación disciplinaria de reducir la Historia a la verdad y la Literatura a la ficción luce matizada e interpelada por los mismos teóricos en diversos textos y reflexiones teóricas. Así, Hayden White habla de los recursos literarios de la narración de la historia e Ivan Jablonka de los procedimientos narrativos. Cfr. Hayden White “El texto histórico como artefacto literario” *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós, 2003, PDF, pp. 107-139; e Ivan Jablonka, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. FCE, 2016, Impreso.

⁵ Mantengo las cursivas del original.

mayoría de quienes estudian dichas obras literarias se inclinan por la *novelación* de eventos y/o personajes históricos, tomando en cuenta que la Historia hace uso de nociones como la *intriga*⁶. De acuerdo con Marco Aurelio Larios: “El préstamo dramático de la historia a la literatura modernamente surge en el Romanticismo. Aquí aparece, por primera vez, delimitada esta relación de historia y literatura con el nombre de *Novela histórica*, definida así porque su tema se centra sobre su pasado histórico” (132). Se reconoce en este tipo de novela una aspiración por crear un escenario histórico legítimo en el que pueda insertarse una diégesis que trascienda el periodo por el que el protagonista pasa, en otras palabras: “En estas novelas, el pasado no es Historia, sino época; es decir, es el adorno de una trama en la cual la distancia con el héroe está puesta en sus creencias y costumbres...” (Laera 117-118), aspecto que se modificará en el contenido, estructura y devenir literario de las obras de Walter Scott, considerado como el fundador de la novela histórica tradicional.

A pesar de que existen innumerables textos con temas o tintes históricos a los que se puede remitir la estirpe de este género, de acuerdo con el crítico literario húngaro Georg Lukács, la novela histórica “más célebre” nació a principios del siglo XIX como reacción artística al impacto que la Revolución francesa provocó en diversos niveles de la sociedad europea. Entre la novela histórica mencionada por Larios y la referida por Lukács existe una notable transición: esta primera no fundamenta ni aventura causas que pudieran explicar la situación del presente como emanado de ese pasado que narra (Larios 133), mientras que las producidas en tiempos posteriores a la Revolución francesa, tiende a revelar aspectos del presente a partir del pasado sobre el que reflexiona. También debe decirse que, a pesar de esto, ambas siguen compartiendo atributos retóricos del Romanticismo.

Lukács identifica las revoluciones de occidente como el periodo colectivo en el que el individuo sufre involuntariamente la revelación de su existir histórico: “[Con los cambios sociales] se crean las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia

⁶ Acerca del “nivel” de veracidad entre el discurso histórico y el discurso literario, Diana Diaconu dice que: “... no hay, definitivamente, propiedad semántica o sintáctica (desde luego, tampoco narratológica) que permita una distinción clara entre el relato *ficcional* y el relato *factual*. El discurso novelesco asimila ambos tipos de relato, pero sus características temáticas o formales no son novelescas en sí, sino que llegan a serlo apenas cuando son culminadas, integradas en un proyecto artístico, puestas al servicio de este” (45). Asimismo, los procesos de *novelar* la Historia o la historización de la novela siguen siendo debatidos desde distintas perspectivas, véase: Gerardo Morales Jasso y Víctor Manuel Bañuelos Aquino, “Debates en torno al concepto de ‘novela histórica’. Propuestas desde el diálogo entre la historiografía y la crítica literaria.” *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, núm 152, otoño 2017, PDF, pp. 267-302; y Lukasz Grützmacher, “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la historia postoficial.” *Acta Poética* núm 27 primavera 2006, PDF, pp. 141-167.

existencia como algo condicionado históricamente, para que perciban que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos” (Lukács 22). Bajo esta perspectiva, los individuos se sumergieron en los eventos trascendentales capaces de cambiar el curso de su existencia y de la sociedad misma. A partir de este marco ontológico, comenzaron a cultivarse las novelas históricas, expresiones que entendían la Historia como acontecimientos *empíricos* y *narrables*. En retrospectiva, mientras que en la épica antigua los eventos transcurrían bajo los designios de un hado, en la novela histórica se descubre la incidencia activa del sujeto en el transcurso de los acontecimientos, característica fundamental para entender la evolución de la novela histórica.

Más allá de las circunstancias socio-económicas y morales de la novela social realista del siglo XVIII, las obras de Walter Scott aspiraban a desenvolver la relación entre el *momentum* histórico y la psicología del ser humano, “revelando las condiciones de vida reales, la creciente crisis vital y real del pueblo, Scott expone todos los problemas de la vida popular que desembocaron en la crisis histórica plasmada por él” (Lukács 39). Mientras que en la epopeya clásica el protagonista se halla en el centro por el que los acontecimientos funcionan como telón de fondo, en la novela histórica, un protagonista opaco sirve como gesto por el que los acontecimientos se acentúan. A diferencia de la épica cultivada en Antigüedad, donde el héroe se establecía como perfecto, la figura representativa de la novela tradicional, así como las incursiones en su subdivisión histórica, se comenzaron a encarnar en la vida de un héroe mediocre, imperfecto y pasivo; la incidencia de este modelo heroico alcanzó la versión histórica de la novela, por lo que era frecuente encontrarse con personas de este tipo. De acuerdo con el rastreo conceptual y análisis de Lukács, la novela histórica pretendía “*demostrar* con medios *poéticos* la existencia, el ‘ser así’ de las circunstancias históricas y sus personajes” (46) y, sobre todo, siendo Lukács un pensador marxista, retrata la conciencia histórica creciente del papel decisivo que juega en el progreso humano la lucha de clases en la historia (Pulido Herráez 230)⁷. A lo largo del siglo XIX, en Europa se siguió cultivando dicho género, entre los escritores que destacan, se encuentran: Tolstoi, Dumas, Stevenson, pasando por Stendhal, Flaubert, Dickens, Balzac y Galdós⁸, por mencionar algunos. No es coincidencia que la novela

⁷ “Es preciso [...] entender la posición de Lukács teniendo en cuenta las circunstancias en las que escribe su texto —en el primer período del Frente Popular Antifascista— a la vez que su objetivo estético-ideológico —intentar la creación de una teoría marxista de los géneros” (Laera 115).

⁸ Cfr. José María Merino, “Historia y Literatura.” *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado Morales. Universidad de Cádiz, Fundaciones Fernando Quiñones, 2006, Impreso, p. 32; y Andrés Hoyos, “Historia y ficción: dos paralelas que se juntan.” *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. Karl Kohut. Iberoamericana, 1997, Impreso, p. 123

histórica surgiera “oficialmente” ante un panorama histórico tal como la Revolución francesa: los acontecimientos experimentados por las sociedades europeas encendieron la conciencia histórica del individuo. *La novela histórica* de Lukács, redactado en el invierno de 1936 y 1937, cuya profundización teórica se basó únicamente en obras literarias europeas, entiende la novela histórica como una reacción sufrida por los artistas a partir de su percepción histórica: el aquí y ahora del que fueron testigos y el pasado del que pueden aprovecharse para entender la Historia y su inserción en ella.

Tras años de una continua producción y variadas presentaciones formales⁹, la novela histórica que analizó en su momento Georg Lukács se vincula gradualmente con la multinombrada “novela histórica posmoderna”, “novela histórica de finales del siglo XX e inicios del XXI”, “novela histórica contemporánea”, “nueva novela histórica” o “metaficción histórica”. A pesar de que, como bien lo señala Pulido Herráez, estas novelas comparten un núcleo común considerablemente cercano como para no distinguirse las unas de las otras a pesar de su nomenclatura, estructurando un aparente mismo subgénero de la ficción histórica, persisten ciertos gestos extratextuales que muestran modificaciones de acuerdo a la posición política del o la autora en cuestión, haciendo de la distinción terminológica, un hecho significativo a tomar en cuenta a la hora de utilizar uno u otro concepto teórico¹⁰.

Cuando se ha considerado por la crítica literaria la posibilidad de utilizar el concepto “novela histórica posmoderna” o “metaficción histórica” para designar a la producción de novelas históricas en territorios latinoamericanos, se suele optar por la concepción de “nueva novela histórica” debido a las condiciones culturales y socioeconómicas de la tierra en la que se cultivan tales obras. Mientras que, por un lado, la denominada “novela histórica posmoderna” fue una nomenclatura propuesta por el estadounidense Brian McHale en *Postmodernist Fiction* (1987) y el de “metaficción historiográfica” fue acuñado por Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), el concepto de

⁹ Para revisar un breve resumen de la trayectoria de la novela histórica, véase: Carlos M. Rama, *Teoría de la historia: Introducción a los estudios históricos*. Tecnos, 1974, Impreso.

¹⁰ Desde el enfoque de la disciplina histórica, Morales Jasso y Bañuelos Aquino, ambos historiadores, optan por nombrar *historia novelada* a aquella forma textual que tiende a ser precisa al momento de hacer una mimesis de un proceso o hecho histórico, o *novela historiográfica* para aquellas que tienden a utilizar dichos eventos como un “pretexto” para desarrollar una narración a partir de “licencias históricas” y recursos literarios, utilizando personajes históricos para crear sensaciones y expectativas en sus lectores (291) (las cursivas son mías), y concluyen mencionando que: “La categoría novela histórica es una convención literaria y carece de operatividad para la historia que se hace desde las ciencias sociales. Al respecto, las categorías de paleonovela, novela historiográfica e historia novelada serían operativas para la historiografía” (294). Recordando que, como tesis de literatura, este ensayo de investigación preferirá la nomenclatura que ha nacido desde la crítica literaria y los estudios culturales por sobre los de la disciplina histórica.

“nueva narrativa histórica” es usado por primera vez por Fernando Aínsa en el artículo “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” en 1991¹¹. Dicha terminología surge en afinidad con el de “nueva novela hispanoamericana” empleada por Carlos Fuentes en 1969 para distinguir los textos literarios inscritos en el *boom* y el realismo mágico¹². Fue hasta 1993, dos años después de la publicación del texto de Aínsa, en el que Seymour Menton usa la denominación “nueva novela histórica” como concepto por primera vez. A pesar de que muchos de los elementos “nuevos” de esta clase de novelas ya se presentaban en la novela histórica tradicional, haciendo del adjetivo algo obsoleto¹³, en esta tesis se opta por dicha denominación porque, además de considerar la ya señalada tradición únicamente latinoamericana en la que se inserta, la “nueva novela histórica” se incorpora al surgimiento de las variantes genéricas de la nueva crónica o nueva narrativa periodística y el neopolicial iberoamericano¹⁴. A pesar de que no existan diferencias sustanciales entre las obras denominadas “novelas posmodernas” y “metaficciones historiográficas” respecto a las “nuevas novelas históricas”, considero esencial resaltar que las dos primeras son categorías que suelen extenderse a novelas estadounidenses y europeas, condición supeditada al territorio en el que se producen, cualidad que será examinada a profundidad más adelante¹⁵.

La denominada nueva novela histórica es un término retomado por el estadounidense Seymour Menton en 1993, quien nombra y analiza este subgénero a partir de la creciente producción de la novela histórica exclusiva de América Latina, y sobre todo para diferenciar “ésta de la novela histórica del siglo XIX, llamada también novela histórica tradicional o clásica, que había evolucionado de aquel siglo, de acuerdo con las convenciones literarias del romanticismo y realismo” (Seydel *Narrar* 138). Para Aínsa, precursor directo del concepto de nueva novela histórica, este nuevo tipo de forma narrativa histórica “propone una relectura desmitificadora del pasado a través de su reescritura” (13); otros críticos y estudiosos literarios

¹¹ Asimismo, María Cristina Pons propone usar el término “novela histórica de finales del siglo XX” indistintamente a textos de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

¹² Cfr. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, 1969, Impreso.

¹³ “... las dos formas [la tradicional y la nueva] no son inmutables, y a partir de cada una de ellas se dan variaciones, [sin embargo] se llegan a dar elementos de aquella en ésta.” (Herrera Lozano 143).

¹⁴ Véase: *Antología de la crónica latinoamericana actual*, ed. Darío Jaramillo Agudelo. Alfaguara, 2012, Impreso; y Leonardo Padura, “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”, *Hispanamérica*, núm. 84, 1999. pp. 37-50.

¹⁵ De acuerdo con Ute Seydel, la novela histórica posmoderna, la metaficción historiográfica y la nueva novela histórica “Coinciden [...] en que se construye discursivamente la realidad y en que no hay una verdad histórica sino varias interpretaciones de un solo hecho. [...] que las novelas totalizadoras en lo existencial y fenomenológico de los años sesenta perdieron su viabilidad, y hacen hincapié en el colapso de las metanarrativas” (“Ficción...” 75-76)

consideran que “el gran cambio de la novela histórica a la *nueva* está en el manejo del lenguaje y la narración (Bazán Bonfil 324), mientras que el consenso general plantea que la nueva novela histórica se identifica por la intención de resignificar el pasado a través de la escritura para apropiarse del presente en el que se vive, tal como lo señala Grützmacher: “las novelas históricas recientes hay que interpretarlas más bien como un síntoma de *la vuelta del interés por el pasado*, en oposición a las tendencias del periodo anterior” (152).

La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992 de Menton es la segunda de las obras fundacionales que ramifican el género de la novela histórica tradicional de la que hablaba Lukács. En un inicio, la nueva novela histórica se desprende como un género designado a *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, publicado en 1979, en el que el protagonista es el reconocido personaje histórico Cristóbal Colón. Seymour Menton enlista novelas como *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, sin embargo, no son fundacionales porque en una predomina la Historia y en otra predomina la ficción (Menton 31-32). En una similitud con la teoría épica renacentista, Menton indica que en ninguna novela histórica, tradicional o nueva, la acción diegética debe situarse predominantemente en el pasado y, como condición de ello, no haberse vivido por el escritor o escritora de la novela (32), de ahí que *El recurso del método* (1974), novela asumida dentro de la novela de dictador, y la epopeya de la Revolución cubana, *La consagración de la primavera* (1978) no puedan inscribirse a este género debido a que ambos personajes fueron conocidos directamente por el autor (40).

La denominada crisis de la Historia y la posmodernidad

Al igual que Lukács, Menton reconoce que la novela histórica tradicional responde a una situación social que pretende la resignificación de la Historia a partir de su reescritura. Una consideración fundamental a tener en cuenta es que la novela histórica depende, en su composición, de los conceptos de Historia y ficción, mutables a través del tiempo y funcionales de acuerdo a cada época. En efecto, una de las múltiples causas identificadas por las que la novela histórica tradicional se aventure a incorporar nuevas mecánicas de invención se debe al momento por el que pasa la Historia como disciplina. Menton señala la relevancia de la publicación de *Metahistory* en 1973, libro en el que el historiador estadounidense Hayden White analiza el discurso narrativo de ciertos académicos e historiadores del siglo XIX y cuestiona las pretensiones científicas apropiadas por la disciplina histórica (55). La publicación

de *Metahistoria* de Hayden White acentuó varios problemas respecto a la Historia y la historiografía. El libro teórico de este norteamericano propone, *grosso modo*, que la obra histórica es una “estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*” (*Metahistoria* 14). Asimismo, distingue que el concepto de historiografía usualmente era comprendido a partir de la ausencia de un marco científico que le permitiese reconocer cuáles son las leyes de causalidad que se podrían invocar para esclarecer determinada secuencia de sucesos, es decir, entender cómo *narrar para explicar*. En 1985, doce años después de la publicación de *Metahistoria*, Hayden White declaraba: “Quizás los novelistas traten sólo con eventos imaginarios mientras que los historiadores lidien con eventos reales, pero el proceso de fusionar eventos, imaginarios o reales, en una totalidad comprensible capaz de servir como objeto de representación es un proceso poético” (*Tropics of discourse* 125)¹⁶. Las reflexiones de White resultan importantes para la novela histórica porque implican que, como *relato*, la Historia puede entenderse a partir de ciertas herramientas con las que se ha venido estudiando la literatura y, por consiguiente, confrontar ambas narraciones desde sus puntos de encuentro más que por sus diferencias. La constante crítica hacia la Historia como disciplina permitió a la novela histórica repensar su papel en la contienda por la representación de la realidad y su respectiva validez: “Al releer ‘críticamente’ la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica” (Aínsa “La reescritura...” 115). Por lo tanto, es pertinente revisar algunas de las consideraciones teóricas acaecidas durante los últimos cincuenta años acerca de la Historia ya que posteriormente la nueva novela histórica reflexionará sobre éstas y las hará suyas para su producción.

Como ya se señaló, uno de los teóricos más importantes fue Hayden White, quien expuso que no existe ninguna estructura profunda inscrita en los acontecimientos que el historiador podría descubrir o identificar *a posteriori*; al contrario, el historiador necesita de un nivel de consciencia preteórico para lograr aprehender un acontecimiento y, consiguientemente, narrativizarlo como Historia¹⁷. En “El texto histórico como artefacto literario menciona:

¹⁶ La traducción en el cuerpo del texto es mía, cito la versión en el inglés original: “Novelists might be dealing only with imaginary events whereas historians are dealing with real ones, but the process of fusing events, whether imaginary or real, into a comprehensible totality capable of serving as the object of a representation is a poetic process”

¹⁷ Hay que indicar que dicha textualización del pasado se manifiesta en sociedades que “se sirven primordialmente de los textos para activar y elaborar el pasado y para acercarse a él mediante la

Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra (113)¹⁸.

Según la lectura que realiza Perkowska sobre White: el historiador idea tramas que corresponden a su propia prefiguración de los hechos que, a su vez, se originan en las presuposiciones ontológico-epistemológicas del presente, por lo tanto, tramar o urdir —como lo nombra— es un acto de conocimiento, es decir, un acto de aprendizaje de cómo *historizar* el pasado, una decisión epistemológica y estética del historiador mismo, el cual está supeditado por el espacio-tiempo en el que está inmerso (73). La idea de *historizar* la realidad pasada deviene de la noción filosófica mencionada por Gayatri Spivak¹⁹ y retomada por Jameson sobre la reconstrucción del pasado: la Historia sólo *es posible* cuando es textualizada, en otras palabras, cuando el pasado es *susceptible*, de acuerdo a las directrices historiográficas, a un proceso discursivo que pretende encasillarla en un texto narrable: “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...” (Pulido Herráez 41). Esto quiere decir que su construcción discursiva sigue un proceso similar al de cualquiera otro tipo de narración en tanto que implica selección, interpretación y elaboración final de una historia o intriga con base en una serie de relaciones que den cuenta de dicha selección e interpretación, y le den sentido (Pons 65-66). En las propias palabras de Hayden White, “La narrativa en sí misma no es el icono; lo que hace es *describir* los acontecimientos del registro histórico de modo tal que informa al lector acerca de qué debe considerar como icono de los acontecimientos para convertirlos en ‘familiares’” (“El texto histórico...” 121)²⁰. Aunado a esto, Vidal Claramonte señala que “la historia [...] nunca puede ser una simple exposición bien organizada de hechos que han ocurrido realmente, sino que más bien será la interpretación que determinadas personas o instituciones hagan de una realidad en unas determinadas circunstancias y para unos fines concretos” (186), resaltando la dimensión profesional que gozan los historiadores al textualizar el pasado, algunas veces en consonancia con su propia

interpretación o la exégesis” (Seydel *Narrar* 57), no obstante, esto no quiere decir que, a pesar del papel fundamental de la Historia en la reconstrucción de la realidad pasada, sea el único mecanismo por el que el sujeto recupera su pasado; por ejemplo, uno de los mecanismos no-textuales más frecuentes en culturas iletradas es el ritual.

¹⁸ Mantengo las cursivas del original.

¹⁹ Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia presente evanescente*. Akal, 2010, Impreso.

²⁰ Mantengo las cursivas del original.

ideología y/o interés sociopolítico. Como bien lo menciona Ute Seydel, respecto a la incidencia del Estado en el discernimiento del pasado, basta con “analizar la representación de la historia nacional en los manuales de historia y en los monumentos y museos, así como explorar cuáles fechas conmemorativas se escogen” (*Narrar* 62). Regresando brevemente a la inexacta dicotomía Historia-verdad y Literatura-ficción y su relación con la labor de la disciplina histórica, White declara: “los historiadores, quienes creen que están haciendo algo fundamentalmente diferente a lo que hace el novelista, en virtud del hecho de que están tratando con acontecimientos ‘reales’, mientras que el novelista trata con acontecimientos ‘imaginados’” (“El texto histórico...” 138); siendo “imaginados”, un concepto operativo que se contrapone no tanto a reales (porque son reales dentro de la lógica y estructura diegética), sino a referenciales en tanto que no-ocurridos en el devenir extraliterario²¹.

Asimismo, debido a que los sucesos son experimentados por las personas a la par que los historiadores se encargan de incorporarlas al discurso histórico, esto trae consigo el papel de la memoria individual y colectiva dentro de estos mecanismos. La misma Seydel menciona que “el pasado es, por tanto, una construcción social que depende de las necesidades de sentido existentes en cada sociedad en un determinado momento de su desarrollo histórico. No es, entonces, algo naturalmente dado” (*Narrar* 56). Por lo tanto, es posible afirmar que la condición histórica de un evento o figura no reside únicamente en la posible afectación social, política, económica o cultural que suscite, sino en su proceso de integración al discurso que pasa a formar parte del conocimiento colectivo acerca del pasado y de la alta significación que pudiese representar para cada sociedad. De igual forma, Sergio Tischler Visquerra señala que: “La existencia de diversidad de memorias, de sujetos colectivos, es una fisura en el tiempo homogéneo y lineal; la memoria implica un tiempo propio que no es cuantificable ni homogeneizable” (107), contraviniendo la noción tradicional del tiempo lineal y el proceso de causa-efecto al que presuntamente está ligado la Historia tradicional en tanto que objetividad, verdad y sujeto universal, y la memoria en tanto que recuerdos y figuración de un pasado experimentado por nuestra subjetividad, insistiendo en su distinción, pero constante encuentro en los procesos de volver al pasado. Tanto la Historia como la memoria son dos formas y procesos de ingresar al pasado, ya sea de manera colectiva o individual.

²¹ Por su parte, en la Introducción de *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Ginzburg contribuye indirectamente a esta reflexión cuando menciona que: “entre ficción y verdad hemos visto despuntar un tercer término: lo falso, lo no auténtico. Lo ficticio que se hace pasar por verdadero” (17); y más adelante: “lo verdadero es un punto de llegada, no un punto de partida. Los historiadores (y, de un modo distinto, los poetas) hacen por oficio algo propio de la vida de todos: desenredar el entramado de lo verdadero, lo falso y lo ficticio que es la urdimbre de nuestro estar en el mundo” (18).

Es cuando se dice que la Historia existe por medio de mecanismos poéticos: la Historia como constructo textual acerca del pasado no puede sostenerse solamente ante el hecho en sí mismo²², sino a través de un complejo reconocimiento sociocultural y político mediado por lo que la disciplina histórica considera de alta significación para la corriente y/o mecanismo historiográfico que la sustena; por ejemplo, Ginzburg menciona la historia estructural funcionalista como la tendencia que había mantenido la teleología característica de la Historia desde sus inicios en el siglo XIX ²³. Sobre ello, el historiador francés Antoine Prost indica: “El hecho aislado no existe. Es al estudiarlo cuando lo aislamos, a la vez que lo construimos como hecho particular, bajo un aspecto concreto” (245). Este punto fortalece la crítica acerca de la objetividad de la que se afanaba la Historia. Sin la intervención de su aparente objetividad, la infinita línea de acontecimientos que representa el pasado imposibilita un único relato, de ahí que sea necesario seleccionar, interpretar y diseccionar a partir de su principio de *explicación* que anhela la Historia. A pesar de que sea inalcanzable una narración *total*, la consideración anterior implica, pues, que entre más relatos e interpretaciones de un mismo acontecer se escriban, la deseada explicación que se busca a través del relato se nutrirá cada vez más. A este respecto, White señala que: “La cuestión central es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados” (“El texto histórico...” 114), revelando la multiplicidad de interpretaciones y sentidos que se pueden denotar de un mismo suceso. Asimismo, Carlo Ginzburg, en una reformulación de *History and Theory* declara que “En el pasado los historiadores se ocupaban del tronco del árbol o de las ramas; sus sucesores posmodernos se ocupan únicamente de las hojas, o sea de fragmentos minúsculos del pasado que investigan de forma aislada, independientemente del contexto más o menos amplio [...] del que formaban parte” (“Microhistoria...” 39), revelando cuál fue el enfoque que la historiografía había tomado respecto a la conjetura posmodernista.

Por supuesto, la crítica principal hacia los postulados anteriores terminaron por desmentir parcialmente la concepción última de esta tesis: no todo el pasado es Historia, al menos no todo es pertinentemente histórico. No obstante, a partir de estos planteamientos se

²² Algunas críticas concluyen que en realidad la Historia sí puede entenderse desde el hecho mismo, con la condición de provocar un cambio trascendental en la sociedad, por ejemplo, mediante la revisión del concepto de Baudillard conocido como *l'enjeu* que realiza Perkowska: “... un acontecimiento es histórico sólo si pone en juego el sistema, sólo si es capaz de cambiar el rumbo no de otros acontecimientos, sino de la sociedad, sólo si desde su urgencia cuestiona los límites del orden dominante” (64).

²³ Cfr. Carlo Ginzburg, Carlo. “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella.” *Manuscritus*. no. 12, 1994, PDF, pp. 13-42.

tuvieron en cuenta dos aspectos: el primero de ellos es que la meta-historia, aquello que marca las pautas retóricas situadas en el espacio-tiempo en el que vive el historiador es una condición que ha permitido que la Historia narrada se construya y se entienda de *cierta forma*, y segundo, que el trabajo del historiador, mediante los procesos antes señalados, al textualizar el pasado, ejerce una labor subjetiva, quizás inconsciente, e ideológica que, en numerosos casos en los que el acontecimiento o el devenir histórico están fuertemente ligados a los valores y emociones políticos que ostenta el poder gubernamental, se fundamentan a favor de las instituciones y el Estado que lo facilita. Aunque en un proceso más complejo que tan sólo estas dos proposiciones,²⁴ ambas contribuyeron a vislumbrar la denominada crisis que la Historia comenzó a sufrir desde los años ochenta: por un lado la *historia* como un proceso político y social de dimensión temporal, por otro, la *historicidad*, como la habilidad de capturar el pasado e invocar un futuro distinto del presente y, finalmente, la *historiografía* como el discurso acerca de la historia (Perkowska 58). De esta manera, la disciplina histórica dejó de concentrarse en la mera reconstrucción de los hechos e inició con la construcción e interpretación de las macroestructuras que le habían dado licencia a los historiadores para ejercer su poder narrativizante sobre el pasado. Esto se debe, en gran parte, al momento ideológico que la corriente crítica postestructuralista y las constataciones filosóficas de Michel Foucault y Roland Barthes promulgaron sobre la crisis de la representación, misma que se extendería a la legitimidad del relato del pasado por parte de la Historia²⁵. Asimismo, se destaca el poder que ha alcanzado el feminismo y la llamada perspectiva de género en los estudios literarios y críticos. Georges Duby y Michelle Perrot advierten que “durante mucho tiempo las mujeres quedaron abandonadas en la sombra de la historia. Luego comenzaron a salir de esa sombra [...] Pero fue sobre todo el movimiento de las mujeres el que las ha llevado al escenario de la historia, con ciertos interrogantes acerca de su pasado y de su futuro” (7). De esta crisis de representación se desprenden los deseos de apoderarse de la narración que definen a los, históricamente, grupos vulnerados: mujeres, indígenas, comunidad LGTBTTQI+, comunidad afrodescendiente, entre otros. Es entendible que, para la construcción de una subjetividad que de cuenta de la transición que ha vivido una comunidad, la crítica se concentre en la Historia y sus mecanismos de textualización.

²⁴ Para acercarse a una de las principales publicaciones que problematizan el tema, véase Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*. Editorial Planeta, 1992, Impreso.

²⁵ Cfr. Ute Seydel, “Hacia un cambio de paradigmas teóricos en la historiografía, en los estudios culturales y la crítica literaria.” *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Iberoamericana; Vervuert, 2007, Impreso.

Como signo cultural, el arte, especialmente la novela, posee una fuerte relevancia en la representación de los tiempos en los que aparece; acertadamente Lourdes Ortiz dice que “hable de lo que hable, la novela siempre dará cuenta de su tiempo” (17), por lo que resulta fundamental considerar, teniendo en cuenta lo dicho sobre la crisis de la Historia, el entorno ideológico y sociocultural en el que se produjo la nueva novela histórica. Habiendo mencionado esto, es importante insistir que el llamado fin de la Historia²⁶, y su inminente relación con la novela histórica se origina en Europa y los Estados Unidos, durante la llamada *posmodernidad*, en sociedades posindustriales y altamente globalizadas que insisten en presentarse como homogéneas y desvinculadas del pasado ya superado (Perkowska 39), características que se alejan del estado actual de las naciones latinoamericanas. Sin embargo, vale la pena mencionar dichas propiedades ya que, además de que el debate contiene perspectivas contrarias²⁷, traen a colación distintas reflexiones sobre la concepción de Historia en términos generales.

Respecto a la confrontación “posmodernidad globalizada”, Ute Seydel menciona que “lo valioso para los estudios posmodernos reside en que éstos contemplan ceder el lugar de enunciación a las culturas periféricas. Por eso, los estudios posmodernos traen dentro de sus planteamientos teóricos que se presentan como universalmente válidos el germen de lo particular” (*Narrar* 174), es decir, una postura teórica que legitima los planteamientos teóricos que pudiesen presentarse en distintas culturas²⁸; esto también contiene diversas implicaciones imperialistas, sobre todo de parte de las hegemonías occidentales anglosajonas europeas que “permiten” o “ceden” el control de las narrativas sobre los territorios y las personas que, por derecho, deberían poder considerar sus propias historias como suyas de primera mano. De esta forma, como respuesta a la desmitificación de diversos paradigmas ocasionados por el pensamiento posmoderno, en Latinoamérica surgió una multiplicidad de movimientos teórico filosóficos entre los que destacan la poscolonialidad y la decolonialidad²⁹. Pensadores latinoamericanos como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo y Boaventura de Sousa, o el caso

²⁶ El denominado “fin de la Historia” fue muy controversial y aún está siendo discutida esta noción. Todo surge a partir de la obra de Francis Fukuyama titulada *El fin de la historia y el último hombre*. México: Editorial Planeta, 1992.

²⁷ Cfr. George Yúdice, “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm 29, 1989, PDF, pp. 105-128.

²⁸ Por su parte, Karl Kohut advierte que “la solución más convincente a la paradoja señalada [postmodernidad en países latinoamericanos] es la de suponer una evolución discontinua de las diferentes sociedades de los diferentes mundos, del primero hasta el tercero, y la globalización de la cultura” (11), concluyendo en la impregnación total de la posmodernidad bajo un ritmo dispar en cada país.

²⁹ Mientras que la poscolonialidad hace referencia al movimiento, el poscolonialismo se remite al momento “poscolonial” que se vive en naciones cuyo pasado fue colonial.

feminista africano de Oyèrónkẹ Oyěwùmí³⁰, quienes centran su crítica en los supuestos eurocentristas y occidentales con los que los países colonizados tuvieron que lidiar a pesar de que su realidad fuera otra; por ejemplo, García Canclini menciona que algunos historiadores concluyeron que “los movimientos innovadores fueron ‘trasplantes’, ‘injertos’, desconectados de nuestra realidad” (67-68). Por su parte, Seydel menciona que “Ciertos sectores de la población comparten características de las sociedades posmodernas metropolitanas gracias a las transformaciones culturales que se generaron sobre todo a raíz del impacto de los medios masivos electrónicos” (*Narrar* 133), cualidades que gozan las metrópolis de América Latina en las que se suelen producir las nuevas novelas históricas. Finalmente, Kohut dice que la posmodernidad es un rasgo forzoso en la aparición de la nueva novela histórica: “La posmodernidad condiciona la novela histórica y, al mismo tiempo, es condicionada por ella” (20), por lo que indudablemente es pertinente recuperar dichas consideraciones, para posteriormente detenerse en las especificidades de la supuesta posmodernidad en América Latina.

Mientras que “en el mundo occidental, los historiadores de la Edad *moderna* partían del supuesto de que el proceso histórico iba de la mano con el progreso civilizatorio, el mejoramiento de las condiciones de vida y el perfeccionamiento de la sociedad” (Vattimo 79) la crisis de la Historia durante la posmodernidad se origina con la ausencia o disipación del metarrelato de la modernidad —razón, progreso, técnica—, lo que le daría pie a la posmodernidad para asentarse como *momentum* vivencial en la actualidad³¹. De igual modo, en la época en la que la Historia gozaba de una establecida autenticidad, “el transcurrir de los acontecimientos se consideraba idéntico a la narración sobre los mismos, [...] todas las actuaciones se ordenaban hacia una meta a conseguir [...] [y] el proceso histórico se había concebido en el mundo occidental de manera lineal y unitaria” (Seydel *Narrar* 39). En el marco de las teorías postestructuralistas y poscoloniales, estos ideales sobre la linealidad, objetividad y exactitud son deconstruidos y abandonados para darle paso al pluriperspectivismo de los acontecimientos y el multiculturalismo desde donde pueden ser entendidos³². Bajo este

³⁰ Para obtener un breve, pero conciso panorama sobre los estudios deconiales y poscoloniales, véase: Martha Isabel Gómez Vélez, Dora Cecilia Saldarriaga Grisales *et al.*, “Estudios decoloniales y poscoloniales. Posturas acerca de la modernidad/colonialidad y el eurocentrismo”. *Ratio Juris*, vol. 12, núm 24, 2017, PDF, pp. 27-60.

³¹ Cfr. Jean François Lyotard, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Planeta, 1993, Impreso; publicado originalmente en 1979 bajo el título en francés *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*.

³² “[Estas transformaciones] se deben a los cambios [...] en los métodos y objetos de estudio de la propia historiografía, así como al cambio de actitud que asume tanto el historiador como el escritor con relación

supuesto, pensadores latinoamericanos no sólo consideran la deconstrucción de los ideales europeos, también reflexiona sobre las mismas estructuras de pensamiento y de poder que los países colonizadores habían ejercido sobre las naciones colonizadas, revirtiendo o enfrentándose a las realidades establecidas y a la supuesta noción de verdad; en otras palabras, al eurocentrismo imperante en las diversas capas de la esfera humana (social, política, fisológica, cultural, epistemológica, etc.)

De acuerdo con los desgloses teóricos no-decoloniales, los principales rasgos de la cultura posmoderna que han permitido desvanecer paulatinamente el concepto de Historia en sus dos aspectos fundamentales son: el sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria (Anderson 79) y la ruptura de la temporalidad a la manera esquizofrénica que le impide al sujeto organizar el pasado, el presente y el futuro en una cadena coherente, enfrentándolo con una simultaneidad de fragmentos desconectados (Perkowska 56). Desde la época posmoderna, esta segunda característica de la historia se ha debilitado ya que se ha perdido la habilidad de inscribir o captar un evento en el marco de una trama histórica coherente que le permita a los sujetos entender su presente desde el pasado (62), es decir, se ha ido desvaneciendo la lectura de la historia como *explicación mediante la narración*. De acuerdo con Jameson, el sujeto posmoderno ha perdido la memoria profunda, la cual le impide diferenciar la experiencia en el tiempo pasado, frenando la evocación de otras realidades (*Documentos* 366). De manera sintética, los múltiples factores que convergen en un evento para que, en efecto, suceda, le restan claridad a la causalidad que da como resultado el presente que se vive. Se desconoce que haya causas directas a los resultados de la realidad actual. Dicha linealidad causal de los diversos acontecimientos se disipa y el presente temporal pierde su relación con el pasado.

Para Jameson, estas causas designan una realización de la novela histórica contemporánea —como él llama a la nueva novela histórica— que parte de sus dos principales variantes en conjunto: la fantasía histórica y la historiografía espacial, cuyos entramados retóricos suprimen el discurso manejado por la historia mediante la invención imaginaria y la experimentación formal, convirtiendo a la historia en una fabulación escapista (*Postmodernism* 371), es decir, que apela a la centralización de lo ficticio a partir de la realidad de la que surge, buscando una reapropiación desde sus consecuencias, las cuales se dilucidan en el presente inmediato. Asimismo, la novela histórica posmoderna es un juego con la historia, cuyo objetivo

al Estado-nación y al pasado, en especial, a la historiografía oficial y la supuesta verdad histórica” (Seydel *Narrar* 124)

es el placer del consumidor ya que, en este juego de imágenes y versiones, la historia fáctica queda fuera de su alcance, creando un referente ausente, que no existe (Perkowska 67). Por eso se ha planteado que las novelas históricas posmodernas reconceptualizan la Historia mediante una escritura paródica que se centra en el cuestionamiento de las simplificaciones, omisiones y exclusiones que el discurso histórico tradicional realiza cada que textualiza el pasado; en este punto, me refiero a esa caracterización de la Historia más tradicional, a sabiendas de que existen otro tipo de historiografías contemporáneas que se han enfocado en esas omisiones y exclusiones, aunque en un inicio más clásico —desde el siglo XIX— no haya sido de esa forma. Debido a que me serviré de este concepto más adelante, es importante mencionar en este momento la incursión de la microhistoria, como un ejemplo de esas corrientes historiográficas que se enfocaron en otro tipo de enfoque.

Siguiendo con la reflexión sobre la posmodernidad, Vidal Claramonte lo sintetiza muy bien al mencionar que:

La posmodernidad ya no cree en el Progreso, y reinterpreta paródicamente la historia, dialoga irónicamente con el pasado, vuelve [...] a las múltiples interpretaciones que pueden darse de un mismo hecho, con el fin de que no dejemos de recordar lo que algunos intentan hacernos olvidar: que la historia no está formada por hechos sino por sus representaciones, y que éstas, como advierte Roland Barthes, son formaciones pero también deformaciones. El discurso histórico [...] es en esencia una forma de elaboración ideológica, una construcción imaginaria: el historiador no es tanto un coleccionista de hechos como de significantes, significantes que organiza con el fin de crear un significado y llenar así el vacío (186-187)

De ahí que, por lo tanto, la reescritura de la historia cuestione el mismo “enemigo común”, es decir, “el humanismo liberal y sus nociones de origen y telos, unidad, totalización, conciencia, progreso, representación, verdad y, en cuanto a la perspectiva temporal, continuidad y linealidad” (Perkowska 68). Es fundamental indicar que las novelas históricas posmodernas europeas optan por la parodia puesto que, como se puede inferir por lo mencionado por Jameson, el sujeto ha dejado de creer en la presunta explicación de su presente a partir de la narración de su pasado, por lo que la Historia ha perdido su cualidad científica y formal, lo que le da licencia al artista para ironizarla. Por otro lado, debido a la contribución del pensamiento poscolonial, la nueva novela histórica latinoamericana tiende a enfocarse en el conflicto que la Historia ha mantenido con la verdad y la representación del pasado. María Cristina Pons señala que “En efecto, es inherente a la novela histórica la relación que establece con la noción de ‘verdad’, específicamente con la ‘verdad histórica’, y en íntima relación con ella, la relación que entabla con el conocimiento histórico” (54), razón que la nueva novela histórica retoma

como muestra política y sociocultural activa con la intención de apropiarse de su propia historia, de su propia versión.

La mayoría de las consideraciones filosóficas acerca de la idea tradicional de Historia que surge en la Ilustración parten del fundamento que plantea que el pasado puede ser recuperado y reconocido únicamente por un sujeto universal y centrado, mediante el análisis de la *evidencia*, es decir, tradicionalmente de fuentes escritas en forma de documentos oficiales legitimados por el Estado y/o una Institución aval, preconcepción que deviene como consecuencia del reconocimiento del sujeto cognoscente como un ser universal y sobre todo racionalista, características que la teoría posestructuralista contraviene al plantear que el sujeto deja de ser determinante, para convertirse en alguien que es determinado, es decir, un sujeto prescrito por sus condiciones, tales como el estatus social, género, raza y lengua³³. Con la crítica a la Historia, “surgen nuevos sujetos, cada uno con su agenda, su historia y su relato propio, así los ‘centros’ de la historia se multiplican” (Vattimo 10). De este proceso de nueva subjetivación en el marco de la posmodernidad se origina la nueva historia, término que se usa en referencia a las innovaciones que reaccionan en contra del paradigma tradicional; la nueva historia se percibe y conceptualiza como historia de todas las actividades humanas (79), por lo tanto, la antigua noción de objetividad y referencialidad se sustituye por una historia como construcción y subjetivación del pasado social a partir de la relación de las pluralidades heterogéneas, de ahí que la nueva novela histórica ve la posibilidad de cuatro mil verdades según las perspectivas de tiempo y espacio (físico, político y social) desde las que son formuladas (Pons 256-257). Para este momento, la Historia pretende la descentralización de un *yo* total en el que se creía, procurando la inserción y contemplación de la multiplicidad de sujetos, así como la denominada subjetivación de la Historia como mecanismo para humanizar las figuras históricas.

Con la deconstrucción de la idea heredada de la Ilustración acerca de la Historia y la posibilidad de interpretar los discursos del pasado de otra manera, la nueva novela histórica surge como una respuesta a dicha desmitificación. Puesto que la Historia es producto de técnicas narrativas que también se utilizan en la literatura y, últimamente, los también escritos literarios pasan por una fase de escritura o textualización, cuyo caso específico con la novela histórica tradicional se basa o se remite directamente a un evento fáctico trascendental para una sociedad y/o nación constituida, pueden ser comparados desde los lindes de sus propias

³³ Insisto en la mención de que ésta es acerca de la idea tradicional de Historia y con la que más ha dialogado la novela histórica tanto tradicional como nueva, por lo que resulta la definición más operativa. No obstante, no es la única forma historiográfica que se realiza por la disciplina histórica.

estructuras, sobre todo cuando se procura la completud histórica y la reflexión sociopolítica acerca de la disputa por la denominada “historia oficial”: “El cuestionamiento de la legitimidad histórica puede servir para hacer ‘justicia’, al convertir personajes marginalizados de los textos oficiales en héroes novelescos, restablecimiento de la ‘verdad histórica’ a través de la literatura (Aínsa 116). Por su parte, el investigador literario colombiano, Carlos Rincón plantea que reinventar la historia en el texto literario es procesual; se vincula, asimismo, con la búsqueda de la renegociación de la identidad cultural y con la performatividad del lenguaje, por lo que se conjugan en este proceso la imaginación, la historia, la memoria y el futuro (207-208). De esta forma, cobra importancia la nueva novela histórica latinoamericana, misma que, en comparación con la novela histórica tradicional y la novela histórica posmoderna, se instaura como una obra política operante que busca la confrontación con la “historia oficial” a partir de una representación alternativa del pasado desde los límites de la multiplicidad de sujetos; en otras palabras, no sólo utiliza la ficcionalización como medio para desmitificar la Historia, sino que lo hace para crear un discurso alterno, distinto sentido y significado individual y colectivo, que haga frente a la versión histórica oficial.

La nueva novela histórica y su momento de producción

Las tribulaciones de la disciplina histórica explicaban el motivo por el cual el pasado se revisitaba desde otras perspectivas, sin embargo, aún quedaba la interrogante de por qué había sido un ejercicio tan fructífero el de repensar el pasado en Latinoamérica. Rastrear las causas sociohistóricas por las que, como mencionó Lukács, los sujetos han decidido entrar en la contienda por su situación social actual es muy difícil ya que identificar una causa única por dicha proliferación, y no una serie de causas específicas, termina por ser una operación incierta e injusta. En un primer momento, Seymour Menton plantea dos hipótesis que explican los motivos para la creación de un buen número de novelas históricas durante los últimos veinticinco años del siglo XX y primeros del siglo XXI. La primera de ellas ha sido la aproximación del quinto centenario del “descubrimiento de América”, acontecimiento de una importancia política sustancial para los países latinoamericanos y su creciente conciencia histórica; y la segunda, en conjunción con lo dicho por Jameson, se remite a la situación socioeconómica de América Latina que ha contribuido a la moda de un subgénero que él

cataloga como esencialmente escapista³⁴, es decir, que se relaciona fundamentalmente con el anhelo de fugarse de la realidad o por el afán de encontrar una historia con algún resquicio de esperanza (48-52). Grützmacher reconoce que, aunado a lo anterior, el móvil que lleva a los escritores latinoamericanos a retomar temas y personajes históricos también deviene del deseo de reemplazar la “verdad oficial” “porque la visión del pasado de América, vigente hasta hace poco, fue formulada desde el punto de vista de los europeos que habían descrito cómo ‘descubrieron’, conquistaron y gobernaron el ‘Nuevo Mundo’.” (158), externando el deseo explícito de reinterpretar sus propias narrativas, al contar la versión de sus experiencias, intención que emularán los grupos minoritarios y vulnerados en una gran mayoría de los textos literarios de años siguientes; esto último precisamente deviene de las nociones teóricas decoloniales que pretenden desencantarse de los eurocentrismos propuestos y filtrados por la disciplina histórica.

Lo que resulta cierto es que la novela histórica de fines del siglo XX e inicios del XXI surge como testigo de la creciente distancia entre las promesas del capitalismo y la realidad del presente histórico en las que se enclavan los respectivos puntos de enunciación de América Latina. Algunas de las nociones sociopolíticas que se pueden mencionar son: “el crimen institucionalizado y la imposición de la historia oficial que protege y legitima al Estado criminal” (Perkowska 26), de acuerdo con el análisis de las posiciones respectivas —en el sentido individual de cada país— y transversales —de acuerdo con los núcleos comunes que comparten algunas naciones— en los diversos países latinoamericanos. Aunado a esto, Pons menciona que la novela histórica reaparece en la escena literaria latinoamericana con más fuerza como testigo del sistema económico que perjudica a los países tercermundistas y la realidad del presente histórico en las que se enclavan (22); en efecto, recordemos que en los primeros años de la mitad del siglo XX, unos veinticinco años antes de que se publicase *El arpa y la sombra*, Latinoamérica experimenta diversas aflicciones económicas: la hiperinflación, la deuda externa, la recesión y el desentendimiento “del compromiso del Estado, lo cual produce la desintegración del tejido político y social” (Perkowska 90). Aunado a esto, se intensifican las políticas públicas neoliberales que apoderan a los mercados transnacionales y organismos internacionales de economía, tales como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, por encima de las economías regionales y nacionales de cada país. Sobre ello, Magdalena Perkowska enumera las causas para el establecimiento de estos problemas

³⁴ Aunque existen diversas acepciones a este término, me remito precisamente a la dimensión que comprende al escapismo como el anhelo de proyectar —escaparse— una realidad distinta a la establecida.

socioeconómicos en gran parte de América Latina: “La liberación del comercio, la inversión extranjera, las privatizaciones de las empresas estables y reestructuraciones forzadas, la disciplina fiscal, con sus reducciones del presupuesto social y privatización de la cultural (incluida la educación) debido a la debilidad financiera de las organizaciones estatales” (90). De igual modo, se vive un cambio sociocultural y crítico desprendido de las teorías poscoloniales, feministas y *queer*³⁵ antes referidos.

Como se habrá inferido, las condiciones mencionadas se refieren a las políticas públicas y relaciones exteriores de los distintos Estados latinoamericanos. Así, el cuestionamiento a la organización gubernamental y a la política estatal, quienes funcionan como instancias de representación ciudadana a través de distintos procesos, entre ellos la “legítima” escritura de la Historia, que se convertirá en el relato oficial sobre el pasado, se convierten en justificaciones para buscar nuevas formas de representación social. Marco Aurelio Larios menciona que: “la nueva novela histórica [...] se vuelve crítica del presente [...] en el orden consciente de su generación, a través de la impugnación, la parodia, la ironía, la deconstrucción, el anacronismo, la simultaneidad de un pasado alterno” (133). En ese sentido, este tipo de obras buscan, por un lado, la crítica a la versión oficial del pasado y, por otro, la coexistencia de ese pasado con uno propuesto en la literatura desde las herramientas imaginativas y reflexivas sobre el ejercicio de poder que supone la *textualización* del pasado.

Al servicio del Estado-nación y el Poder que representa, “la Historia se asienta en un solo centro de producción de significados, no reconoce posicionalidades, cree en la reconstrucción objetiva e ideológicamente neutral del pasado, se ancla en la noción de Verdad como absoluto, y no concibe otros discursos sobre realidades/mundos pretéritos (Perkowska 338). Específicamente en la producción latinoamericana, aunado a lo dicho, la crítica a la historiografía no se traduce tanto en un problema epistemológico como en Europa o Estados Unidos, sino en un problema *político de dominación* (Pons 263)³⁶. Por lo tanto, es de suma importancia recalcar que la distinción entre la novela posmoderna “primermundista” y la latinoamericana es el conflicto político que suscita en los diversos niveles de la subjetividad humana debido a su re-apropiación de su propio pasado: “La América Latina —realidad incompleta, carencia, herida— necesita siempre imaginar otros tiempos, soñar con el otro lado

³⁵ Cfr. Gabriela Cano, “Las mujeres y las humanidades.” *Mujeres mexicanas del siglo XX*, ed. Francisco Blanco Figueroa. Universidad Autónoma Metropolitana, Educal, 2001, Impreso, pp. 31-48.

³⁶ Las cursivas son mías. Para tener una idea general sobre el proceso decolonial que supone la nueva novela histórica, véase Santos Boaventura de Sousa Santos, “Des-pensar para poder pensar”, *Descolonizar el saber, reiventando el poder*. Uruguay: Ediciones Trilce, Extensión Universidad de la República, 2010, pp. 11-27

de las verdades opuestas... No tenemos por qué participar del hastío de experiencias que nosotros apenas barruntamos, ni renunciar a producir símbolos que enfrentan a una historia que no nos favorece” (Escobar 16). Es decir, formas de resignificar la Historia mediante una acción política tal como la textualización literaria de la realidad pretérita, así como lo permite la nueva novela histórica a través de la reconfiguración del pasado, reconfigurando el presente a partir de dicha operación temporal. A pesar de que Grützmacher lo declara desde una posición crítica y contraria, enumera dos proposiciones políticas que implica la escritura de una nueva novela histórica: 1. “el discurso histórico no es más verídico que el discurso novelístico” y 2. la versión de la historia que se conoce universalmente —la versión denominada ‘oficial’— no sólo es falsa sino además injusta, pues ha sido escrita para el Poder, desde su punto de vista y para legitimarlo” (163)³⁷; de esta forma, la lectura de este tipo de novelas involucra una considerable crítica al Estado y un rechazo al discurso histórico legitimado.

Esto funciona para enfatizar que el pasado no es un tiempo fijo y concluido, sino cambiante que se conecta con un presente, también cambiante, inacabado, en su contemporaneidad inconclusa (Pons 262-263). En este sentido, el impulso retrospectivo y la meditación sobre el tiempo no sirven para ensayar un escape ilusorio a un mundo idílico, sino para encontrarse con problemas aún no resueltos, con conflictos todavía vigentes: “En este tipo de obras se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relee en función de las necesidades del presente” (Aínsa “Invención...” 115). En esa medida, la escritura se determina con las grandes cuestiones de la actualidad a través de la indagación crítica e imaginativa en las crisis del pasado (Elmore 11). La nueva novela histórica latinoamericana ha cumplido el papel simbólico y material de “imaginar otros tiempos”, otras posibilidades; de acuerdo con Escobar, la nueva novela histórica latinoamericana remueve la historia para descubrir “flancos ocultos de la realidad que la haga transformable” (16). De esta manera, este subgénero se inscribe como una fuerte contendiente en la negociación discursiva de la Historia e historiografía, además de aprovechar su crisis para apropiarse de su importancia sociopolítica para *representar* el presente y reconfigurar su propia subjetividad, la cual suele ser aquella que antes no tenía cabida en la novela histórica tradicional³⁸, siendo este último

³⁷ A pesar de la fuerza de dicha afirmación, como ya se ha mencionado, lo cierto es que tanto la literatura como la Historia poseen un carácter verídico, sólo que de matiz distinto: mientras que uno opera con la interpretación refencial (Historia), el otro puede o no hacerlo de manera referencial (literatura). El caso de la nueva novela histórica supone precisamente jugar no con la referencia de la realidad, sino con la del discurso histórico.

³⁸ Pons menciona que “en tanto que la novela histórica puede asumir una posición de fidelidad o de cuestionamiento frente a la Historia documentada, se podría decir que es también, indudablemente, una novela política [...] en cuanto que asumen (explícita o implícitamente) una posición ante la Historia

elemento teórico la propiedad que la defina en tierras de Latinoamérica. No obstante, resulta apropiado mencionar que así como hay un grupo que considera que el proceso de politización antes, durante y posterior a la escritura de estas obras es una característica sobresaliente y presente en la mayoría de las obras, existen posturas contrarias que plantean que “la nueva novela histórica no está más o menos politizada que la tradicional, sino que dependiendo del rasgo que se le privilegie en la lectura, se puede ‘demostrar’ lo mismo que la tradición a la que la nueva novela histórica obedece la hace profundamente comprometida o perfectamente impermeable a la sociedad en que se produce (Bazán Bonfil 325). Esta tesis se considera afín a la postura política de la nueva novela histórica puesto que, en términos generales, entiendo a este tipo de obras como una respuesta crítica y valiosa ante las problemáticas sociohistóricas en las que se enclavan, cuya posición resulta, además, estética y ética para con el presente histórico con el dialogan.

Por último, es importante mencionar también que: “[La nueva novela histórica] Instaura en su nuevo saber narrativo lenguajes especializados, exclusivos, intertextualizados, con los que le disputa al saber científico de la historia la tarea final con el pasado histórico: su comprensión” (Larios 133). Además de la referida intención política, uno de los puntos más importantes para entender el desenvolvimiento e importancia literaria frente a los procesos historiográficos sobre el comportamiento de la nueva novela histórica respecto a la Historia es su colaboración para estructurar la complejidad que representa el pasado: la literatura no pretende usurpar el espacio histórico que ha ganado la Historia como disciplina, sino complementar, mediante los núcleos comunes y diferencias, el *relato* en pos de acceder e interpretar el pasado ya sea de forma colectiva o individual, haciéndola más funcional y continua a los sujetos que fueron parte de los acontecimientos y sus múltiples ecos.

Como género literario, Aínsa identifica ocho características frecuentes en la nueva novela histórica: 1. el revisionismo del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad es cuestionada. Los textos literarios releen la Historia en función de las necesidades del presente; 2. la abolición de la distancia épica (Mijail Bajtín) y la alteridad del acontecimiento (Paul Ricoeur). Los eventos y figuras históricas se tornan personales e íntimas³⁹; 3. la degradación y deconstrucción de los mitos que definen la nacionalidad; 4. la historicidad del discurso ficcional mediante una documentación rigurosa o escasa. En este punto, se reflexiona sobre la incidencia

documentada, la cual selecciona, organiza e interpreta los hechos según una perspectiva ideológica, determinada (67)

³⁹ “En las descripciones de la intimidad de los héroes se los hace bajar de su ‘pedestal’” (Aínsa “La reescritura 19).

de las nociones de veracidad, de lo verídico y de la verosimilitud dentro del texto literario; 5. la superposición de tiempos diferentes en el que en un tiempo novelesco interfieren deliberadamente “fases” tanto del pasado como del futuro; 6. la multiplicidad de los puntos de vista y la consiguiente imposibilidad de presentar una verdad histórica única; 7. las modalidades expresivas, refiriéndose a las múltiples formas de profundizar los temas históricos, es decir, la negación de un modelo estético único designado a este tipo de novelas; y 8. el uso peculiar del lenguaje y de arcaísmos, del *pastiche* y de la parodia para desmitificar el pasado, haciendo hincapié en la importancia del lenguaje para el retorno “literal” a lo que era la escritura del pasado (crónicas, cartas, documentos) (19-30).

Entre los elementos que se disputan en las representaciones propuestas por el Estado y las planteadas por la literatura están los protagonistas de los relatos, los “grandes actores” nacionales de antes (los campesinos, los obreros, la burguesía e incluso el Estado...) no desaparecen por completo, pero los que protagonizan la vida social son los “actores chicos” o “las estrellas enanas” (madres, jóvenes, grupos étnicos vulnerados) que buscan otro tipo de representación social y culturas (Calderón 23-24). La nueva novela histórica abandona los perfiles dualistas de buenos y malos, de héroes y antihéroes, de grandes y pequeños hombres y se concentra en demostrar la heterogeneidad de objetivos y vivencias ante los *acontecimientos* históricos que les suceden: experiencias de marginados, acontecimientos sin trascendencia, y las preocupaciones colectivas: el cuerpo, el documento y el chisme, lo privado y lo público, el arte y el *kitsch*, la inserción de la memoria individual en la colectiva, el compañerismo y la traición. En 1968, el historiador mexicano González y González llamaba a esto *microhistoria*, la cual “busca lo cotidiano, el menester de la vida diaria, la vida vivida por todos, los quehaceres comunales sin teoría y las creencias comunes sin doctrina. Las creencias, las ideas, las devociones, los sentimientos, las conductas religiosas, las fiestas y costumbres [son su enfoque primordial]” (230), iniciando con una perspectiva que pretendía abarcar múltiples niveles de la esfera humana. Cabe destacar que el prefijo *micro-* nada tiene que ver con una reducción del interés o la importancia de este tipo de Historia. La disciplina histórica contemporánea no busca jerarquizar los tipos de Historia. Asimismo, Morales Jasso y Bañuelos Aquino lo sintetizan muy bien al enumerar la aparición de estos enfoques:

los estudios subalternos reconocen la centralidad de los grupos subordinados y rectifica el sesgo elitista [que] busca representar lo sucedido y realizado por personas que no escribieron sobre aquello; la microhistoria, que no busca crear la ilusión de realidad con sus textos, acepta el límite que existe entre realidad y su comprensión de modo que explora las implicaciones gnoseológicas y las transforma en un elemento narrativo; y la historia de la vida cotidiana, que se interesa por las relaciones familiares, las prácticas, los hábitos, la rutina, sus rupturas, el uso del tiempo libre, etcétera (285).

Aunque González y González haya sido uno de los primeros teóricos mundiales en utilizar el término microhistoria, el historiador italiano Carlo Ginzburg fue quien lo popularizó en algunas zonas del globo en diversos de sus estudios, entre los que destaca su capítulo “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella”, en el que sugiere tanto la idea de la analogía frente a la anomalía (siendo la analogía la multiciplidad de sujetos en el mundo) como la de la reconstrucción de varias actividades humanas como método para alcanzar la completud histórica. Así, la nueva novela histórica es determinante para el recuento de la narración histórica de los grupos cuya intervención política y sociocultural había sido difuminada por los manuales oficiales.

Por otro lado, a diferencia de Aínsa, Menton reúne seis rasgos que se proponen distinguir la novela histórica anterior de la nueva novela histórica⁴⁰: 1. la necesaria subordinación de la diégesis ficcional a cierto período histórico, cuya relación debe suscitar ideas tales como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados pueden ocurrir; 2. la distorsión voluntaria y consciente de la Historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3. sin una importancia fundamental entre una u otra, la ficcionalización de personajes históricos o bien protagonistas ficticios; 4. en relación con el primero por reflexionar sobre la práctica histórica como discurso creado, se remite a la metaficción o a los comentarios narrados por el autor o autora, meditando acerca del proceso de creación propio de la novela; 5. la intertextualidad, es decir, las alusiones a otras obras, característica menos representativa en tanto la relación entre historia y ficción, y no exclusivamente ligada con la NNH; por último, 6. que Menton señala como la más importante por ser la que mejor le permite a los textos discutir la noción de Historia: los conceptos bajtianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia, es decir, aquellos recursos que exacerban el humor, la multiplicidad de géneros discursivos y puntualizan la interacción entre realidad y ficción. (42-45). En efecto, regresando a esta última característica, la NNH suele reincorporar formas utilizadas por distintos géneros y corrientes, tales como el realismo y la novela testimonial, entre muchos otros. Finalmente, Aínsa concuerda con Menton al señalar que “la renovada actualidad del género [...] ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra” (Aínsa “La reescritura...” 17), por lo que es posible afirmar que no existe un

⁴⁰ A partir de aquí, como la mayoría de quienes estudian la nueva novela histórica, por economía, me remitiré a ésta sólo con las siglas NNH, a menos que el contexto dicte lo contrario.

modelo exclusivo y rígido que las obras deben seguir para poder integrarse a dicho paradigma estético. En el próximo capítulo retomaremos algunos de estos puntos para delimitar la novela de este análisis.

En miras del balance conceptual realizado y dentro de este paradigma literario se encuentra *Humo*, novela de la ecuatoriana Gabriela Alemán, quien relata, en distintos niveles narrativos, algunos episodios de Alfredo Stroessner previos a convertirse en el dictador de Paraguay. A través de los personajes protagónicos, Gabriela y Andrei, y otros cuantos más — algunos de ellos referentes de personas reales, otros ficcionalizados y otros ficticios— se narra la historia de la Guerra del Chaco, del inicio de la dictadura que sometió a Paraguay durante años y, de acuerdo con Viramontes, de las migraciones, de cómo habla la gente, de cómo vive. Debido a que esta novela fue impresa oficialmente en 2017, las publicaciones sobre ella se han limitado a cumplir una función publicitaria en circulaciones periódicas, una escrita por la ya mencionada Sofía Viramontes en *Gatopardo*, otra por Castaño Guzmán en *Arcadia* y una última por Mario Alberto Medrano en *Excélsior*⁴¹; este segundo señala que en *Humo* se perciben ecos de *Aura*, de Carlos Fuentes, de *La casa grande*, de Álvaro Cepeda, y de *La caída de la casa Usher*, de Poe (Castaño Guzmán), mientras que para Medrano “*Humo* se puede entender como el rescate de las fronteras, físicas y lingüísticas, pues recupera una cartografía de Paraguay (pero también de Latinoamérica).” A estos textos se les unen los estudios literarios “De crónicas y ornitorrincos: autoficción, cuerpo y texto cyborg en la narrativa de Gabriela Alemán” de Amanda Patricia Castañeda Merizalde, quien utiliza *Humo* como muestra de los ejercicios autoficcionales que permean en muchas de las obras de Gabriela Alemán, y más recientemente, un texto de Yanna Hadatty Mora titulado “El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”, en el que da cuenta de la complejidad retórica y teórica de *Humo* respecto a la realidad extraliteraria, el pasado paraguayo y los mecanismos literarios que utiliza en relación con algunas de sus congéneres escritoras.

La trayectoria literaria de Alemán incluye innumerables publicaciones entre los que destacan cinco libros de ficción —dos novelas y tres colecciones de libros de relatos cortos—, además de múltiples reconocimientos literarios, por lo que ha sido estudiada desde diversas perspectivas, especialmente por el investigador estadounidense John D. Riofrio, quien realiza un análisis de dos de sus novelas a partir de la noción de *frontera*, en el que concluye que: “She

⁴¹ Encuentro evidencia de un artículo firmado por Rafael Gumucio durante el 2017, sin embargo, no he podido leerlo porque el link actualmente está caído (febrero 2020).

not only explores the fluidity of form and genre, but also offers an ambitious conceptualization of the contradictory and paradoxical nature inherent to borders of all types. (13). A pesar de que no haya considerado *Humo* (2017) para determinar esto, la última novela de Gabriela Alemán también cabe dentro de esta declaración pues confluye dentro de la nueva novela histórica, frontera movible entre la literatura y la Historia. Asimismo, no es la primera vez que Alemán fusiona elementos históricos con los ficcionales: en el 2010 publicó un libro de ocho cuentos titulado *Álbum de familia* (2010) en el que aborda temas y personajes del imaginario mítico e histórico a partir de la literatura, “todos relacionados con algún hecho real atado al Ecuador” (“Una familia...”) y en el 2014, con *La muerte silba un blues* (2014), realiza referencias a algunos eventos extratextuales de importancia colectiva⁴².

Humo es producto de las cargas socioculturales de su tiempo: la deuda del Estado y de la historia paraguaya. A partir de la tradición de la novela histórica y la aparente consolidación de la nueva novela histórica latinoamericana, pretende enfrentarse a la realidad establecida del pasado y desea activar los procesos imaginativos de sus lectores y de la sociedad que la acuñó, además de comenzar a preguntarse por otros futuros posibles. Entendida desde esta tradición literaria, los personajes de *Humo* (2017) forman parte y son agentes de acontecimientos socialmente trascendentales, tales como la ya mencionada Guerra del Chaco y la toma de poder del dictador Alfredo Stroessner, en consecuencia, *Humo* propone distintos ejes desde los cuales se pueda subvertir tanto la concepción “clásica” de Historia, como la misma historia paraguaya y sus mecanismos de textualización del pasado: entre ellas están la subjetivación de la Historia como condición para comprenderla y la concientización histórica de los sujetos como labor para construir el presente, entender el pasado y proyectar múltiples futuros.

⁴² Cfr. [S.a] “El sello de Gabriela Alemán está presente en 10 nuevos relatos.” *El Comercio*, 23 de julio de 2014. Web. 4 de septiembre de 2019. «<https://www.elcomercio.com/tendencias/gabriela-aleman-escritora-relatos-muerte.html>»

Cap II. Hacia una tipificación de *Humo* como una nueva novela histórica.

Debido a que la NNH nace como un gesto político para representar y la actual crisis de las múltiples subjetividades y reapropiarse de sus propias historias a lo largo de los países latinoamericanos, la producción de esta clase de textos se ha ido intensificando en los últimos cuarenta años con novelas como: *Juanamanuela, mucha mujer* (1980) de Martha Mercader, *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, *En recuerdo de Nezahuálcóyotl* (1994) de Marco Antonio Campos, *Tengo Miedo, Torero* (2001) de Pedro Lemebel, *El hombre que amaba a los perros* (2009) de Leonardo Padura y *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez, por mencionar algunas que, a mi criterio, no son ejemplos prototípicos. Como era de esperarse, sus variantes y continuas restricciones han generado un problema en su clasificación: cómo incorporar una novela dentro de este paradigma sin pretender activar mecanismos ausentes, o bien, cómo leer textos en clave histórica sin la necesidad de sobreinterpretar ciertos rasgos. Como bien lo señala Alejandra Laera: “es preciso tener en cuenta que no hay que homogeneizar la diversidad de los textos, difícilmente reductible a una caracterización única” (117). No obstante, sin importar el marco de catalogación que se considere, es importante discernir entre los textos literarios incluidos en la NNH porque, como se mencionó en el capítulo anterior, son categorías literarias que traen consigo diferentes implicaciones de lectura que repercuten en distintos niveles de la esfera humana: tanto en la individualidad de los sujetos, como en la colectividad de la sociedad y los organismos gubernamentales a los que la novela se opone o secunda. Como constructos sociales, algunas categorías literarias o textuales producen efectos de sentido diferentes, por ejemplo, una crónica frente a una fábula, géneros discursivos que poseen distintos mecanismos en su devenir estructural y tratamiento de la realidad extratextual.

El caso de *Humo* no es distinto: necesita un esbozo concreto para adscribirse al género y, en consecuencia, comenzar a dilucidar y accionar sus dispositivos críticos respecto a la historiografía y a la llamada Historia oficial, sobre todo en miras de acceder a una interpretación que desglose dichos mecanismos retóricos esbozados a partir de la reflexión de la NNH, aclarando que *Humo* es una novela polisémica, abierta a múltiples interpretaciones y lecturas posibles desde diversas herramientas teóricas o corrientes literarias. La integración de esta obra al canon de la nueva novela histórica resulta problemática y discutible. De acuerdo con María Cristina Pons:

no serían históricas aquellas novelas donde los fundamentos y la dimensión histórica del acontecer histórico quedan fuera del texto en la medida en que el material histórico ficcionalizado no tiene importancia o significado alguno por sí mismo dentro del mundo ficticio de la novela. Es decir, la presencia del pasado en la ficción más bien estaría dada meramente en una función decorativa o mecánico-escenográfica e instrumental, y sólo gracias a su vinculación con la vida privada e individual de los personajes (ya sea la vida privada de personajes ficticios o de figuras históricas) (59).

Aunque es cierto que en la primera mitad de *Humo* los elementos históricos son casi nulos⁴³, el procedimiento con el que se vincula a la ficción con la Historia es suficiente para sostener una interpretación rigurosa. Asimismo, apelando a la segunda parte de la cita de Pons, la incidencia de los personajes, sean históricos o ficticios, dentro de la diégesis y en eventos extraliterarios, proponen una reflexión acerca del curso de la nueva novela histórica.

Retórica de la nueva novela histórica: caso específico de *Humo*.

Como marco teórico para su clasificación, debido a que es la más reciente publicación y considera antiguos planteamientos para su propuesta, me remito a *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología* (2013), escrito por Robin Lefere, en el que ofrece una construcción racionalista del sistema de posibilidades (coordinadas teóricas, concretadas o potenciales), con respecto a las cuales conviene situar y comprender las obras (63). Según sus criterios, rastreo la posición ocupada por *Humo* en el extenso plano de la NNH e identifico sus rasgos para posteriormente realizar el análisis de la obra en cuestión, o en todo caso, reitero, para desglosar una lectura profunda desde esta perspectiva sin la intención de contener a la obra dentro de esta teoría. Asimismo, es fundamental aclarar que algunas de las resoluciones a los criterios emergen de las conjeturas realizadas a partir de mi interpretación, cuyos argumentos nacen en todo momento desde el texto y sus alrededores extraliterarios.

La novela histórica tiene un compromiso con la realidad extratextual en tanto que usa elementos referenciales como materia para la escritura de una diégesis, usualmente ligada con

⁴³ En *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Florencia Garramuño, respecto al relato de experiencias traumáticas, menciona: “no narrar la dictadura y, sin embargo, podríamos aventurar, es precisamente esa negativa a narrar la dictadura la que hace que esta referencia esté tan presente en la novela” (“La narración...” 105). Es decir, no narrar algo o presentar una ausencia en el que se sabe que debería ir un elemento de sentido es precisamente lo que le da el significado a esa unidad. Como se verá más adelante en el apartado de “La poligenericidad” de este capítulo, la presencia de la distensión de sentimientos traumáticos en *Humo* resulta importante. Así, el vacío histórico de la novela puede entenderse a partir de la reflexión de Garramuño; punto de la investigación en el que se ahondará en el capítulo III.

la “verdad” o los hechos “verídicos” de la vida pasada o contenida en el discurso histórico oficial. Esta relación se origina con la representación de la realidad, en la medida en que pretende que el mundo que describe —que es, desde el punto de vista de la realidad, el “mundo de la obra”— equivalga a los acontecimientos efectivos del mundo “real” (Carrillo 30). De acuerdo con lo anterior, es comprensible que el más importante de los filtros que plantea Lefere sea la potencia referencial entre la diégesis y la Historia, es decir, los vínculos entre los componentes literarios y los elementos fuera del texto con los que se correlaciona.

Las posibilidades más frecuentes para que dichos vínculos persistan surgen en un personaje o acontecimiento histórico, o bien en un proceso en el que los personajes y los eventos históricos se ficcionalizan a partir de la incorporación de nuevos elementos (66). Desde sus orígenes, la novela histórica se caracteriza principalmente por la tensión textual que mantiene con aquella narración aparentemente homogénea que se conoce como Historia. Andrei y Gabriela, protagonistas de *Humo*, son ambos personajes ficticios que poco o nada tienen que ver con la Historia de Paraguay durante el primer tercio de la novela: sus andanzas, separadas por un tiempo de diecisiete años —Gabriela se halla en un presente diegético en el que lee el diario y algunos documentos que Andrei le ha dejado, lo que lleva a la narración, en numerosas ocasiones, a un “pasado” diegético narrado por Andrei— se conectan paulatinamente la una con la otra e, inmersamente, con la Guerra del Chaco, el inicio y las repercusiones de la dictadura de Alfredo Stroessner. Durante el último tercio de *Humo*, la novela comienza a narrar, como parte de una intriga, los diversos puntos de encuentro entre la diégesis intertextual —que nace desde el texto en sí mismo— y los eventos extratextuales conocidos como Historia, con la intención de incorporar lo ficticio (diégesis intertextual) en la narración última de la Historia oficial (relato extratextual). En otros términos más simples, por ser componentes fácilmente identificables y reconocidos: Andrei, el personaje principal, ficticio y sin referente real conoce al histórico dictador paraguayo Alfredo Stroessner, es decir, una unidad ficticia en contacto con una unidad ficticia referencial extraliteraria.

Según la caracterización de Lefere, esto es suficiente para declarar que en *Humo* domina la *tensión intertextualista* —que tiende a aludir constantemente a otros textos sin explicitarlos— hacia un *referente textual externo*, es decir, desde el texto literario ficcional hacia el texto histórico “verídico”. Bajo este mecanismo retórico, se prioriza la novelación de un relato bajo sus mecanismos tradicionales —ficción en sus distintos componentes: personajes, diégesis, tiempo, etc.—, pero que termina por integrarse en el relato histórico a partir de varios procesos: uno de ellos, caso de *Humo*, la incidencia de alguno de sus personajes en el acontecer y devenir histórico.

Acorde con Lefere, la relación textual condiciona el siguiente punto de su criterio: la actitud gnoseológica; en resumen, la posibilidad de conocer la totalidad de la Historia. Mientras que el paradigma positivo propone que la Historia es inteligible y representable, el paradigma escéptico en el que se incorpora *Humo* se caracteriza primordialmente por las dudas sobre la inteligibilidad del Mundo y de la Historia, debido a las diversas limitaciones del ser humano, pero también a la misma naturaleza caótica y absurda del Mundo y de la Historia. Bajo la perspectiva escéptica, la denominada Historia oficial ejerce un poder sobre la memoria colectiva al concentrarse en ciertos eventos y en la manera de narrarlos, favoreciendo una forma única de conocer el pasado. El criterio escéptico sugiere esbozar distintos ángulos de la realidad del pasado sin pretender jerarquizar un relato inequívoco sobre los demás:

la antigua noción de objetividad y referencialidad se sustituye por una historia como construcción y subjetivación del pasado social a partir de la relación de las pluralidades heterogéneas, de ahí que la nueva novela histórica ve la posibilidad de cuatro mil verdades según las perspectivas de tiempo y espacio (físico, político y social) desde las que son formuladas (Pons, 256-257)

En otras palabras, el criterio escéptico en el que se suele sustentar la NNH abre la capacidad de interpretación de la realidad en busca de diferentes verdades para ser representadas a partir de la multiplicidad de los relatos de acuerdo con los sujetos circunscritos en la Historia y los considera equivalentes en importancia. Así, con la incorporación de un personaje ficticio en un suceso histórico referencial, aunque no explícitamente dentro del texto, en *Humo* se considera que la línea inagotable de acontecimientos que representa la realidad suscita la posibilidad de generar versiones distintas de los acontecimientos, sirviéndose del criterio escéptico para su creación y, en consecuencia, para su reflexión acerca de la Historia.

Ahora bien, la NNH sostiene una relación con la Historia de acuerdo con la clave interpretativa que intente comprenderla. Según Lefere, existen principalmente tres: 1. Heredera de la tradición ilustrada, uno de los argumentos más apoyados por los Estados gubernamentales en los que se sustenta propone que la misión de la Historia es el desglose temporal del Progreso de las naciones, sociedades y, en casos generales, de la humanidad misma. 2. Otra que parte de una perspectiva teleológica de la realidad, es decir, en la que los eventos se encaminan a una causa final específica que da pie a otros sucesos con la misma naturaleza última; 3. o bien aquella que duda acerca del significado trascendental de la Historia, incluyendo su probable sinsentido.

La novela de Gabriela Alemán no se ajusta enteramente a ninguno de estos esquemas postulados por Lefere: a pesar de que existe una consistente crítica al concepto convencional

de Historia, reconoce su importancia en la fundación de las distintas narrativas apropiadas por los sujetos, por lo que su crítica se concentra, más bien, en cómo se ha venido contando el pasado y no en la Historia como conjunto de acontecimientos expuestos de forma congruente. Es importante recalcar la diferencia entre la narración del pasado y los hechos que permiten conformar distintas narraciones del pasado; en este sentido, la nueva novela histórica, en su propósito por presentar versiones narrativas equiparables de acuerdo a la sustancia extrareferencial con la histórica, replantea la forma en la que el relato del pasado se ha venido contando desde una posición tanto decolonial como a favor de sus propias subjetividades. Gabriela *llega* a casa de Andrei debido a que éste le ha dejado un sobre. Sin saberlo, comienza a desentrañar diversos hechos que se relacionan con el pasado histórico paraguayo. La desorientación de Gabriela se describe así en la novela: “Gabriela no sabe qué decir, ha descubierto cosas que nunca habría imaginado. [...] No sabe qué pensar, sigue sin saber qué preguntar” (147). En este sentido, con la perturbación de Gabriela al conocer esa parte de la verdad, se sugiere que la Historia debe entenderse desde distintas esferas de la actividad humana, incluso desde los pequeños agentes tales como Andrei o ella misma. De ahí su juicio acerca de la disciplina histórica como narración inexacta e inacabada. Por lo tanto, su postura ante este filtro en la clasificación de Lefere, queda en el medio de la insensatez de la Historia —como ha estado relatándose— y la visión teleológica en la que los eventos se saben causantes de otros sucesos para posteriormente llegar a un fin. En ninguna parte de la novela se emite una apreciación acerca de la inutilidad de la Historia, sino, por el contrario, se apoya en ella para representar una versión narrativa diferente.

Por otro lado, como extensión de lo planteado desde Menton⁴⁴, Lefere propone que la importancia del tiempo transcurrido entre el tiempo de la novela y el tiempo vivido por la escritora resulta relevante siempre y cuando se ubique en una o más de las orientaciones temporales que sugiere⁴⁵. *Humo* oscila entre el denominado Pasado próximo y el Presente ya que, mientras que la Guerra del Chaco transcurre oficialmente en los años de 1932 a 1935 y el periodo dictatorial de Stroessner va desde 1954 a 1989, Gabriela Alemán nace en 1968 y vive un periodo decisivo de su juventud en Paraguay; en otras palabras, Alemán nace treinta y tres años después de finalizada la Guerra del Chaco —en un Pasado próximo—, pero habitó Paraguay a sus diecisiete años de edad —Presente vivido— en los que coexistió con algunas

⁴⁴ Cfr. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 32.

⁴⁵ 1. el Pasado lejano —no vivido por la autora—, 2. el Pasado próximo, 3. el Presente y 4. el Futuro próximo.

de las repercusiones de la represión de Stroessner a pesar de haberse mudado a otro país⁴⁶. En estrictos términos, no compartió ningún acontecimiento con alguno de los personajes de su novela, a excepción del incendio del centro comercial Ycuá Bolaños ocurrido el primero de abril de 2004, del que se enteró Gabriela Alemán a pesar de que ya no residía en Paraguay⁴⁷, y al que se alude en *Humo*:

¿Cómo pudo ser posible que alguien diera la orden de cerrar las puertas de un centro comercial en llamas? ¿Qué podía tener en la cabeza el que condenó a muerte a cuatrocientas personas que quisieron escapar del infierno y no pudieron porque todas las salidas estaban selladas? ¿Cuándo va a parar de escarbar tras todas las formas que tomó la muerte de Ycuá Bolaños? (Alemán 47)

Como se menciona frecuentemente, haber convivido con los sucesos o con los actores históricos involucrados en la narrativa literaria, además del paradójico desconocimiento de su destino histórico, podría alterar la presunta objetividad del escritor, creando un discurso alterno que contravenga la Historia oficial, además de ignorar la presunta necesidad de una estricta documentación. Sin embargo, en el marco de la denominada *nueva historia*, la Historia se niega a adjudicarse una objetividad absoluta y desea reconocer los mecanismos retóricos de los que hace uso la Historia para configurarse. Gabriela Alemán no rechaza su pasado paraguayo, en realidad, busca incorporar su percepción histórica acerca de Paraguay en el retrato entero, aspecto en el que ahondaré más adelante en el segundo apartado de este capítulo a partir de la noción literaria de la autoficción⁴⁸.

Bajo la reflexión que plantea la nueva historia y en la que se sustentan muchas de las NNH, el terreno literario ha producido narrativas que alteran los acontecimientos para poder ensayar otros presentes: novelas como *The Man in the High Castle* (1962) de Phillip K. Dick suspenden su lectura como ciencia ficción y comienzan a decodificarse bajo la llamada literatura histórica “contrafactual”, aquella que imagina la Historia que derivará de la modificación que se realiza de ciertos sucesos. Casos mexicanos como los cuentos “Asesinato del presidente Porfirio Díaz” o “Pancho Villa sí conquistó Columbus” de Ignacio Solares invierten resultados puntuales para propiciar futuros alternativos en los que se puedan sublimar problemas o incertidumbres del presente real, así como acentuar interrogantes sobre el devenir de la realidad a través del tiempo. Esta clase de literatura posee una fuerte carga sociopolítica

⁴⁶ Cfr. Gabriel Flores, “Gabriela Alemán: ‘Paraguay es un país que me cruzó la vida’”, *El Comercio* (Ecuador), 13 de marzo de 2017. Web. 4 de septiembre de 2019. <<https://www.elcomercio.com/tendencias/gabrielaaleman-paraguay-humo-novela-entrevista.html>>

⁴⁷ Cfr. Sofía Viramontes, “Una bruma sobre Paraguay.” *Gatopardo*. 2017. Web. 20 de abril de 2018.

⁴⁸ *Infra*. pp. 59-64.

puesto que contradice el presente con la reformulación de un evento, mismo que se identifica como la causa directa de conflictos contemporáneos. No obstante, resulta sumamente complejo rastrear e incorporar textos a este subgénero de la NNH porque no existe una medida precisa de la variación en los sucesos para poder admitirlos como contrafactuales. Justamente, un ejemplo de ello es *Humo* porque a pesar de que no se altera ningún suceso histórico definido, se explora la posibilidad de cambiar el rumbo de la Historia con un personaje como Andrei, quien tuvo la oportunidad de dejar morir a Stroessner y, como consecuencia, bajo la pauta de las reglas tradicionales de la Historia que considera la linealidad y las causas-consecuencias como eventos ligados directamente, una dictadura nunca se habría fundado en Paraguay, evitando todo tipo de pérdidas, tanto materiales como humanas, además de la gran demostración de poder político que implica necesariamente una dictadura. La posibilidad desglosada por *Humo* no resulta suficiente para catalogarse como novela “contrafactual” ya que la incidencia de Andrei no da cuenta de un futuro alternativo explícito. Según esta categoría literaria, *Humo* resulta un tanto más compleja ya que la visión de otro Mundo se evoca en el lector: la *posibilidad* de dejar morir a Stroessner suscita un futuro en el que una dictadura nunca se instaura en Paraguay.

La evocación en el lector no debe pasar desapercibida. Otra característica frecuente de las NNH es la gestión del conocimiento histórico; algunas novelas suponen una determinada ignorancia por parte del lector para examinar cuáles datos sabe y cuáles desconoce. Por un lado, incorporar información potencialmente referencial pero ficticia, se hace en función de esta enciclopedia hipotética que se presume sobre el lector y, por otra parte, como una estrategia “pedagógica” (Lefere 93)⁴⁹. Este mecanismo corresponde con la capacidad política de la nueva novela histórica, sobre todo cuando el relato considera episodios “secundarios” de la Historia. Textos literarios de este tipo suelen enunciar las violencias sufridas por grupos vulnerados (mujeres, jóvenes, grupos étnicos, *queer*) que merecen una representación propia dentro de la Historia. Ya expuesto anteriormente, *Humo* apela a su lector en dos grados: en un inicio, lo provoca para que realice una introspección sobre su conocimiento acerca de la Historia paraguaya y acerca de la existencia de Andrei o de alguien análogo a él. A pesar de

⁴⁹ Un ejemplo conocido de ello fue el debate suscitado por la representación ficticia de Nikola Tesla en la película del 2006 *The Prestige*, en la que el famoso inventor construye accidentalmente una aparente máquina de clonación. Tras presentarse la película, una gran parte del público se preguntó la existencia o la posible realidad de dicho artefacto y su relación con Tesla. Acerca del valor de los textos artísticos como registro de eventos verdaderos, véase: Miguel Melendi López, *La narración artística como documento. Atribución de confianza a mundos de ficción*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2008. Impreso., en el que se encontrarán ejemplos desarrollados de dicho fenómeno.

que conociese la inexistencia de dicha persona o no, en un segundo momento, se propone activar en el lector la *posibilidad* de un Paraguay sin Stroessner y sin las repercusiones ocasionadas. A pesar de no explicitar un propósito, debido a la sistematicidad de su información, la novela, aunque erróneamente considerada como contrafactual, expresa su intención de concebir otra realidad, gesto sociocultural trascendental si se considera la importancia de la imaginación en la memoria individual y el desapego de las versiones oficiales de la Historia, cuya representación suele ser injusta en términos de exactitud y heterogeneidad.

Para delimitar una lectura social y no nutrir ambigüedades, algunas novelas históricas son intencionalmente políticas. Existen casos en los que se incluye una declaración para precisar la finalidad a la hora de tematizar la Historia; algunos de los propósitos más frecuentes son: rescatar un episodio o personaje no documentado —o silenciado—, problematizar la interpretación acerca de la realidad histórica, o testimoniar sobre un acontecimiento compartido. *Humo* no manifiesta ninguna determinación política explícita, sin embargo, bajo la interpretación de esta tesis, cuestiona la ininteligibilidad del Mundo, sus proyecciones futuras y, por consiguiente, el poder ejercido cuando la Historia *es textualizada*⁵⁰. Asimismo, se retoma el tópico del personaje inconsciente de sus repercusiones, esto es, el no saberse a sí mismo como históricamente determinante. Es importante aclarar que, a pesar de que es posible identificar esta postura política, debido a que no existe una enunciación evidente, su finalidad emerge de las conjeturas realizadas a partir de esta interpretación. De igual manera, no se expresa ninguna consideración metahistórica sobre la Historia en general o particular de Paraguay, es decir, no se realiza una reflexión sobre la historiografía o sobre quienes se han encargado de escribirla.

Siguiendo con esta noción, Lefere plantea la existencia de distintos tipos de Historia, cuya clasificación se desprende de lo que él denomina como “materia histórica”, es decir, el tipo de contenido del que se fortalece la narración conocida como Historia. Considerando circunstancias, hechos, acontecimientos, personajes y si la novela realiza una documentación y/o codificación de la materia narrativa, existen: la “gran” Historia, la Historia “chica” y la “intrahistoria” (Lefere 86). Desde su creación intertextual hacia un referente extratextual, podría inferirse que *Humo* considera la “intrahistoria” como su materia principal ya que surge de lo personal, de figuras ajenas a los anales de Paraguay, no obstante, la mayoría de estos personajes son ficticios: no existe una documentación que dé cuenta de su autenticidad

⁵⁰ Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica de la razón poscolonial: hacia una historia presente evanescente*. Akal, 2010, Impreso.

extratextual, por lo que su materia histórica en realidad se desprende de la “gran” Historia, aquella que se centra en personas que provocaron grandes cambios sociopolíticos, económicos y/o culturales, como el dictador paraguayo Alfredo Stroessner. A pesar de que existen personajes secundarios tales como Ladislao Biro y, más importante por su incidencia en la diégesis, Carlos Alberto Ayala, quien está basado en el escritor Rafael Barrett⁵¹; además de los personajes referidos: el General José Félix Estigarribia, el General Bernardino Caballero, Agustín Justo —presidente argentino de 1932 a 1938—, el bacteriólogo Alexander Fleming y el político estadounidense Huey Long, Stroessner es el personaje más importante del que se tiene un registro histórico extratextual que lo vincule explícitamente con la Historia. Sin embargo, debido a que la novela no circula alrededor de él, en *Humo* hay puntos de trascendencia que más bien se enfocan en la microhistoria o la Historia “chica” de ciertos personajes, tal como el mencionado incendio del centro comercial Ycuá Bolaños, donde murieron múltiples civiles a los que se hace referencia.

A partir de la indicada materia histórica es posible rastrear el tipo de relación que la novela supone respecto a la Historia establecida, es decir, la “fidelidad” del texto literario en cuanto a los textos históricos. En realidad, este problema se refiere a la correspondencia que la NNH mantiene con la documentación. Lefere describe tres actitudes básicas: fundamentarse en ella, criticarla o ignorarla (88). Aunque es cierto que *Humo* no se funda en una documentación rigurosa, resulta inexacto afirmar que la rechaza por completo. En una página al final de la novela se agrega un registro de los textos que Gabriela Alemán utilizó como fuentes primarias para desarrollar su narración propiamente literaria:

El poema “Septiembre” es de José Luis Appleyard. Las tres líneas del poema “Tres Mujeres” son del libro *Soy vertical. Pero preferiría ser horizontal* de Sylvia Plath.

La información sobre la Isla del Cerrito es del artículo aparecido en la *Revista Panorama* bajo el título de “La isla de los resucitados”, de Rodolfo Walsh, de donde reproduce algunos extractos. El personaje de Carlos Alberto Ayala está basado en Rafael Barrett; alguno de los textos que aparecen en la novela son selecciones tomadas de la recopilación de sus escritos, *El dolor paraguayo*, de 1910. La información sobre la Guerra del Chaco y los extractos de la descripción de ella son de la novela *Chaco* de Luis Toro Ramallo, de 1936.

Fue de gran utilidad la información de los libros y artículos sobre Paraguay y el guaraní de Bartomeu Melià; al igual que *Los dictadores del siglo XX*, de Arthur Conte; *Paraguay de Stroessner*, de Rogelio García Lupo, del que reproduce el texto de Ñande Ru Vusu; *Lecciones de historia paraguaya*, de Víctor Natalicio Vasconcellos; *Historia diplomática del Paraguay*, de Antonio Salum-Flecha; *Itaipú: dependencia o desarrollo*,

⁵¹ Cfr. Gabriela Alemán, *Humo*. Random House, 2017, Impreso, p. 201

de Ricardo Canese y Luis Alberto Mauro; el segundo volumen de *Memorios de fuego*, de Eduardo Galeano; “Apuro-pe manté”, de Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez Alcalá; “Helena Blavatsky”, de Eva Shaw, publicado en *The Wordsworth Book of Diving the Future*, de donde extraje el texto escrito por Blavatsky en la novela; así como los artículos “Quebracho” y “Las economías regionales argentinas y la globalización”, de Raúl Dargoltz. (Alemán 201)

Esto confirma la existencia de una documentación desde donde surgen los componentes históricos de la novela. Nótese la contrastante forma de nombrar los documentos: mientras que en un escrito o ensayo de investigación histórica, las fuentes, por regla tradicional, se anotan de forma alfabética y funcionan para consignar el contenido, Alemán opta por remitirse a ellas en una nota bajo un tono aclaratorio que, con lo dicho, no pretende criticarlas ni ignorarlas, sino confirmar la labor de investigación. Además, en ninguna parte del cuerpo de la novela se incluye una nota que remita directamente a algún documento; en otras palabras, aunque se puedan establecer las conexiones, no están vinculadas explícitamente con alguna fuente en particular, sin que esto signifique la inexistencia de una documentación. Aún más importante, en una entrevista, Gabriela Alemán afirma que mucha de su investigación fue a través de internet: “Esta novela no tendría la forma que tiene si no me hubiera metido a buscar lo que no estaba en las bibliotecas de Ecuador. Porque yo hubiera ido a lo evidente. Hubiera ido a buscar información sobre la guerra, sobre Stroessner.” (Licata). Éste es un punto central para entender el tratamiento que Alemán concentra en *Humo*, mismo que será explicado posteriormente⁵².

Fernando Aínsa, respecto a la intertextualidad en el discurso histórico y literario, menciona que: “En principio, la naturaleza del discurso histórico implica una *apertura* y referencias a otros textos históricos a través de un lenguaje denotativo, técnicamente uniforme. El discurso ficcional supone, por el contrario, un diálogo *cerrado*, autorreferencial y su lenguaje se nutre de la ambigüedad o multívoca connotación contextual” (“Invención literaria...” 117). No obstante, este proceder es frecuente en obras literarias cuya incidencia sociocultural y política se instaura como una muestra en pos de diferentes perspectivas o focos de interés en eventos extraliterarios pertenecientes a la narración del pasado conocidas como Historia. En *El hombre que amaba a los perros* (2009), Leonardo Padura agrega un texto final en el que describe el proceso escritural y las etapas que lo llevaron a la concreción de su novela. Asimismo, más recientemente, en *Antígona González* (2012), Sara Uribe añade un anexo final bajo el paratexto “Notas finales y referencias” en las que incluye escritos literarios,

⁵² *Infra*, p. 46

periodísticos y teóricos de los que se sirvió para la escritura de dicha obra⁵³. Más allá de la documentación y la manifiesta intertextualidad, este tipo de textos establece una conexión con la realidad, actual o pasada, con la que buscan nombrar y relatar, desde los artilugios literarios, lo que los géneros del periodismo o de la Historia no pueden por sus limitaciones discursivas y genealógicas. Por lo tanto, estas novelas no se apoyan en la intertextualidad para su validación, sino que lo hacen para definir el campo extratextual con el que pretende dar sentido y coherencia a la actualidad, reescribiendo y releendo la realidad en función de las necesidades del presente.

Lo anterior es crucial para entender el conflicto que trae consigo esta categoría y lo que representa para la diferenciación entre literatura e Historia. Dejando de lado los elementos sociopolíticos de la documentación, cuando un texto busca la exactitud entre los escritos extraliterarios y el texto a escribir, la intención se enfoca en la veracidad que la obra pretende en relación con la realidad. Bajo estos términos, la fidelidad con respecto al referente extratextual suele generar textos pertenecientes a distintos géneros particulares de la Historia⁵⁴. Tanto la literatura como la Historia están condicionadas por su carácter narrativo, “la identidad entre historia y la literatura es, a final de cuentas, una cuestión de forma” (Carrillo 52), en principio, ni la una ni la otra existen sin esta previa configuración. Sin embargo, el relato del historiador, a diferencia del escrito por el literato, debe estar subordinado bajo el principio de *narrar para explicar*⁵⁵. Asimismo, por su referencialidad de “primer orden”, en la medida en la que tal referencia podrá ser de algún modo constatable, precisable o demostrable (68), el historiador se enfrenta con el *todo* extratextual de acontecimientos ya compuestos⁵⁶. Por otro lado, a pesar de que en la NNH también exista una pretendida referencialidad verificable, se presentan múltiples elementos de inexistente o dudosa documentación, es decir, componentes ficticios dentro de los textos acabados.

No obstante, a pesar de esta distinción, ambos fundamentos narrativos coinciden en su necesidad de *ser tramados (plot emplotment)*: “Cualquier texto que cuenta una historia ostenta

⁵³ Cfr. Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*. Tusquets, 2009, Impreso, pp. 571-573; y Sara Uribe, *Antígona González*. Sur+ Ediciones, 2012, Impreso, pp. 103-110.

⁵⁴ Marco Aurelio Larios señala que: “... la nueva novela histórica sí tiene una pretendida ‘cientificidad’ alcanzada por un laborioso acopio de documentos y referencias históricas que le permiten no supeditar el nivel histórico al novelesco, incluso, las más de las veces, éste cede a la construcción histórica” (133)

⁵⁵ A pesar de que la literatura también goce de la posibilidad de explicar, lo hace indirectamente e inintencionalmente, además de no estar condicionada por dicho principio.

⁵⁶ “el historiador se enfrenta con un verdadero caos de sucesos *ya constituidos*, en el cual debe escoger los elementos del relato que narrará. Hace su relato incluyendo algunos hechos y excluyendo otros, subrayando algunos y subordinando otros.” (White nota 5 17)

una trama” (Palazón Mayoral 159). Para Hayden White, la trama es “la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular” (*Metahistoria* 18). De acuerdo con el *Diccionario de terminología literaria* de Emma González, la trama es “el ordenamiento que denota la acción, desarrollándose en el tiempo e interrelacionándose entre sí [...] [cuyo] esquema tradicional [es] de introducción, nudo y desenlace” (411). Lefere ofrece dos alternativas que las NNH pueden seguir respecto a la *trama* que sustentan: o bien puede ser básicamente inventada —los acontecimientos o la acción del protagonista no corresponde con realidades extraliterarias identificables—, o bien básicamente establecida —persiste una constante relación con una realidad reconocida. Desde un punto de vista más amplio, las tramas resultan más complejas que las dos generalidades de Lefere. En la Historia, la trama es necesaria porque funciona como mediadora entre los acontecimientos puntuales y el *todo* que representa la realidad. En otras palabras, las obras históricas transforman los sucesos o incidentes de la realidad en una narración. No obstante, como bien lo señala Ricoeur: “el historiador no es un simple narrador: da las razones por las que considera a un factor *más que a otro* como la causa suficiente de un curso de acontecimientos” (305). Esta digresión es fundamental para entender que la Historia *es tramada* a partir del principio explicativo que aspira dar con la “veracidad” de los hechos ocurridos en la realidad, y que la literatura, específicamente, la novela histórica, *tramada* desde un planteamiento distinto, podrá ser vista como una manifestación artística que también asume un compromiso con la verdad (Carrillo 35). La documentación, por lo tanto, es un mecanismo que legitima la fidelidad respecto al pasado, dispositivo con el que se ha validado la Historia para *tramar* sus relatos y edificarlos bajo su principio de veracidad⁵⁷. De esta forma, la NNH también posee la capacidad de disputar la “verdad” desde el punto de vista político en el que *se narra para explicar*, a saber, desde la perspectiva que genera la reformulación de la Historia en tanto narración única del pasado. Como disputa política, la nueva novela histórica no pretende negar la interpretación planteada acerca de la realidad pasada, sino repensar, a partir de una interpretación discordante a la historia, cómo ha sido el mecanismo de instauración de “verdad” en términos de una sola interpretación y por qué se ha permitido. En el momento en el que existen varios flancos desde los cuales se puede ver un mismo objeto (acontecimiento), las aristas disminuyen y es posible dilucidar mejor al panorama completo. *Humo*, al trazar una subjetividad de la Historia con un personaje como Andrei, desmantela la anhelada exactitud de

⁵⁷ Begoña Pulido menciona que: “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” (43).

la Historia respecto a la realidad y, por lo tanto, de la verdad única y absoluta, apostando por la pluralidad de interpretaciones heterogéneas.

En este sentido, recordando lo dicho en el capítulo I acerca de la legitimación que el Estado y las distintas instituciones ejercen sobre el relato conocido como Historia, las novelas históricas toman una postura ideológica a partir del planteamiento dialógico frente a la versión oficial de la Historia. En la novela se narran diversos acontecimientos históricos de la Guerra del Chaco desde una retórica más intimista y confesa : (re)caracterizando a los soldados: “Los soldados rasos que hablan quechua y aymara no pueden comunicarse con sus comandantes que dan órdenes en castellano. [...] Todos hablan guaraní.” (Alemán 66); nombrando circunstancias de vital importancia acerca de ambos países: “Se disputa una tierra árida en el corazón de América. La disputan los dos únicos países del continente sin salida al mar. [...] Ninguno de los dos fabrica armas o aviones pero agotan sus economías para crear grandes ejércitos y equiparlos con el mejor armamento posible” (66); la influencia secreta a favor de otras naciones: “Las fuerzas armadas de ambos países han sido asesoradas por oficiales europeos, pero no solo eso: el comandante en jefe del Ejército boliviano es un general alemán, Hans Kundt; las líneas de defensa paraguayas han sido planificadas por exoficiales bielorrusos, feroces anticomunistas, veteranos de la Gran Guerra...” (66); y los padecimientos inmediatos como consecuencia de lo que acontece: “Se matan en vano, en el infierno gris —salpicado de pantanos y de la espesa vegetación de matorrales y árboles espinosos— donde, a más de no existir petróleo, no hay agua [...] Lo único que existe en abundancia allí es sed y muchos mueren de ella antes de que las bayonetas enemigas los atraviesen” (66). Otro ejemplo del tratamiento discordante de la materia histórica se presenta en el pregunta explícita que Andrei le realiza a Carlos Ayala, personaje construido en semejanza a Rafael Barrett, en una de sus muchas conversaciones:

—¿Por qué se pelea?

—El discurso del gobierno se concentra en la falta de una frontera definida, pero todos sabemos que se está reclutando a los hombres ofreciéndoles parte del petróleo que hay bajo la tierra en disputa. Los que rematan el país al mejor postor saben que la Standar Oil, en Bolivia, y la Royal Dutch Shell, en Paraguay, quieren oro. Si es negro, mejor, y si tienen que aniquilarse las siguientes generaciones de hombres de ambos países para encontrarlo, pues nadie parece vacilar (Alemán 98)

De acuerdo con la denominada versión oficial tanto de las naciones involucradas como la de los países extranjeros, la Guerra del Chaco surgió a raíz de la independencia de Bolivia y Paraguay, por lo que debían determinar los límites de la zona en la que ambas naciones conflúan. No obstante, en la novela se plantea otra versión, misma que ha cobrado importancia

durante los últimos años. En este sentido, Carlos Ayala funciona como vocero del discurso alternativo y enumera gran parte de las inconsistencias entre el discurso oficial y su versión definida en la novela:

En 1910 comienza la explotación maderera, especialmente de árboles de quebracho [...] Desde que comenzó la explotación hasta ahora, ¿sabe cuántos árboles han sido cortados? Calcule, Andrei, dígame una cifra, la primera que venga a su cabeza. [...] *Ciento cincuenta millones de quebrachos colorados.* (107-108)⁵⁸

Mucho de lo anterior tiene que ver con la función que Carlos Ayala cumple dentro de la obra literaria. La versión histórica que se maneja en la novela se da a conocer mayoritariamente por dicho personaje. Incluso, en capítulos posteriores declara: “No queremos compasión, queremos justicia. No necesitamos que se proteja a nadie, sino por de pronto que se cumpla la ley. Está abolida legalmente la esclavitud en el Paraguay, ¿sí o no?. Hace años se gritó que hay quince mil esclavos paraguayos en los yerbales y en los obrajes...” (129). Esto no debe tomarse a la ligera pues recordemos el trabajo bibliográfico en el que se apoyó Gabriela Alemán y cuya constancia se presenta en un anexo al final del libro, además de la figura de Rafael Barrett en la que se fundamentó Gabriela Alemán para darle vida a Carlos Ayala y, la labor de investigación en internet que realizó Gabriela Alemán, donde encontró discursos contrarios a la perspectiva oficial de la Historia paraguaya: “y encontré toda esa historia del Chaco de la que yo no sabía nada. No sabía nada de la existencia de la Forestal” (Licata). De esta forma, *Humo* toma una postura tanto política como ideológica al plantear una perspectiva que no concuerda con la óptica oficial al puntualizar distintos aspectos de relevancia simbólica. Es importante tener presente esto ya que el planteamiento ideológico se vincula consustancialmente con el alcance político de la NNH; a saber, la incidencia que posee en la relación arte-Estado.

Ahora deben ser considerados los aspectos generales para distinguir entre sí a las nuevas novelas históricas. Basta con mencionar los elementos más comunes para posteriormente adentrarse en los más específicos. *Humo* se divide en trece capítulos, una dedicatoria al inicio, agradecimientos al final y un señalado anexo en el que se enumeran los escritos en los que Alemán apoyó su escritura. Ninguno de los paratextos adicionales proporciona información valiosa acerca de alguno de los posibles propósitos de la autora o del texto en sí mismo; ni nada que consigne un “pacto” de veracidad o de ficción con el lector. Algunos de los capítulos se

⁵⁸ Decidí respetar la disposición espacial de este fragmento, asimismo, mantengo las cursivas del original.

separan al interior por un asterisco (*) y, en ocasiones, se introducen cartas o pedazos de los escritos de Andrei o de Francisco, su hijo no biológico.

Asimismo, en algunas partes de la novela se ve alterada la disposición espacial de la página para potenciar un aspecto del relato, por ejemplo en el siguiente fragmento, donde se intensifica la prolongación del grito del personaje:

Uno de los soldados mutilados, que yace sobre una camilla, recobra la conciencia y, sin saber dónde está, abre sus ojos desorbitados y comienza a

g r i t a r , a g r i t a r , a g r i t a r
(Alemán 72-73)

O en el primer apartado de la página setenta y seis en el que el tamaño de la fuente varía para distinguir las múltiples voces que convergen en el centro médico al que ha llegado Andrei, haciendo un símil entre la dimensión de la letra y el volumen de la voz de quien lo enuncia. Desde mi perspectiva, los dos ejemplos anteriores representan bien el modelo principal del resto de las modificaciones a la disposición espacial de la novela, a sabiendas de que existen más. Esto resulta significativo si lo contraponemos con las típicas formas escriturales con las que se hace la Historia: por un lado, la historiografía se crea con oraciones subordinadas y extensos párrafos con los que se pretende construir una narración coherente, significativa y eficaz que *explique*; y por otro lado, con el mecanismo utilizado por Alemán, con párrafos sumamente pequeños, cortos, que utiliza para mencionar una o dos palabras⁵⁹ y modificaciones en la disposición espacial de la página, se apela a lo personal, a las sensaciones que los individuos están experimentando, colocando un énfasis primordial en el sujeto y su devenir más que en los efectos dentro de la narración como tal. Aunque este aspecto sea muy fructífero no sólo para esta novela, sino para el paradigma completo de las nuevas novelas históricas, me limitaré a mencionarlo como un mecanismo que aparece en la novela de Alemán y que ayuda a solidificar la subjetividad de ciertos personajes, entre ellos, Andrei.

La distribución del relato de la novela está al servicio de los dos ejes diegéticos predominantes: la correspondiente narración que se concentra en Gabriela, y la desarrollada dentro de los diversos documentos que se remiten a Andrei, tales como su *diario*, la correspondencia que mantiene con Biró y Palamazczuk, y los escritos que realiza Francisco. No sobra aclarar que, en el primer eje, se trata de un narrador heterodiegético con una focalización externa, a saber, con una perspectiva desde afuera, desde la distancia; mientras que en el segundo, de uno homodiegético con una focalización interna. Como ejes diegéticos

⁵⁹ Un ejemplo de ello se encuentra en la página 19.

alternos porque suceden en tiempos del relato distintos pueden encontrarse poemas, un comunicado dirigido al General José Félix Estigarribia y un fragmento narrado por Nacho, ahijado de Stroessner, que se distingue por estar anotado en cursivas⁶⁰. En cuanto a los textos del diario de Andrei, el relato es narrado en primera persona con una focalización interna que evidencia las andanzas y alteraciones que experimentó desde su llegada al Cono Sur.

Entre ambos narradores no existe una diferenciación lingüística pertinente, es decir, no hay marcaciones verdaderamente relevantes de época, de clase social y/o de territorio. Como bien lo señala Gabriela Alemán en una entrevista cuando le preguntan sobre la edición, Andrei debía gozar de un “permiso” de hablar y narrar de alguna forma que no fuera ni paraguaya ni argentina porque realmente él no era del Cono Sur. De igual modo, en esa misma conversación, aclara que:

en algún momento cuando ya aceptó Random House publicar la novela, me senté casi un año entero a revisar los diálogos entre los paraguayos para estar segura de que las palabras que estaban utilizando, se utilizaran en Paraguay. [...] Y algo que me di cuenta con *Humo* es que no hablamos español, hablamos ecuatoriano, colombiano, paraguayo, argentino (DeContrabando 6:55)

Sin embargo, hay personajes cuya habla —debido a que se revela siempre en diálogos— corresponde al dialecto del Cono Sur de América Latina: “—Che doctor, vos no te podés imaginar lo que es eso...” (Alemán 76) y en “—Vení, che Andrés, vení, apurate, algo pasa” (109), o a la habla paraguaya, la cual se caracteriza por utilizar tanto guaraní como español en la comunicación cotidiana. En otra entrevista acaecida en México, Alemán describe su actividad editorial motivada, en gran parte, por la lengua y su coyuntura geográfica-regional:

Pero cuando me senté a editarlo, veía que había demasiada información de un país que no se conocía, varios temas que van apareciendo, un acercamiento al lenguaje muy especial, porque es una novela escrita por una ecuatoriana publicada en Colombia sobre Paraguay, con referencias al Cono Sur, con referencias al guaraní (Licata)

Siguiendo esta misma línea, es de suma significación la presencia del guaraní dentro de la novela: por una parte, por la representación lingüística en los distintos niveles de la sociedad paraguaya: “[Andrei] Escucha palabras en guaraní, en aymara, en quechua, que comienzan a formar parte del nuevo castellano que se habla en los barrios por donde transita en la ciudad puerto” (26) y su visibilidad histórica, específicamente en la Guerra del Chaco, donde las circunstancias bélicas hicieron que el Estado paraguayo los expulsara de sus tierras: “El Chaco Andrei. Se lo han repartido como si nadie lo hubiera habitado. Nunca” (105), advirtiendo el

⁶⁰ Las cursivas no son exclusivas de este momento narrativo.

suceso. Por otro lado, existe una distinción de los personajes que motivada por la perspectiva contenida en su lengua:

–¿Ñe'ẽ quiere decir lengua?

–Y palabra y hablar y también idioma.

–¿Y cuándo sabes cuándo es qué?

Juan lo mira desconcertado. *Porque se sabe, piensa, aunque no lo dice. Cuando uno habla sabe qué quiere decir. Está en la historia. ¿Cómo le explica eso a Andrei? Andrei es como su padre que quiere entender las cosas solas, desvestidas.* (Alemán 155)⁶¹

Esta escena manifiesta, mediante la lengua como rasgo diferenciador, la oposición entre Andrei y Juan. De igual modo, se acentúa la concepción de extranjería de los *otros* respecto a los guaraníes y la condición de viajero de Andrei, quien además de no formar parte de la comunidad guaraní, tampoco lo es de la sociedad paraguaya o boliviana que están sumergidas en la Guerra del Chaco. Asimismo, en la novela se manifiesta la alta significación que cobra la lengua para Andrei; en una carta dirigida a Palamazczuk, advierte:

¿Te das cuenta, Palamazczuk? Con el pasar de los años hemos terminado comunicándonos en este idioma extraño a los dos. Porque ahora a mí no se me ocurriría escribirte en otra lengua que no fuera esta. Hemos aprendido a ver y oír a través de ella; ahora me doy cuenta de que, para entender mejor a esta gente que me alienta, sin hacer preguntas, tendría que aprender también la suya [el guaraní]. Las palabras, amigo, nos marcan.” (68)

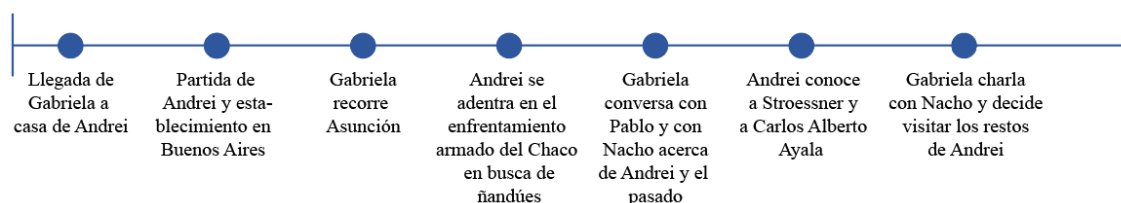
Asimismo, existe un episodio sumamente importante donde la lengua se establece como un punto de alta significación. Me refiero al narrado durante el séptimo capítulo de la novela, donde Gabriela y Pablo conversan con lo que parece ser una víctima de trata de personas que Nacho tenía recluida en la casa. Debido a que Gabriela no habla guaraní, no puede comunicarse directamente con ella, por lo que Pablo traduce las preguntas que Gabriela quiere hacerle. En este sentido, la lengua en la novela se posiciona como un elemento de comunicación, de entendimiento humano con el que es posible llevar a cabo una conversación; sin Pablo, Gabriela y la extraña joven no pudieron haberse comunicado debido a la barrera lingüística. Debido a que este apartado trae consigo diversas implicaciones más allá que las que le compete a esta investigación, me retimo sólo a mencionarlo para describir cómo la lengua goza de múltiples niveles de significación.

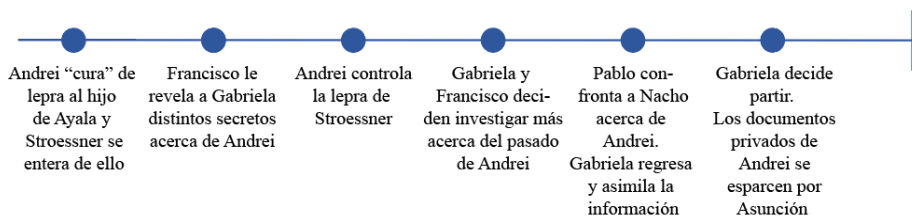
Por otro lado, la estructuración temporal de *Humo* se divide en dos etapas: una vivida por Gabriela, y otra por Andrei. En ambas narraciones, el tiempo que prevalece es el presente;

⁶¹ Mantengo las cursivas del original

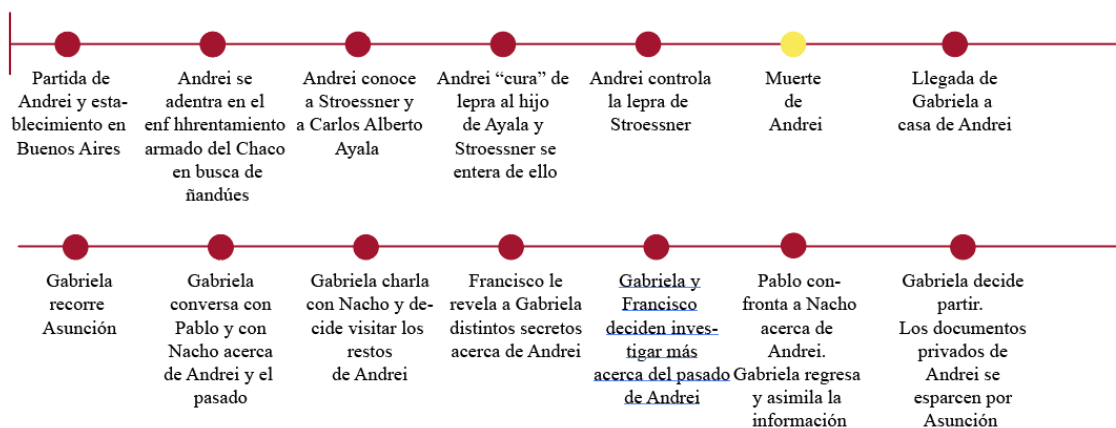
en ocasiones se refieren al pasado, pero solamente para regresar a sucesos puntuales. En una cronología lineal, Andrei aparece al comienzo, viaja a América Latina por barco, donde conoce a Biró y a Palamazczuk, se adentra en la Guerra del Chaco, atiende a un joven Stroessner y vive en Paraguay hasta su muerte. Esto último marca la llegada de Gabriela y el inicio de su cronología, quien tras adentrarse en los relatos de los diversos escritos sobre la vida de Andrei, se entera de lo sucedido entre el ahora dictador paraguayo y Andrei. Mientras ella se aloja en casa de Andrei, se relaciona con Pablo y Nacho, hijos de éste primero, pasando por la liberación de una mujer, víctima de trata de personas y por diversas conversaciones con estos. Claramente, este sintético esquema cronológico es modificado dentro de la diégesis: estas dos capas temporales se intercalan manteniendo únicamente su respectivo transcurso hacia el futuro. Sin embargo, una parte de Gabriela se enfoca en el diario y la correspondencia de Andrei, es decir, en el pasado. En realidad, el periodo diegético de Andrei funciona para ampliar la información del relato que se viene contando en la contraparte de Gabriela; de acuerdo con Lefere, “el relato donde el Pasado de lo narrado está en el primer plano [...] y desde ahí se remonta hacia el Presente” (90), suele ser utilizado por novelas que proponen perspectivas sobre el Presente de la nación, acontecimiento y/o sociedad desde donde emerge la materia histórica, tal como lo realiza *Humo* con sus dos niveles temporales desglosados. De ahí la importancia de comenzar con la llegada de Gabriela a casa de Andrei tras su fallecimiento, priorizando la intriga alrededor de la figura de Andrei y, en un segundo momento, de sus memorias.

A continuación se presenta un sintético esquema diegético (fig. 1) y cronológico (fig. 2) de la novela, con la intención de esbozar los dos órdenes estructurales entre Andrei y Gabriela, además de acentuar ciertos rasgos que servirán para el análisis posterior:





(fig. 1 Orden diegético)



(fig. 2 Orden cronológico)

Debe aclararse que dichas líneas temporales se enfocan en ciertos acontecimientos de la novela, omitiendo muchas de las formas narrativas alternas que se presentan en cada capítulo. Nótese en la figura 1 la alternancia entre ambos periodos diegéticos constituidos por los dos narradores-protagonistas de *Humo*: Gabriela y Andrei, construyendo un ritmo, ambas dirigiéndose a su respectivo futuro. Por otro lado, en la figura 2 se resalta en amarillo la muerte de Andrei, acontecimiento que representa tanto el *quiebre* entre los dos períodos cronológicos y la razón subsecuente por el que arriba Gabriela a casa de Andrei, evento con el que inicia la novela. Este elemento no debe pasar desapercibido pues su último designio representa una gran relevancia para el devenir estructural de la novela, aspecto que se estudiará a profundidad en el último apartado del próximo capítulo⁶².

Asimismo, es crucial hacer notar que los últimos tres capítulos de la obra coinciden en ambos esquemas temporales. Esto se debe a que Gabriela comienza a involucrarse

⁶² *Infra*, p. 100

paulatinamente con los documentos y el *diario* que Andrei le ha dejado. Para el último capítulo, ambos órdenes diegéticos se entremezclan: la narración de Gabriela y los escritos que Andrei ha dejado son parte del mismo capítulo.

Por último, Lefere se remite a lo que Menton sugiere es una de las propiedades fundamentales de la NNH: la poligenericidad. Esto es, la integración de múltiples géneros regida por una coherencia en un solo texto, criterio con el que iniciaré oficialmente con el análisis profundo de la novela.

La poligenericidad en *Humo*.

Los géneros literarios son paradigmas de normas poéticas que cambian constantemente y que funcionan para insertar a las obras en el sistema literario de una determinada época. Los géneros pueden entenderse desde distintos puntos de vista⁶³: históricamente, desde la innovación *versus* la tradición; sociológicamente, a través de las instituciones que los establecen; a partir de la perspectiva del lector, quien se acerca a las obras desde su *horizonte de expectativas*; o bien, analizando la comparación de los paradigmas en un mismo o distinto sistema cultural, entre otros enfoques más.

No sobra decir que los géneros literarios no son conceptos definidos a perpetuidad, sino que, por el contrario, resisten la delimitación y, por lo tanto, son susceptibles a cambiar. Tratar de delimitar a las obras a partir de las propiedades activas o ausentes que marca el respectivo género en el se insertan suele ofuscar la singularidad del texto literario en cuestión, sin embargo, funcionan para posicionar a los libros en el extenso conjunto que representa el compendio de propiedades de cada género literario. De acuerdo con Morales Jasso y Bañuelos Aquino, "... los géneros literarios son textos sociales que no son ajenos a la realidad, sino que son parte de ella, se inspiran en hechos reales y a partir de ellos construyen hechos ficticios" (272). Los géneros literarios surgen desde el punto de enunciación, tanto histórico como sociocultural, de quienes los cultivan, además de expresar el valor de ciertos géneros para el momento estético por el que pasa la tradición literaria.

Respecto a la concepción de la novela histórica como género, Pulido Herráez menciona que: "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,

⁶³ Cfr. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Crítica, 1985, Impreso.

históricos, y se resisten al acuerdo” (215), en otras palabras, la novela histórica está condicionada por dos ideas subyacentes a configuración literaria, mismas que poseen una constante movilidad y variación en su convergencia temporal. Esto resulta relevante ya que, como se expuso en el primer capítulo, la novela histórica contemporánea surge como respuesta a la desmitificación de la Historia suscitada especialmente en los últimos sesenta años durante la *posmodernidad*, así como a la inestabilidad de la supuesta esencia de ciertos conceptos, tales como *representación, literatura y verdad*⁶⁴.

En términos simples, de acuerdo con, la novela histórica “debe necesariamente incluir figuras históricas o relatar hechos del pasado considerados históricos y que como tal son del conocimiento de una cultura o una comunidad.” (62). Sin embargo, en el caso de la novela histórica, sus orígenes siguen siendo debatidos; por ejemplo, Pons señala que “Se podría considerar que el concepto de novela histórica es una construcción *a posteriori* basada en un *corpus* de novelas a las que, en un momento dado, y por sus características comunes, las agrupó bajo el rótulo de ‘novelas históricas’ o ‘géneros históricos’” (31). En otras palabras, es una fuerte posibilidad que el género como tal de la novela histórica haya sido condicionado por la aparición de un buen número de obras literarias con características lo suficientemente cercanas en su estructura literaria y vínculo con la realidad extratextual como para incorporarlas a un paradigma común. Por otro lado, se ha venido definiendo la nueva novela histórica o novela histórica contemporánea como un género de la ficción histórica que integra atributos de distintas vertientes: la novela política, la crónica, la novela policiaca, la novela realista, entre otras.⁶⁵ La NNH se nutre de distintas formas discursivas como el testimonio, la parodia, el ensayo histórico, el soliloquio, etc., y no estrictamente de la incorporación de varios géneros en uno solo. Esto se debe principalmente a que “los géneros de la memoria —el testimonio, la autobiografía y la crónica— adquieren progresivamente nuevas funciones sociales y culturales,

⁶⁴ María Cristina Pons lo sintetiza muy bien al mencionar que: “... la dificultad (y la importancia) de definir qué es una novela histórica radica en el momento histórico en que estamos formulando esta pregunta en cuanto que tenemos que ajustar el concepto de novela histórica a la evolución de la novela, a la tradición y producción literaria que siguió a la definición original de género y al cambio mismo del concepto de Historia” (35)

⁶⁵ Cfr. Robin Lefere, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Visor Libros, 2013. Impreso.; Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993, Impreso.; Magdalena Perkowska, *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Iberoamericana; Vervuert, 2008, Impreso.; y María Begoña Pulido Herráez, *Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña, y El mundo alucinante*. UNAM, 2005, Impreso.

para contar sobre aquello que es ocultado por el poder” (Bracamonte 72), funcionando como potenciadores de la causa sociopolítica.

En realidad, ocurre que la poligenericidad de las nuevas novelas históricas, como se pudo haber inferido de la cita textual anterior, sólo reúne géneros literarios como tal sino géneros discursivos primarios y secundarios, que en realidad responden a múltiples formas en busca de géneros. Guillén lo ejemplifica muy bien al mencionar que “el diálogo [...] puede surgir como un componente más en determinado momento o lugar de este o de aquel género [...] Pero cuando el diálogo llega a ser una forma totalizadora, puede acaso decirse que nos hallamos ante una forma en busca de un género” (Guillén 159). Por lo tanto, pensando en las formas discursivas en busca de géneros, es posible afirmar que la nueva novela histórica se considera poligenérica por las múltiples formas totalizadoras de las que se apropia para desarrollar su propia poética y no tanto por la constitución de géneros. De ahí que pueda ser constantemente considerada como poligenérica y no sólo que parte de uno o dos géneros en específico. Asimismo, más allá de ser histórica o no, hay que recordar que la novela como forma se ha caracterizado por ser multifacética e incluir distintos tipos de géneros discursivos; en los últimos años le ha tocado a la novela histórica ser la versión que se consolide a partir de dicha multidiscursividad.

A pesar de que la NNH se sirve de varias de estas formas llamadas totalizadoras, que evocan diversos géneros y, a fin de cuentas, se caracterizan por la fusión entre la Historia y la ficción: “El resultado no es un híbrido, sino un todo coherente en el que el predominio reconocible en el nombre [...] y reafirmado por su constitución misma, lo tiene la literatura, mientras que el apellido es histórica” (Herrera Lozano 148). De igual modo, es importante señalar que ninguno de estos elementos es una condición necesaria para incluirla dentro del paradigma de la novela histórica: este tipo de novelas posee una *estructura* interna funcional que no está supeditada a dicha poligenericidad. Asimismo, es importante aclarar que dentro de los siguientes subapartados se encuentra la autoficción, una forma totalizadora que no es precisamente un género, sino un modo de escritura y autofabulación en los que, debido a la constante que ha representado en varias obras durante los últimos años⁶⁶, se ha posicionado

⁶⁶ Cfr. Nicolás Licata. *Autofabuladores fabulosos. Estudios sobre las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin, Alan Pauls, Valeria Luiselli y César Aira*. Tesis de Doctorado. Unisersité de Liège, 2020, PDF., en el que, de hecho, se incluye la obra de *Humo* como parte del paradigma.

como uno de las formas discursivas más prolíficas. Sus características particulares serán determinadas en dicho apartado.

Literatura de viajes

La narrativa de *Humo*, al ser una nueva novela histórica, emplea distintas formas y alude a varios componentes designados a dichos géneros literarios. En un primer momento de la narración se evoca a la llamada literatura de viajes⁶⁷. Si recordamos esa fase diegética, en la primera aparición de Andrei se le retrata como un viajero constante que ha estado en diversos países alrededor del mundo: “Andrei se sienta en el muelle, frente al santuario de *Santa Rita*, y saca de su chaqueta un atado de hojas de tabaco, un regalo del pueblo de *Malacatos*, en *Ecuador*, que un amigo le ha hecho y que *ha cruzado con él media Europa*. En el otro bolsillo guarda un cenicero que compró en *Venecia* para *Biljana*” (Alemán 18)⁶⁸. La narrativa de viajes es una clase de discurso muy antiguo que ha transitado por diversas etapas; esta clase de relato era exclusivo de los historiadores, geógrafos, científicos u otros investigadores.⁶⁹ De acuerdo con Clara Cisneros y Franco Savarino, “[La literatura de viajes] expresa exigencias e impulsos profundos del ser humano, y forma parte de su experiencia vital en tanto proceso de aprendizaje, autorreconocimiento y reflexión sobre el mundo” (Cisneros 9). A pesar de ello, la presentación de Andrei no expone una idea del viajero que persigue el aprendizaje o la reflexión, sino como alguien que disfruta de la transición: “[Andrei] Conoce poca gente en la ciudad y no tiene apuro por llegar a ningún lado. El tiempo es algo que le sobra y la ciudad que ha escogido para gastarlo es perfecta” (Alemán 18). Teniendo en cuenta este fragmento el desplazamiento de Andrei parece motivarse desde la búsqueda del autorreconocimiento más allá del aprendizaje o descubrimiento. Incluso, por el contrario, Andrei se retrata como un viajero despreocupado que no se siente responsable por ninguna causa cercana a él, de ahí su constante movilidad.

⁶⁷ Pulido Herráez menciona algunos elementos importantes del viaje en relación con la tradición literaria de América Latina:

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 (220)

⁶⁸ Las cursivas son mías.

⁶⁹ Cfr. Julio Peñate Rivero, “Camino del viaje hacia la literatura.” *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, ed. Julio Peñate Rivero. Visor, 2004, Impreso.

No obstante, tras la aludida muerte de su madre, Andrei reconoce un móvil por el que viaja: “No, no es la belleza de Palermo la que abre esa repentina liviandad, es el recorrido de su memoria, unido al mar bañado en oro, lo que lo llena de asombro ante algo que nunca antes había visto. *Eso* y saber que su madre ha muerto” (Alemán 19)⁷⁰. La muerte de su madre deja a Andrei sin una aparente ancla que lo sujete a algún sitio específico en el mundo, por lo que decide, ahora más que nunca, partir sin destino fijo:

Puede irse, no tiene por qué quedarse ahí. Lo sujeta, se deja sujetar, por las ganas de comenzar en otro lado, de ir a un lugar donde nadie lo conozca ni le importe de dónde viene. Se deja atrapar por esa posibilidad.

Solo le queda seguir ese impulso.

E irse. (19)

En este sentido es importante notar cómo la muerte de su madre, como evento simbólico, se vincula con el arraigo que tenía con su origen primario, desproveyéndose de cualquier otra ancla. Ahora bien, no es completamente adecuado considerar esta novela dentro de la llamada literatura de viajes porque, a pesar de que presta atención al desplazamiento, ya sea real o imaginario, solo hace uso de las características de la *figura del viajero* para encarnarlas en algunos de sus personajes, sobre todo en Andrei, quien llega como forastero a América y, posteriormente, decide emprender una travesía en busca de ñandúes a través de una guerra activa. Asimismo, me parece inadecuado decir que sus compañeros de travesía, Ladislao Biró y Palamazczuk, responden a la dinámica del viajero; en realidad, ellos contestan a la figura del migrante pues no se mueven por gusto sino por necesidad, siendo ésta una de las cualidades cruciales para dicha distinción. Habiendo dicho esto, aunado a lo anterior, Andrei se inclina más a un viajero que a un migrante, por lo que resulta pertinente hacer hincapié en la literatura de viajes. El periodo en el que Andrei viaja sin detenerse transcurre aproximadamente en los años de 1929 a 1935, por lo que su peculiar movilidad representa lo que Cisneros y Savarino nombran como el viajero posmoderno, quien “se adentra solitario —huérfano de verdades y de entusiasmos esperanzados— en un terreno incierto, con una identidad precaria” (Cisneros 17). El fragmento de la novela antes citado destaca esa cualidad del viajero posmoderno que experimenta una caminata de desencanto y, a la vez, de esperanza.

Tras la partida de Palamazczuk y la inminente llegada de la esposa de Biró a tierras argentinas “la presencia de Andrei [se vuelve] inútil, y sin una rutina, se siente perdido.” (Alemán 41), por lo que decide acompañar a Palamazczuk al Leprocomio en la Isla del Cerrito,

⁷⁰ Mantengo las cursivas del original.

una isla fluvial situada en la confluencia del río Paraguay con el río Paraná. Para este momento, el punto de inflexión entre las dos etapas como viajero de Andrei se expresa, entre el desencanto de permanecer estático y la esperanza de mejorar su estado, en su decisión —estúpida e innecesaria de acuerdo con Palamazczuk y Biró— de ir en busca de ñandúes a través del conflicto bélico entre Bolivia y Paraguay. Más tarde, después de múltiples peripecias y contacto con varios soldados de ambos bandos, se narra:

El viaje comienza a notarse en el rostro de Andrei: el largo trayecto que lo ha traído hasta ahí y que también ha sido una larga lección de humildad. Su juventud se ha ido y con ella las certezas; aunque sus sueños no se han achicado, recién comienza a reconocerse en lo pequeño. No hay mecanismos ocultos ni nada que él pueda enderezar. Solo esta vida, que pasa. (Alemán 99-100)

Para la mitad de la novela, en la que se sitúa la cita anterior, Andrei cumple el vaticinio del viajero posmoderno al (re)conocer la precariedad de la vida y el tiempo que transcurre sin aparentes cambios trascendentales. Esta noción resulta fundamental para entender el cambio que Andrei padece en la segunda mitad de la novela y, sobre todo, la trascendencia de su figura en los eventos históricos de Paraguay, aspecto en el que se enfocará todo el capítulo siguiente. Tras esta reflexión, la parte viajera de Andrei se disuelve cada vez más. En el discurrir de la novela, la figura de Andrei comienza a existir casi exclusivamente a través del cuaderno lleno de escritos de Francisco y la correspondencia que Andrei mantuvo con Palamazczuk y Biró, mismo que, tras la muerte de Andrei, es leído por Gabriela.

Del mismo modo, Gabriela, co-protagonista de *Humo*, también es dotada de distintas propiedades de una viajera⁷¹. No es coincidencia que, en el inicio de la novela, el escenario de su primera aparición sea su *llegada* a casa de Andrei. Sin embargo, dicho estado se retrata a partir de distintos mecanismos a la constituida en el co-protagonista masculino. Mientras que con él se explicitan los lugares visitados y los desplazamientos que realiza, la movilidad de Gabriela sólo se refiere por terceros personajes, tales como Pablo o como Nacho, y usualmente se manifiesta en un juego de ausencia/presencia, entre la llegada y la partida. Recordemos la antes mencionada primera presentación de Gabriela, donde, debido a que nadie le abre la puerta de la casa de Andrei, decide esperar sola hasta que “... recuerda que Andrei guardaba una copia bajo el rodapié. La descubre pegada a un mojo espeso y oscuro. Saca una lima de su cartera, limpia los canales y la inserta en el cerrojo. Calza; forzándola, gira.” (Alemán 10). Más allá de

⁷¹ Para profundizar en las implicaciones de una mujer viajera en la literatura de viajes, véase: Yanna Hadatty Mora, “El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”, *Kipus*, núm 48, 2020, PDF, pp. 65-89.

que los personajes que habitan la casa desconozcan sobre su arribo, es fundamental resaltar dos aspectos: su acentuado *retorno* y el vínculo entre las primeras manifestaciones de ambos protagonistas. Por ahora me concentraré en este último aspecto: por un lado, la *partida* de Andrei y, por otro, la *llegada* de Gabriela. Este dualismo se sostiene en muchos momentos de la novela, por ejemplo, la anteriormente indicada⁷² alternancia entre dos tiempos diegéticos asignados respectivamente a la narración de cada uno de los protagonistas.

Dicha dualidad funciona de múltiples formas, una de ellas consiste en la progresión de diferentes cualidades y/o actividades, normalmente en transición de Andrei hacia Gabriela. Así sucede con la particularidad viajera del personaje masculino, la cual se traslada a Gabriela, quien ha viajado con el desaliento e ilusión peculiar que sufría Andrei en su última faceta como viajero. Me atrevo a sostener que Gabriela posee una condición viajera debido a que, aunque es cierto que durante la diégesis no efectúa más de un viaje explícito⁷³, la alusión a su movilidad da entrada y apoya otra de las formas totalizadoras en busca de un género, además de complementar la condición viajera de Gabriela. Me refiero a la llamada autoficción.

Autoficción

La autoficción es un concepto literario que ha ayudado a designar a una gran parte de obras contemporáneas cuya clasificación contraviene diversos puntos de formas discursivas ya establecidas. Dicha noción ha sido complejizada en los últimos años y, debido a que las discusiones teóricas y estéticas que rodean actualmente a este concepto rebasan esta tesis, además de desviar el tema principal de este capítulo, precisaré, mediante un somero compendio de referencias, una definición operativa para este estudio y una enumeración de los atributos, para así ahondar en sus implicaciones. Asimismo, dedicarle el espacio pertinente evidenciará puntos importantes para la integración de *Humo* dentro del paradigma de la nueva novela histórica.

Existe un consenso que señala que, en 1977, el francés Serge Doubrovsky estableció la palabra “autoficción” para definir por primera vez una obra literaria como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (Casas 7)⁷⁴. En términos simples, de acuerdo con

⁷² *Supra*, pp. 50-52

⁷³ El único viaje descrito en la etapa diegética de Gabriela es el que lleva a cabo junto con Francisco cuando se trasladan a Santa María en busca de Rosa, hermana de Juan Ayala, amigo que Andrei conoce durante su búsqueda de ñandúes, episodio que transcurre durante todo el capítulo XI de la novela, páginas 167-177.

⁷⁴ A pesar de que así se considera, Arnaud Schmitt hace hincapié en que, “Aunque no hay duda de que el epicentro de la teoría autoficcional se sitúa en 1977 coincidiendo con la publicación de *Fils* de

Vincent Colonna, referido por Alberca, una autoficción “es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)” (Alberca 30), es decir, la presencia de un personaje, frecuentemente narrador y protagonista, cuya identidad nominal es compartida por el autor/escritor del texto literario en cuestión. Dicho personaje, como condición de existencia, se nutre “a través de las experiencias personales [...] más allá de la mera inspiración” (Casas 13) del autor de la novela, quien está consciente de los mecanismos de veracidad y textualización literaria de su persona. Como ya se habrá notado para este momento, Gabriela Alemán, autora de *Humo*, comparte el mismo núcleo nominal con Gabriela, personaje del texto literario. De acuerdo con Diana Diaconu, existen dos articulaciones “simples” que permiten leer un texto como una autoficción: 1. en la que el pacto es autobiográfico, pero el nombre del autor no coincide con el de algún personaje y 2. en la que el pacto es novelesco, mas el núcleo nominal corresponde con el de uno de los personajes. Como se podrá inferir, los criterios fundamentales a considerar son el tipo de pacto de lectura y la concordancia del nombre. Con esto no se pretende establecer que cada vez que un personaje comparta el nombre con el autor o la autora, el lector se halle ante una autoficción, sino que el *contrato de lectura* es afectado, enfatizando aspectos que resultan obnubilados en otro tipo de novelas que no ofrecen dicha coincidencia; por ejemplo, si el pacto es autobiográfico y el personaje y el nombre del autor sí concuerda, el texto se refuerza considerablemente como una autobiografía; mientras que, por el contrario, si el el nombre del personaje y el autor es el mismo, pero el pacto no es autobiográfico, lo más probable es que la tensión de acuerdo al género se tense aún más al no

Sobre esto, antes de continuar con este análisis, debe marcarse el cruce teórico que la autoficción mantiene con la autobiografía, de la que se dice, es su variante posmoderna⁷⁵. De acuerdo con Manuel Alberca, la autoficción surge desde una “equidistancia simétrica con respecto a la novela y la autobiografía” (130). La reflexión de Diana Diaconu sobre esto sugiere que la autoficción es producto de la tensión suscitada “entre los dos pactos antitéticos [novela vs. autobiografía], tensión que se mantiene a una intensidad máxima, sin resolverse en ninguno de los dos sentidos contrarios” (49), por lo que, se concluye, ninguno de los dos pactos funciona

Doubrovsky, yo situaría el punto culminante de esta misma teoría en el año 2008, con la aparición del libro de Philippe Gasparini *Autoficción. Une aventure du langage* y la celebración del primer encuentro científico organizado en Cerisy por Isabelle Grell y Claude Burgelin en torno a la autoficción” (45).

⁷⁵ “Serge Doubrovsky con su propuesta de la autoficción vista como una autobiografía escrita con las posibilidades de la ficción [la considera] una variante posmoderna de la autobiografía, mediante la cual se superaría la retórica clásica del género” (Diaconu 35).

de manera excluyente sino, por el contrario, se hallan regidos por una coordinación que el mismo género demanda.

Esta constante tensión-distensión supone que ambas formas genéricas traen consigo distintas implicaciones en su lectura. Mientras que la novela es leída típicamente como un texto ficticio, donde el lector, a pesar de reconocer los hechos como verosímiles, los acepta como irreales, la autobiografía, debido a que *pretende* decir la verdad, se lee bajo un filtro de veracidad menos rígido. Según Schmitt, en las obras autoficcionales, “el lector es activo desde el punto de vista cognitivo [...] al construir o suspender su incredulidad” (58), esto es, mantener distancia respecto a la veracidad de los hechos retratados, aspecto en el que coincide con la nueva novela histórica⁷⁶, gozando de un papel distinto al demandado con la autobiografía, donde el lector recibe la narración como verdadera. Debido a que los sucesos suelen alterarse de manera consciente, tanto en la autoficción como en la NNH, hay una existencia de lectura cuyo propósito se centra en identificar la correspondencia entre lo relatado y las referencias extratextuales en las que se basa dicha narración. A diferencia de la NNH, en la autoficción se utilizan datos y experiencias que no son del dominio público y mucho menos que forman parte de la memoria colectiva. Sin embargo, en conjunto, la autoficción y la nueva novela histórica contribuyen a la idea de establecer la referencialidad de los eventos referidos, sean históricos o no. En este sentido, tanto la autoficción como la NNH están tratando de “restablecer [las subjetividades], en un mundo complejo, contradictorio, frágil, inseguro, inaprensible a través de las categorías estrechas, obsoletas del realismo limitador, pero no por eso reductible indistintamente a la ficción” (63), un elemento más en el que concuerda con la NNH y sobresale en la poética de *Humo* al retratar, por un lado en Andrei, la subjetivación de la Historia como condición para entenderla y, por otro en Gabriela, la subjetivación de la figura de la autora y sus experiencias personales.

La autoficción ha sido un género prolífico en los últimos años. Al igual que la nueva novela histórica, esto se debe al diálogo que mantiene con la versión oficial de la Historia y la realidad pasada, misma que ha sido atravesada ideológicamente por el Estado y las diversas instituciones a su cargo. Al respecto, Carmen Vidal señala que “el recuerdo no es un instrumento para explorar el pasado sino su representación. Y esas representaciones del pasado tienen, evidentemente, implicaciones ideológicas (¿a quién pertenecen? ¿quién las ha

⁷⁶ Esto resulta sumamente significativo si volvemos a las palabras que se mencionan en una entrevista acerca de *Humo*: “La escritora utilizó a su favor la neurociencia, la capacidad del cerebro de rellenar espacios vacíos con conocimientos y aprendizajes, para contar una historia a dos tiempos, juntando la ficción y lo histórico. Y asevera que es en la ficción donde aflora algo que puede estar cercano a la verdad.” (Viramontes).

construido?), y nos obligan a reflexionar, además, sobre la naturaleza impuesta del significado...” (188). Debido a lo anterior, estos dos géneros, afianzados en *Humo*, destacan por enfrentarse con el *recuerdo* establecido como el único y verdadero.

Recordemos que uno de los eventos extratextuales, comprobables y referidos en la novela es el incendio del centro comercial Ycuá Bolaños acaecido el 1º de abril de 2004. En distintas entrevistas, se afirma que para Alemán éste fue el punto de partida para la escritura de *Humo*:

La prensa decía que había sido la avaricia del dueño del centro comercial. En cuanto vi esto en las noticias, sabía que este hombre tenía una conexión muy fuerte con el gobierno, porque sabía que no iba a pasar nada. Nadie en su sano juicio hace lo que hizo: dar una orden para cerrar puertas y que mueran 400 personas (Viramontes).

Es fundamental advertir el lazo que este hecho tiene tanto en la relación ficción-Historia, como en el compromiso político —probablemente involuntario— con el que nace la escritura de *Humo*, sobre todo por la ya insistida peculiaridad social de la que se afana la NNH, misma que se afianza con la autoficción para intensificar dicho efecto. La inspiración en eventos verídicos, como el mencionado incendio de Ycuá Bolaños, no es algo nuevo para Gabriela Alemán puesto que en su libro de cuentos *Albúm de familia* (2010) ya usaba personajes y sucesos reales como materia para su escritura. En efecto, en dicha obra toma relatos del conocimiento público ecuatoriano y los revisita desde su propia perspectiva: historias como la estafa del notario Cabrera, el castramiento que realiza Lorena Bobbit a su novio y el saqueo de Guayaquil por parte del pirata Alexander Selkirk, forman parte de su lista de cuentos⁷⁷. Sin embargo, la autoficción y la inspiración en personajes históricos tales como el dictador de Stroessner es inédita en *Humo*, por lo que esta novela cobra una mecánica distinta a la de sus otras obras literarias.

Gabriela Alemán nació en Río de Janeiro en 1968 y residió en múltiples países donde vivió gran parte de su juventud antes de establecerse en Ecuador. Por mencionar los lugares en los que se sabe que se estableció: cursó la primaria en México, estudió traducción en el Reino Unido, un doctorado en Estados Unidos y fue basquetbolista profesional en Suiza y en Paraguay, además de la ya mencionada residencia en Ecuador y su nacimiento en Brasil. En un texto dedicado a su persona y a gran parte de su literatura, se afirma que “Gabriela Alemán creció siendo una especie de nómada...” (Martín Laiton). Para ella, el viaje no resulta una

⁷⁷ Cfr. [S.a], “Partí de lo real hacia la literatura”, *El Comercio* (Ecuador), 4 de febrero de 2012. Web. 4 de septiembre de 2019. <<https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/parti-de-real-hacia-literatura.html>>

actividad ajena. Al igual que la Gabriela ficticia de *Humo*, las llegadas y las partidas forman parte de, al menos, su experiencia⁷⁸.

Habiendo dicho esto, tanto para el proceso de autodeterminación para la escritora en cuestión, como para el *contrato de lectura* que la autoficción ofrece, referido anteriormente como la tensión/distensión con la autobiografía, este tipo de literatura del yo suele ofrecer una extensión de la subjetividad, de la real a la ficticia; es decir, en este caso específico, es posible atribuirle características particulares de Gabriela *extratextual* a la versión *literaria* de Gabriela. De ahí la *posibilidad* de leer a Gabriela *ficticia* como una viajera ya que se reconoce en Alemán todos los viajes que Gabriela no hace dentro del libro, sino solamente a través de la alusión de terceros personajes. En una conversación acaecida en mayo de 2017, la misma Gabriela Alemán declara: “Esa Gabriela de la novela tiene mucho en común conmigo: yo viví en Paraguay, trabajé en una galería de arte, los últimos dos años estuve usando un bastón, conozco los olores, las calles y los abandonos de Asunción” (Martín Laiton). Dicha ampliación de la subjetividad cobra importancia para la autora y los lectores durante los años recientes en América Latina, de acuerdo con Ana Casas, porque: “... saliendo de experiencias colectivas traumáticas (dictadura, represión, censura) han encontrado en la literatura del yo un cauce de libertad a través del cual comunicar los deseos, las frustraciones y los anhelos individuales” (10), funcionando de este mismo modo en *Humo* al retratar, en gran medida, las consecuencias que la dictadura de Stroessner dejó en distintos niveles de la subjetividad paraguaya. En este sentido, la autoficción y la NNH ayudan a asimilar los eventos desde una óptica distinta, una que permita una sublimación tanto personal como colectiva⁷⁹.

⁷⁸ Asimismo, Alemán no niega la importancia de Paraguay en su vida; en la ya referida entrevista a *Gatopardo*, menciona que: “Cuando me fui de Paraguay tenía 17 años y ni se me ocurría que en el futuro iba a ser escritora. Ese país me convirtió en otra persona y nunca se ha ido de mí. Ahora, con el tiempo, me he dado cuenta de que en los ocho libros que he escrito, Paraguay aparece de alguna manera, en un personaje o en una referencia” (Viramontes). Y en otra entrevista para el *El Comercio* de Quito, algunas semanas después de haberse publicado *Humo* (2017), Alemán afirma:

[Paraguay] Me interesa porque es un país que me cruzó la vida. Nunca he sido más feliz que durante el tiempo que viví en Paraguay. Estudiaba filosofía en la universidad, jugaba básquet en el club Olimpia y hacía danza contemporánea. Cuando llegué se vivían las últimas patadas de ahogado de la dictadura de Stroessner, pero todavía existía mucha represión, control y miedo. Me interesa escribir sobre Paraguay porque es uno de esos países de los que nadie habla (Flores).

⁷⁹ En una entrevista para *El Espectador*, Gabriela Alemán afirma sobre este hecho que:

Me imaginé que dio esa orden porque sabía que nunca iba a acabar en la cárcel, y después, ya mirando las notas periodísticas, vi que sí era un miembro alto del Partido Colorado, que ha estado en el poder sin ninguna ruptura desde que subió Stroessner (dictador paraguayo) en el 54. Entonces dije: ‘Tengo que regresar al momento en el que comenzó a subir Stroessner’, y ese momento fue la guerra del Chaco. Ahí me metí en el pasado. Hay algo que quise hacer en la novela sin que fuera muy obvio, ni que fuera lo fundamental, pero que estuviera allí para que

A partir de lo anterior surge la alta significación de la otra coincidencia entre la vida confirmable de Gabriela Alemán y su imagen literaria: ambas utilizaron/utilizan bastón para facilitar su movilidad⁸⁰. Aunque esto podría parecer superfluo a simple vista, no lo es porque, de acuerdo con una de las afirmaciones teóricas que realiza la filósofa contemporánea Rosi Braidotti, “el cuerpo es [...] la base de la subjetividad” (121). El bastón sugiere una aflicción corporal que se sobreentiende a pesar de no describirse como tal. La presencia del bastón se expresa constantemente a lo largo de la novela, incluso se hace explícito en la *llegada* de Gabriela: “Se apoya sobre un *bastón* que sostiene su mano derecha, a sus pies hay una maleta” (Alemán 9) y más adelante se realiza un símil con la reconocida pata de palo del co-protagonista de *Moby Dick*: “Su *bastón* retumba dentro del cuarto vacío como la pata de Ahab” (11)⁸¹. También resulta importante mencionar que para Braidotti el cuerpo debe entenderse “como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico” (30). Por lo tanto, atribuirle una característica corporal real a la versión ficticia de Gabriela refuerza tres proposiciones: 1. *Humo* puede ser leída como una autoficción, 2. existe una relación directa entre las dos Gabrielas y 3. ésta extiende la subjetividad en términos de libertad y autonomía, tal como lo plantea Ana Casas.

El pacto de lectura *autoficcional* fortalece el otro acuerdo que se viene esclareciendo en este capítulo: aquel que se involucra con la NNH. En otras palabras, si la autoficción, como encuentro entre lo ficticio y la realidad, en contextos que vienen de experiencias traumáticas tales como una dictadura, escenario sociopolítico de *Humo*, funcionan como mecanismos de autodeterminación personal, para el lector cognitivamente activo, la NNH también se nutrirá de los elementos extratextuales de la autoficción para crear un ambiente más consistente en su veracidad y, por consiguiente, en su cualidad para apoderarse de la subjetividad a través del *relato*. Asimismo, la autoficción resulta importante para el nivel social ya que:

Dichas memorias, tensionadas hacia una reparación histórica más justa, resignifican a otras memorias de nuestra sociedad. La memoria asimismo aparece reelaborada en la literatura, no sólo la producida por escritores de las generaciones que atravesaron y protagonizaron aquellos hechos traumáticos de la memoria colectiva, sino también por la literatura de las generaciones posteriores... (Bracamonte 74-75)

se pudiera ver; que todos los tiempos siempre conviven aquí en el presente y cómo el pasado forma parte del presente, cómo en el pasado ya está bocetado el futuro”. (Martín Laiton).

⁸⁰ Al querer ser lo más específico posible, debido a que no se menciona que Gabriela *ficticia* sufra una aflicción en la rodilla, tal como ocurrió con la escritora Gabriela Alemán, me limité a señalar la coincidencia explícita entre ambas: el uso del bastón.

⁸¹ Las cursivas son mías

En este sentido, *Humo* ofrece una subjetivación doble: por un lado la acaecida con Gabriela Alemán en las partes autoficcionales y, por otro, aquella que se relaciona con el requisito para entender la Historia. Ambas con la finalidad de desencadenar procesos de transformación de la subjetividad a través de los cambios de la *history* (colectiva) y la *story* (individual), lo que produciría finalmente una catarsis, ya sea colectiva o individual.

Novela epistolar

En relación con otra evocación genérica, la carta es una de las estructuras discursivas vinculadas con un género literario en específico que más se repite en *Humo*. La novela epistolar, en términos generales, se caracteriza “porque la trama se desarrolla en forma de cartas, lo que permite un tono subjetivo e íntimo que facilita el contacto directo entre el lector y el narrador” (González de Gambier 280)⁸². Esta configuración textual está reservada únicamente para el co-protagonista masculino de la obra, es decir, todas las cartas son escritas o están dirigidas a Andrei, usualmente entre sus congéneres extranjeros con los que llega a América Latina: Palamazczuk y Biró. En sintonía con los géneros anteriormente referidos, esto no significa que *Humo* pueda ser catalogada como novela epistolar, sino que utiliza la forma de la carta para su constitución, misma que, recordemos, ha sido adscrita a los llamados géneros de la memoria⁸³.

A pesar de ser unas de las formas predominantes y más significativas a la hora de diseccionar la novela, la primera de ellas aparece hasta el capítulo IV, donde Palamazczuk le describe a Andrei los alrededores del Leprocomio al que ha llegado. De esta forma, en un principio, para los propósitos de la novela, las cartas se distinguen por su función narrativa más allá de la comunicativa. Habitualmente siguen la composición de las dos primeras cartas, es decir, priorizan los elementos narrativos, por ejemplo, la segunda de ellas, donde Andrei, tras encontrarse con Palamazczuk, le relata a Biró su nuevo proyecto:

Estoy por subir el río Paraná en busca de ñandúes para criarlos en una granja en el sanatorio de Palamazczuk. Estoy por meterme en un país en guerra con la ayuda de cuatro hombres leprosos, un niño bilingüe de diez años que conocí hace una semana — y por el cual ahora daría mi vida— y Kunumí, un pequeño perro cazador de víboras [...] ¿Puede la vida ofrecerme más? Lo dudo, Biró, soy un hombre feliz (Alemán 63)

⁸² La novela epistolar se define así, sin embargo, la epístola y la carta se distinguen entre sí. Por un lado, la epístola es “una composición en verso, satírica o didáctica [...] y llamamos ‘carta’ al género correspondiente en la prosa” (*Literatura epistolar* XI)

⁸³ *Supra*, p. 54

De acuerdo con el estudio de la semióloga Patrizia Violi, “la carta puede articular objetos, hechos y situaciones, dotándoles de un contenido narrativo-descriptivo” (195) que es, en efecto, la finalidad primordial de la mayoría de las cartas en *Humo*. Así, lo narrado bajo esta estructura agrega información y contrasta con lo que se cuenta fuera de ella, sintetizando muchos de los eventos, tal como ocurre en la cuarta misiva de la novela, escrita por Andrei y dirigida a Palamazczuk:

... Había llegado a un acuerdo con Ayala: ayudaríamos a cortar los quebrachos y a transportarlos hasta Santiago del Estero si él y sus trabajadores nos ayudaban a buscar los pájaros [...] En principio todo estaba bien. En principio la suerte estaba de nuestro lado.
En principio. (125).

Previo a este momento, se desconocía la posible relación profesional entre Ayala y Andrei, quienes tras este acuerdo se vuelven amigos. Debe notarse cómo la carta opera dentro de la novela pues no pretende dedicarle mucha extensión a dicho acuerdo, el cual bien pudo haber sido dado a conocer bajo otra forma discursiva, sino que procura presentar la información de manera sintética y siempre resaltando la perspectiva del emisor. También resulta fundamental destacar la iteración del sintagma preposicional “en principio” ya que funciona como clave de lectura acerca del probable declive de su plan. Es entonces cuando las cartas desempeñan un nuevo papel en la novela. Violi lo plantea así: “[la carta] se significa a sí misma, lo cual quiere decir [...] que el contenido informativo de la carta es la carta misma” (195). En el caso particular de *Humo*, la correspondencia comienza a resaltar su valor como *documentos* claves para la asimilación de una narrativa posterior. En otras palabras, las cartas de Andrei, quien las escribe o las recibe en un pasado cronológico, se vuelven importantes para la composición del futuro, es decir, para la diégesis de Gabriela.

Antes de continuar con esto, se debe señalar que típicamente, sobre todo en una novela epistolar, la correspondencia suele operar desde la intimidad del emisor, misma que busca compartir con el destinatario. Debido a que constituyen una categoría discursiva *privada*, las cartas tradicionales son formas personalísimas que a menudo incorporan rumores, opiniones, secretos, emociones, etc., por lo que resultan sustanciales para la caracterización de los personajes y el acontecer de la trama. Del mismo modo, existe una inherente distinción entre los tiempos subyacentes en una carta: el momento de escritura y el momento de lectura. En su interior, las cartas están trazadas de tal manera que la distancia temporal se encuentra implícita necesariamente en el emisor y el destinatario.

En este sentido, la correspondencia funciona de dos formas: por un lado, como cartas en sí mismas, es decir, documentos significativos para el porvenir y, por otro, como expansión

de la figura de Andrei a través de su intimidad, misma que resultará fundamental para la comprensión de los eventos previos y posteriores a la toma de poder del general Stroessner. Quizás solamente como una ocurrencia, Alfonso Reyes bien expresa que: “si la curiosidad del investigador histórico o del mero aficionado se atreve un día a desenterrar [las cartas], la indiscreción puede ser muy útil para la biografía o la historia” (*Literatura epistolar* XIII). Sin embargo, la complejidad de *Humo* no se reduce a la información o la significación de las cartas, sino a la forma en la que se conjuga con el resto de la narrativa, componente con el que introduzco el último de los géneros a los que se refiere *Humo*: la novela policiaca.

Novela policiaca

Como mencioné, el artificio epistolar de *Humo* en tanto que escritura y expedición se halla solamente en la sección diegética de Andrei, misma que se descubre temporalmente en el pasado. Ahora bien, su contraparte, aquella que se enfoca en las cartas como *documentos* se descubre en la sección de Gabriela. No persisten muchos elementos que aseguran la presencia de un género tal como la novela policiaca en *Humo*, sin embargo, los que existen resultan sumamente relevantes para el análisis posterior. Antes de proseguir con esta idea, no está de más señalar el gran núcleo común que posee la actividad historiográfica y la detectivesca o policiaca. En una abstracción práctica, tanto un historiador como un detective siguen ciertas pistas que necesitan acomodar e interpretar para dar con algún punto: ya sea el relato o el criminal. Sin embargo, esto no quiere decir para nada que toda actividad historiográfica posea una tonía policiaca, sino que ésta es factible y presente en diversos momentos. Habiendo dicho esto, de acuerdo con Roman Gubert, dos son los rasgos que definen a la novela policiaca⁸⁴: el misterio y la investigación. En efecto, una de las definiciones tradicionales que aún imperan en la actualidad suele incluir la presencia necesaria de un *crimen*, por lo tanto, de un criminal⁸⁵, por lo tanto, ya sea un criminal o un delito, ambos pueden operar como el móvil de la investigación, en consecuencia, se habla ahora de una función a cumplir dentro de la diégesis, siendo múltiples componentes los que pueden concretar ese papel. Dentro de la tradición

⁸⁴ Utilizo el término novela policiaca para referirme a aquellas novelas que surgen tras las obras de Edgar Allan Poe, no obstante, existen otras nomenclaturas tales como: novela policial, novela de misterio, novela criminal y novela-problema, diferenciándose de la novela negra, cuya manifestación se desarrolla después de la novela policiaca tradicional.

⁸⁵ Incluyo una definición de la novela policiaca: “Relato en el que se narra la historia de un crimen, cuyo autor se desconoce, y en el que, a través de un procedimiento racional, basado en la observación e indagación (llevada a cabo normalmente por un detective), se logra descubrir al culpable o los culpables” (Estébanez Calderón 364).

literaria de la novela policíaca, *Humo* se aproxima, tanto en el tiempo como en los elementos y las determinaciones sociopolíticas, con un el denominado neopolicial iberoamericano, una variación genérica posmoderna que surgió en 1999 con la publicación de “Modernidad y postmodernidad: la novela policíaca en Iberoamerica”, de Leonardo Padura. De acuerdo con Paula García Talaván, este tipo de novelas

presentan en común el interés por la revisión crítica de las historias oficiales y por el reflejo de la realidad plural, diversa, caótica y violenta que se vive en las ciudades de sus respectivos países. Con este ejercicio de revisión del pasado, los escritores pretenden destacar los problemas de sus sociedades actuales y, al mismo tiempo, cuestionar el discurso del poder (53).

Un ejercicio fuertemente vinculado con el que se lleva a cabo en esta novela de Gabriela Alemán. En otro momento, Talaván declara que la novela neopolicial “comprende la revisión del pasado, el análisis social del presente y la destrucción y reformulación de principios y formas” (56). Sin embargo, empero, aunque las novelas neopoliciales y *Humo* compartan evidentes núcleos comunes, sobre todo la presencia de este género, al igual que el resto, se presenta de manera condensada en ciertos apartados de la obra, siendo una carga insuficiente como para catalogarla como parte de uno u otro paradigma. Asimismo, *Humo* no goza de una de las principales características de este género posmoderno, a saber: “una disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental” (Epple 60); siendo, por el contrario, una propiedad fundamental para descifrar esta novela desde los lindes que propone la novela policíaca.

Habiendo dicho lo anterior, en los capítulos VII y IX de *Humo*, Gabriela decide ir a la Recoleta a visitar los restos de Andrei, donde se encuentra con Francisco, el niño que Andrei accedió aceptar para que lo acompañase por los ñandúes en los años en los que vivió con Palamazczuk en el Leprocomio. Conforme avanza la conversación, Gabriela nota que Francisco posee información crucial sobre la muerte y los últimos días de Andrei: “Pasa un momento y luego otro, y Gabriela sigue sin saber qué decir. Por fin tiene alguien delante que puede responder a todo y ella no sabe qué preguntar” (Alemán 143). Con este punto de inflexión se introduce el misterio y la investigación típicos de la novela policíaca: en este caso, dos personajes que no habían coincidido se reúnen después de la muerte de Andrei, evento trascendental para ambos, encuentro que le permite a Gabriela conocer más sobre lo sucedido con Andrei sin ir, al menos en un inicio, más allá de la mera curiosidad.

La afirmación con la que Gabriela decide comenzar desencadena el móvil de la investigación: —Pablo me dijo que Andrei se mató [...] ¿Lo hizo? —Sí— hace una pausa—, o

no. [...] Se cansó de dar la pelea. Para lo que la vida le había rendido... —¿Qué pasó? —Le iban a quitar lo único que le quedaba, lo que había logrado guardar alejado de todo. El último reducto de un tiempo que nada tenía que ver con el presente (143)⁸⁶. En un primer momento, las pistas distintivas de la novela policíaca se presentan aquí bajo la forma de los datos que Francisco le otorga a Gabriela, no obstante, más adelante la información se concentra en el diario y la correspondencia de Andrei: “[...] ¿Quieres saber qué pasó después del treinta y ocho? Está aquí: sus cartas a Palamazczuk y a Biró, algunas hojas de un diario que luego desechó, su apuesta por una familia y sus intentos por que todo no hiciera agua [sic].” (145). Con ese conjunto de documentos *personales e íntimos*, Gabriela prosigue con su investigación. Es importante mencionar que para este punto diegético el lector todavía desconoce muchos aspectos de la intimidad de Andrei⁸⁷. Cuando Francisco cae dormido, Gabriela pierde a su guía principal, por lo que sola: “Lee los papeles e intenta darles una cronología; hay sesenta años de información descontextualizada, de cartas sin respuesta, de líneas borroneadas, algunas con desesperación” (146). La inconsistencia de los escritos, hay que aclarar, no los hace menos valiosos para el relato que Gabriela trata de construir, sino que resalta su habilidad como *investigadora*, además de contravenir con el documento oficial que la disciplina histórica buscaba siempre ante la interpretación del pasado; aspecto que cobra importancia si evocamos el valor de los documentos personales para la Historia contemporánea.

Posteriormente: “Gabriela no sabe qué decir, ha descubierto cosas que nunca habría imaginado. Andrei de pronto se ha vuelto un ser humano y ha dejado de ser el iluminado que recordaba. No sabe qué pensar, sigue sin saber qué preguntar” (147). En esta fase diegética, la novela policíaca se diluye cada vez más, la “detective” particular de este género literario, personificada en Gabriela, y el lector ya no comparten el mismo núcleo de información. El lector únicamente sabe que Gabriela ha leído los documentos personales de Andrei y que allí se hallan datos cruciales para entender lo que sucedió. Ansiosa de conocer más, Gabriela viaja junto con Francisco a Santa María en busca de Rosa, amiga del pasado de Andrei. Sin embargo, el encuentro no da resultados y regresan a casa de Andrei.

Después de dicho evento, los elementos particulares de la novela policíaca se pierden y, en su calidad de detective, se narra simbólicamente que “A través de la ventana [Gabriela] puede ver las nubes formando un manto blanco sobre las copas de las palmeras. *No parece un paisaje sino un cuadro abstracto al que hay que asignarle un significado. No tiene ganas de*

⁸⁶ Las cursivas son mías.

⁸⁷ Recordemos que en la novela policíaca, el lector y el detective suelen compartir el mismo núcleo común en cuanto a la información del caso.

buscarlo...” (184)⁸⁸. Más adelante, la decisión de permanecer a la espera se transforma en la liberación de los documentos íntimos de Andrei, mismos que viajaron por toda Asunción, inconexos y llenos de alta significación para la Historia paraguaya. Aspecto que se ahondará en su totalidad en el capítulo siguiente.

⁸⁸ Las cursivas son más.

Capítulo III. Propuesta teórica de *Humo*: La subjetivación de la Historia

La denominada subjetivación de la Historia ha sido una de las características más representativas en la distinción entre la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica⁸⁹. Como se ha señalado, los protagonistas de estas obras eran frecuentemente actores reconocidos por la Historia; por ejemplo, en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, publicado en 1979, el personaje principal es Cristóbal Colón, figura histórica trascendental para la cronología latinoamericana y el devenir histórico global.

A pesar de los múltiples sentidos particulares que pudiesen gozar cada uno de los textos literarios inscritos en la NNH, lo cierto es que esta reiterada práctica surge de la coyuntura de diversos factores. En primer lugar, el deseo de desmitificar a los personajes históricos, confrontándolos con el resto de la población al dotarlos de inseguridades, afectos, anhelos, etc. Anteriormente, recordemos: “[La Historia] no sólo representaba un juego intelectual inútil al que se prestaban las minorías culturizadas, sino que carecía de interés y utilidad para la inmensa mayoría de la población, que no podía verse identificada con la historia de unos personajes completamente ajena a sus motivaciones y problemas” (Pages 16). A pesar de que la población seguía siendo necesariamente letrada, la Historia se extendía a más sectores de la sociedad más allá de una escasa comunidad.

De igual forma, de acuerdo con Marco Aurelio Larios, uno de los propósitos subyacentes a este ejercicio radica en el abandono reflexivo de:

los perfiles marmóreos de los héroes (Simón Bolívar), los juicios implacables sobre los antihéroes (Maximiliano de Habsburgo), las desavenencias de los descubridores (Cristóbal Colón, Hernando de Magallanes), la intocabilidad de los reyes (Isabel La Católica, Felipe II), la condena feroz de los conquistadores (Lope de Aguirre, Cabeza de Vaca, Hernán Cortés) (34)

Aunado a esto, como lo indica María Cristina Pons: “Hacia los años cuarenta comienza a cobrar primacía el subconsciente y la conciencia individual en la percepción de la realidad, lo cual colabora a enfatizar una subjetivación de la Historia y una preocupación existencial” (99). Asimismo, este proceso de subjetivación se debe en gran parte al valor que cobra la crítica a los preceptos de progreso, razón y sujeto-universal cognoscente de la modernidad, haciendo

⁸⁹ A pesar de optar por la nomenclatura de nueva novela histórica, en esta mención me refiero también a la novela histórica posmoderna, la novela histórica contemporánea, la metaficción histórica y la novela histórica de finales del siglo XX e inicios del XXI, producidas en América Latina, en comparación con la novela histórica tradicional.

posible la aparición de nuevos sujetos “cada uno con su agenda, su historia y su relato propio, así los ‘centros’ de la historia se multiplican” (Vattimo 10). En otras palabras, con el desaliento de la modernidad y la disciplina histórica, la esfera literaria se propuso reescribir la Historia desde muchas de las efigies históricas de América Latina, no siempre desde una crítica o un sustento, pero usualmente desde el protagonismo o la parodia de acontecimientos. Casos como María Carlota y Maximiliano de Habsburgo en *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, Juan Domingo Perón en *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, o Simón Bolívar en *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez son muestras activas de ello.

Sin embargo, es fundamental aclarar que la subjetivación en *Humo* (2017) no sigue los mismos mecanismos ni parámetros que las obras literarias mencionadas. Ya en 1997, el teórico de la nueva novela histórica, Fernando Aínsa mencionaba que: “La *intención* del autor de novelas históricas puede ser tanto introspectiva e intimista como testimonial y realista, aunque en ambos casos la tendencia de la ficción es la de *subjetivar* lo histórico, recordando siempre que el hombre histórico es además un ‘hombre real’” (“Invención...” 118)⁹⁰ En muchas de las novelas históricas que se valen de agentes históricos “grandes”, la subjetivación se realiza en personajes históricos reconocidos y a favor de la narración entendida como Historia; es decir, estas narraciones procuran que el discurso retratado en la obra literaria contraste con el discurso histórico oficial y que los lectores adviertan la importancia de los relatos en la composición de la memoria colectiva, así como de los aspectos privados e íntimos de los personajes históricos. En este sentido, la crítica a la historiografía tradicional de la que se caracteriza este tipo de novelas se desprende como consecuencia y no como un propósito principal. Teniendo esto como contraposición, el mecanismo retórico de *Humo* destaca ya que, en un inicio, no existe una subjetivación profunda en cuanto a personajes históricos, recordemos que el actor histórico más significativo en términos de efectos sociopolíticos, culturales y económicos es el general Alfredo Stroessner, quien se establece en la novela como un personaje secundario. En realidad, *Humo* resalta porque la subjetivación se realiza, precisamente, en protagonistas *ficticios*, además de que la crítica a la historiografía se establece como una consecuencia directa de ello. Más adelante se ahondará en este último punto.

Mientras que las obras aludidas solían representar la vida privada de figuras históricas a través de la imaginación y relegaban las referencias documentadas y conocidas a la vida pública, *Humo* crea personajes y un espacio ficticio en el que resulta posible que una figura

⁹⁰ Mantengo las cursivas del original.

histórica como Alfredo Stroessner interactúe con individuos que representan la realidad y la cotidianidad de la realidad histórica, aspecto que se relaciona necesariamente con la noción de cómo se ha venido narrando el pasado. De esta forma, la novela de Gabriela Alemán no se enfoca en la subjetivación de agentes establecidos por la Historia y, por ende, la ideología del Estado, sino, por el contrario, se centra en ella en términos de ampliación de la dimensión trascendental de los agentes históricos. Usando la terminología de Lefere expuesta en el capítulo anterior, a partir de la creación intertextual –elementos ficticios– hacia un referente extratextual –Historia paraguaya reconocida– *Humo* desglosa una propuesta teórica que busca proveer la Historia de las diversas determinaciones del sujeto: lo privado y lo público, lo racional y lo corporal y la multiplicidad del documento, factores necesarios para aprehender la Historia. Como se profundizará posteriormente, Andrei representa, entre otras cosas, la *pieza faltante* en la cronología histórica ignorada por los artificios tradicionales de la Historia. En este capítulo, debido a que traen consigo diversas implicaciones y ya le he dedicado una sección a la subjetivación que se ejecuta con Gabriela, co-protagonista de la obra⁹¹, me centraré en la que sucede con Andrei. Sin embargo, hay que tener presente que ambas subjetivaciones se relacionan fuertemente, por lo que entretrejeré características de ambos para recalcar el artificio retórico de la novela.

Subjetividad

La *subjetividad* es un concepto complejo y polisémico que trae consigo diversas implicaciones dependiendo de la fuente del que sea tomado. Se ha establecido que fue John Locke, un filósofo inglés, quien a lo largo del s. XVII inició con una discusión que perduraría por más de tres siglos⁹². A partir de ese momento, han sido varias las corrientes filosóficas y los representantes que han compartido sus consideraciones acerca de esta noción. Debido a que el debate aún permanece vigente y las reflexiones sobrepasan esta investigación, me limitaré a tomar aspectos de diversos estudios para conceptualizar la *subjetividad* de manera que sea operativa⁹³, sin que esto implique necesariamente que sea insustancial. De la misma manera, cuando resulte

⁹¹ *Supra*, apartado titulado “Autoficción” en las páginas 59-64

⁹² Cfr. Pedro Enrique García Ruíz, *Situando al otro: subjetividad, alteridad y ética*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, Impreso, pp. 7-11

⁹³ Para consultar una revisión general acerca de ello, véase: Fernando Broncano, *Sujetos en la niebla: narrativas sobre la identidad*. Herder, 2013, Impreso.; y Pedro Enrique García Ruíz, *Situando al otro: subjetividad, alteridad y ética*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, Impreso.

significativo, es posible que destaque varias conceptualizaciones supeditadas a dicha noción, tales como el de *experiencia, emoción y afecto*.

De acuerdo con una consideración que parte de su raíz “el ser humano es sujeto cuando está literalmente sujeto-a un tipo de relación, o religación, vinculación o conexión (Bautista)”⁹⁴. En rasgos generales, se ha convenido que conceptualmente un sujeto es “la construcción de un ser particular, con conciencia y deseos, constituido a partir de múltiples discursos y, más particularmente, en respuesta a estos discursos” (Verduzco 11), mismo que se distingue del término *individuo* porque implica la puesta en “conflicto con las fuerzas que lo controlan (formaciones sociales, lenguaje, aparatos políticos, entre otros) (11). Recordemos que, como consecuencia activa de la Ilustración, la modernidad había establecido la noción de un sujeto universal cuya propiedad definitoria residía en su raciocinio y su capacidad técnica. Con la crítica a estos preceptos, las últimas inclinaciones filosóficas y teóricas sobre el *sujeto*, en estrecha relación con el movimiento postestructuralista y su análisis sobre los marcos ideológicos, plantearon la *movilidad* como una condición distintiva de la *subjetividad*. Ensayos contemporáneos como el realizado por Rosi Braidotti desde una óptica feminista, plantean que los sujetos “se caracterizan por su movilidad, su carácter modificable y su naturaleza transitoria” (133). En el caso de Braidotti, se propone que los sujetos nómades, como ella decide nombrar su abstracción teórica, circulan y rompen con los moldes hegemónicos de la subjetividad. Asimismo, el antes citado Raúl Carlos Verduzco destaca la propiedad dinámica y constante devenir de los sujetos.

Ahora bien, si el sujeto es la *construcción* paulatina de un ser forjado a partir de múltiples discursos y en constante devenir, usando la conceptualización de Enrique Dussel, la subjetividad es un Ser-sujeto en un momento específico, o en otras palabras, como él mismo lo menciona: “La *subjetividad* es un momento de la corporeidad humana.” (320)⁹⁵. O bien, en todo caso, la figuración de un cuerpo en la representación de sujetos en los múltiples soportes de los textos (escrito, visual, audiovisual, pictórico, etc.). En otras palabras, dejando de lado la incidencia del cuerpo, la subjetividad, *grosso modo*, “se determina a partir de múltiples posiciones ideológicas en *un momento determinado*, cuya construcción obedece a estrategias narrativas y discursivas susceptibles de ser reinterpretadas, fragmentadas y contradichas.”

⁹⁴ Los estudios decoloniales postulan que, en efecto, “en lugar de que la condición de sujeto señale un modo de *ser*, estaría apuntando hacia una circunstancia: no al *ser sujeto*, sino al *estar sujeto a...*” (Moraña 16).

⁹⁵ Hay que tener presente que el *cuerpo* es otro de los conceptos que más se vincula con el de sujeto. Por ejemplo, tanto Dussel como Braidotti plantean que el cuerpo es la base de la subjetividad.

(Verduzco 12)⁹⁶. Por lo tanto, por el momento me limitaré a afirmar, tras esta somera caracterización, que el sujeto surge del relato constituido por una sucesión de argumentos mediante los cuales justifica su *subjetividad* actual, misma que está en constante transición.

Cuando se habla de la subjetivación de la Historia en la nueva novela histórica, con el afán de contrastarla con la novela histórica tradicional, funciona para expresar que este conjunto de obras literarias se preocupa por la vida individual de los personajes históricos, dejando de lado su dimensión objetiva, misma con la que se había estado construyendo su imagen a través de los artilugios compositivos de la Historia. En otras palabras, como ya se ha señalado, la NNH pretende ofrecer una perspectiva discordante a la del relato histórico, de ahí que elijan la subjetividad como mecanismo narrativo para oponerse a la presunta objetividad de la historiografía. Una de las bases más sólidas de lo anterior fue el momento de transformación de la historiografía ya que, como lo menciona María Cristina Pons, en la Historia:

la antigua noción de objetividad y referencialidad se sustituye por una historia como construcción y subjetivación del pasado social a partir de la relación de las pluralidades heterogéneas, de ahí que la nueva novela histórica ve la posibilidad de cuatro mil verdades según las perspectivas de tiempo y espacio (físico, político y social) desde las que son formuladas (256-257)

Tanto Pons como otros investigadores⁹⁷ indican que la subjetivación es una de las técnicas por las que el cuestionamiento a la Historia, aparentemente objetiva y documentada, se activa. Esto resulta congruente si se parte de la subjetivación de un personaje histórico, o bien, de un personaje ficticio cuyo vínculo con una figura histórica sea crucial en la relación narración-literaria vs. narración-histórica. Es decir, no se puede contrastar a un personaje si su versión histórica trascendental no existe⁹⁸. En consecuencia, resulta entendible que los personajes principales de las NNH sean figuras “grandes” o individuos ficticios íntimos a personajes históricos transcendentales que, finalmente, den cuenta de su subjetividad.

⁹⁶ Las cursivas son mías.

⁹⁷ Cfr. Robin Lefere, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Visor Libros, 2013. Impreso; Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993, Impreso.; Ute Seydel, *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Iberoamericana, 2007, Impreso.

⁹⁸ Al “disfrazar” a un personaje ficticio como uno histórico, los textos literarios suelen cuestionar el conocimiento que el lector posee acerca de la Historia. Este asunto sucede precisamente en *Humo*, en el que la existencia de un personaje como Andrei permanece en la duda, al menos para quienes desconocen esa parte del relato histórico paraguayo.

Teniendo esto en consideración, el proceso compositivo de *Humo* tiende al vínculo de la subjetivación de un personaje ficticio para adentrarse en el comportamiento de una figura histórica, sin embargo, dicho personaje trascendental —Alfredo Stroessner—, insisto, no permanece mucho tiempo bajo el reflector diegético de la novela, sino, en cambio, se presenta como un actante dentro de la vida de Andrei. Antes de continuar con esto, es fundamental mencionar una declaración teórica que realiza la investigadora decolonial Mabel Moraña respecto a la subjetividad y sus alcances:

Si el nivel epistémico permite pensar al sujeto como entidad opuesta al estatuto del objeto, los procesos de subjetivación se prestan también a la interpretación de aspectos *simbólicos* a partir de los cuales *el sujeto representa y es representado*, desencadenando *cruces complejos entre estética y política, significado y significante* (15)⁹⁹

Asimismo, bajo la misma sintonía, Verduzco afirma, en conjunto con Eagleton que “la literatura, en tanto que espacio de producción de ideología presenta las condiciones para el cuestionamiento, negociación y redefinición de las subjetividades” (Verduzco 23)¹⁰⁰. Señalo esto con la intención de trazar la línea de *Humo*: a través de la subjetivación de una figura ficticia es posible concebir un proceso similar, pero en el nivel de la disciplina histórica. En otras palabras, mediante una primera subjetivación, manifestada en Andrei se ejecuta otra más simbólica acerca de la Historia bajo sus estándares tradicionales —objetividad, linealidad temporal, documento oficial, respaldo estatal e institucional, etc.—, para desmantelarlos y proponer una retórica que comprenda la complejidad del pasado y su posterior *textualización*, además de las consecuencias tanto colectivas como individuales. Como primer punto, es importante caracterizar la subjetividad de Andrei a través de sus múltiples estrechos, así como de su condición subjetiva dentro del relato colectivo distinguido como Historia. Como lo mencioné¹⁰¹, la revisión de subjetividad en esta tesis va encaminada a atribuírsele no a una persona como tal, sino a la figuración de un cuerpo que da cuenta de un sujeto desde las herramientas *representativas* de los distintos soportes de los textos (escrito, visual, audiovisual, pictórico, etc.); en otras palabras, Andrei no es una persona como tal, sino la figuración escrita de una. Como se podrá inferir, esta suposición presume diversas implicaciones cuya complejidad no será abordada en esta investigación, sin embargo, como se explicó, sostener que Andrei posee una subjetividad no sólo es operativo para este estudio, sino que que está

⁹⁹ Las cursivas son mías

¹⁰⁰ Cfr. Terry Eagleton, “Ideología, Ficción, Narrativa.” *Texto social*. núm 2, 1979, PDF, pp. 62-80.

¹⁰¹ *Supra*. p. 72

sustentado por el pacto de figuración que se activa cuando leemos, de la misma forma en la que observamos la estatua de David.

El sujeto inmerso en la Historia

Ahora bien, como se ha señalado en el capítulo II, durante la primera mitad de la novela, la relevancia histórica, en relación con los eventos acaecidos en la Guerra del Chaco y en el comienzo y asentamiento de la dictadura de Stroessner, de Gabriela y Andrei resulta prácticamente nula. Ninguno es considerado como personaje histórico y, más allá de la amistad que Andrei goza con el inventor Ladislao Biró al inicio de la obra, ninguno está en contacto con algún evento o personalidad de la Historia paraguaya. Sin embargo, conforme la obra progresa, la parte diegética de Andrei se sumerge paulatinamente en la Guerra del Chaco y, más importante, con el inicio y las consecuencias de la dictadura de Alfredo Stroessner, época en la que se presenta cronológicamente a Gabriela. A pesar de la escasez histórica de las primeras páginas de *Humo*, empero, la relación constituida entre Andrei y la Historia paraguaya durante la segunda mitad de la novela es sumamente relevante para la subjetivación de la Historia en términos de comprensión y deconstrucción.

Antes de llegar a eso, recordemos que una propiedad crucial de la subjetividad es la *transición*, por lo que resulta necesario dar cuenta de los distintos estados de Andrei antes de que se vislumbre su crisis y, consiguientemente, la modificación de su subjetividad. Para acentuar tanto el desarrollo progresivo de Andrei como el de sus diversas etapas subjetivas, me serviré de un concepto colindante al de subjetividad: me refiero al de *la experiencia*.

Siguiendo la línea diegética de la novela: al inicio, desde la conceptualización realizada a partir de la denominada literatura de viajes que se mencionó en el capítulo II, puede decirse que Andrei se establece como un *viajero*. Tras la muerte de su madre, decide partir a tierras latinoamericanas en un aparente proceso de autorreconocimiento. En este momento diegético es posible reconocer en él un punto de su subjetividad y, burdamente, resulta factible expresar que ésta representa a un viajero esperanzado por la transición física e inconsciente de su persona.

Ahora bien, de acuerdo con Fernando Broncano, “... por experiencias nos referimos a *unidades de sentido*, trozos de vida que son comprensibles o que producen comprensión.” (50). Dicho entendimiento se remite a la asimilación de la subjetividad que se vive y que cambia bajo una coherencia interna. La alteración en la subjetividad de Andrei sigue un proceso con

pocas variables. Cuando al fin es posible identificar el asentimiento de la subjetividad de Andrei, ésta se ve condicionada por su inmersión en ciertas experiencias cuyo resultado conduce a la aparentemente necesaria modificación de la misma. En realidad, el proceso de Andrei es, en términos teóricos y generales, los de una subjetividad “prevista”: 1. Se-es-sujeto, 2. la subjetividad se establece y, 3. tras vivir una *experiencia* trascendental, se modifica. Como en la mayoría de los personajes literarios, las experiencias de Andrei se acentúan para crear, usando el concepto narratológico y utilizado por Broncano, *efectos de sentido*. Es decir, para que un punto B de la trama pueda ser coherente y comprendido —Andrei viaja a Argentina—, debe existir un grado A que lo haga realizable —su pasado como viajero y la muerte de su madre. No obstante, el caso del protagonista masculino de *Humo* se distingue, además de las particularidades de sus propias experiencias que lo llevan a formar parte de la dimensión oculta o desconocida de la Historia paraguaya, su constante *inconformidad*, misma que resulta ser la propiedad que define a su subjetividad, tal como se expondrá en los párrafos siguientes.

Habiendo dicho lo anterior, continuando con la cronología de Andrei, para cuando llega a Argentina con Palamazczuk y Biró tras la muerte de su madre, éste distingue la aflicción de su subjetividad, donde se narra que “se siente como una tortuga panza arriba” (Aleman 41). Aunado a ello, Palamazczuk inicia una correspondencia —que perdurará hasta después de la toma de poder de Stroessner— con Andrei. En la primera carta, Palamazczuk escribe: “Muchacho, este mundo *está hecho para ti*. Está cargado de extremos, huele a destrucción permanente. Y a vida, si la quieres ver. No te ofrezco nada más que *habitar tu decisión*” (50)¹⁰². Sin mencionarse reiteradamente, a la par que esto acontece, las fuerzas armadas de Bolivia y Paraguay protagonizan numerosas batallas a lo largo de los territorios en los que coinciden ambas naciones. De esta forma, Andrei decide seguir a su amigo al Leprocomio situado en la confluencia del río Paraguay con el río Paraná, cerca de uno de dichos cruces bélicos.

Tras haber conocido a diversos leprosos y haberlos tratado con el remedio que aprendió de Palamazczuk, Andrei pierde rápidamente su sentido práctico y su subjetividad vuelve a cuestionarse: “Mientras el tiempo traza una línea disimulada en ese rincón del Chaco, Andrei escucha las historias de los internos y se ocupa de aprender del cabo Cardozo las curaciones básicas: lava úlceras, raspa, cose, desinfecta y ensaya pequeñas cirugías” (Aleman 54). En este sentido, la *experiencia* de Andrei en el Leprocomio lo hace dubitar acerca de su subjetividad, por lo que, en consecuencia, insensato desde la perspectiva de sus dos amigos, se propone adentrarse en el conflicto armado en busca de ñandúes para poder criarlos.

¹⁰² Las cursivas son mías.

No obstante, a pesar de que Andrei había estado sufriendo del desencanto de su propia subjetividad, no es hasta que Biró manda un paquete al Leprocomio cuando decide partir:

Llega una caja de Buenos Aires, ha demorado tres meses. Palamazczuk llama a Andrei. Junto a un gramófono y algunos discos hay una carta de varias páginas dirigida a ambos en la que Biró se despide de sus amigos; se va, junto a su familia, a los Estados Unidos, donde la Fuerza Aérea le ha encargado que fabrique veinte mil ejemplares de la nueva lapicera que se puede utilizar a grandes alturas sin que se derrame la tinta. Les cuenta, también, que está seguro de que el último disco de Carlos Gardel les interesará y que, sobre todo, les será útil.[...] [Andrei] Encuentra veinte mil dólares en billetes de cien dentro de la tapa que protege al vinilo (57).

Después una sucinta conversación con Palamazczuk en el que le confiesa que el Leprocomio había estado en un muy mal estado financiero, Andrei, quizás consciente de que su decisión ayudará económicamente a la clínica o como mera excusa para marcharse, advierte : “Vivir equivale a lanzarse, sin saber adónde iremos a caer. La última vez que lo hice, los encontré a ustedes. Quién sabe qué me espera ahora” (58), fragmento en el que se entrevé su determinación de cambio; en párrafos posteriores le planteará a Palamazczuk su idea acerca de establecer una granja de ñandúes.

Resulta importante señalar algunos elementos que se dejan ver en la carta y que resultan significativos en el devenir estructural literario de *Humo*, además de destacar aspectos siguientes, por lo que se pondrá en pausa el análisis cronológico de la subjetividad de Andrei. En la misiva se expresa una acción aparentemente superflua, como lo es mudarse debido al trabajo, sin embargo, dicha situación terminará por adscribir a Biró en la Historia, considerándolo como el inventor del bolígrafo moderno. Sin saberlo, Andrei y Palamazczuk conocieron y fueron amigos de un personaje que, ignorado por el mismo Biró, será celebrado para la posteridad. Ahora bien, cabe destacar dos elementos de esta eventualidad: por un lado, lo ordinario de la situación, la dimensión subjetiva —desde la perspectiva de un personaje— de lo cotidiano de sus acciones que, finalmente, acabarán siendo históricas, aspecto constantemente obliterado en la dinámica de la historiografía tradicional al magnificar los múltiples actos de las figuras históricas, condensándolos en ese constante *ser-excepcional*. Para cerrar esta idea, relacionándolo con la disciplina histórica, Palei Pages indica que:

Un caudillo militar, un emperador, un sabio capaz de revolucionar los conocimientos científicos de su tiempo, un héroe popular o un gran artista deben ser valorados históricamente no sólo a partir de su talento individual, de su capacidad creadora, sino también en función del momento histórico en que viven, de las necesidades sociales de su tiempo, de su papel en la estructura de la sociedad y de la situación precisa de las fuerzas que subyacen en esa sociedad (26)

Por otro lado, si alguien contiguo como Biró tiene la posibilidad de estar inscrito —sin demeritar el valor de Biró como inventor— en el relato histórico, resulta factible reconocer muchos actores de la Historia sin tener que encasillarlos en el referido *ser-excepcional* antes mencionado¹⁰³. Esto abre la posibilidad, si bien no para Andrei o Palamazczuk, quienes desconocen la repercusión de Biró, pero sí para los lectores que identifican a este personaje como histórico. Recordemos que en esta etapa diegética no existe otra persona dentro de la Historia que sea parte de la novela.

De hecho, para terminar con este valioso paréntesis, existe una diferenciación sumamente relevante entre Biró y Andrei que se manifiesta en las primeras páginas del texto literario en cuestión:

Están los que saben que el presente es solo el pasado devorando al futuro y que las sensaciones son solo memoria. Los que entran a ese eterno devenir deciden quiénes serán y dónde.

Biró es de esos.

Andrei no, Andrei es de los que se dejan llevar¹⁰⁴ (Alemán 23)

Esta distinción es vital para situar lo antes esbozado acerca de Andrei y su subjetividad, así como la crítica a la Historia que se desprende de ello. Primeramente, la división se realiza con base en un bosquejo un tanto teórico acerca del tiempo: quienes saben que “... el presente es solo el pasado devorando al futuro y que las sensaciones son solo memoria” y que, por consiguiente, “deciden quiénes serán y dónde.” (23); es decir, personas cuya proyección de sus deseos se mantiene constante y, más importante, cuya subjetividad resulta reconfortante a través del tiempo y en el presente¹⁰⁵. Mientras que a Biró se le reconoce como un personaje bajo este precepto, Andrei es considerado lo opuesto: alguien que “se deja llevar” y cuyos anhelos aparentan ser inconstantes; caracterizado acertadamente en páginas anteriores como inconforme.

¹⁰³ Empero, no trato de demeritar a los personajes históricos cuya relevancia trascendental se debe, muchas veces, a su propia capacidad. Sin embargo, deseo sobresaltar que el *ser-excepcional* ha sido el funcionamiento que los relatos históricos han tomado y, más aún, la forma en la que han sido presentados frente a la sociedad. Existen posturas contrarias. Por ejemplo, Pales menciona que: “[Se] reconoce que determinadas personalidades llegan a tener una influencia importante en los destinos de las sociedades, pero tanto la posibilidad misma de esta influencia como sus proporciones son determinadas por la organización de la sociedad, por la correlación de las fuerzas que en ella actúan” (25).

¹⁰⁴ Decidí respetar la disposición espacial de este fragmento, simulando al que aparece en la novela. El valor de esto ha sido explicado someramente en el capítulo II. *Supra*, p. 48

¹⁰⁵ Recordemos que dos características de la subjetividad son las posiciones ideológicas y los deseos, entre otras muchas más.

Ahora bien, esto no sugiere una valorización de las subjetividades, sino lo contrario. En efecto, el fragmento propone una diferenciación con base en una idea que se tiene acerca del tiempo, por lo que su función radica en el énfasis de dos subjetividades a partir de su contraposición. Es significativo tener presente esto para el análisis subsecuente pues, como es posible inferir, Andrei cambiará su subjetividad y su percepción acerca de sí mismo.

Continuando con el desarrollo de Andrei, cuando éste se marcha del Leprocomio en busca de los ñandúes, su conocimiento sobre los conflictos bélicos entre Bolivia y Paraguay no era nulo. Desde su estancia en Argentina:

[Andrei] recalca donde los bolivianos y paraguayos que ha descubierto. [...] Le cuentan de una guerra entre ambos países que nadie entiende:

Allí no hay nada por qué pelear... Todo es desierto blanco, blanca la luz que lo quema todo, blanco el suelo calcinado que no deja salir nada, que no deja que nada entre... [...] Allí no hay nada; nada por que valga la pena matar, nada por que valga la pena morir [sic] (26)¹⁰⁶

Y páginas más adelante, mientras atiende a los enfermos de la clínica: “Llegan rumores de la guerra, que nunca termina del otro lado de la frontera...” (54). En otras palabras, Andrei estaba consciente de los riesgos que implicaba su proyecto y a pesar de ello le escribe una carta de despedida a Biró en la que declara:

Estoy por subir el río Paraná en busca de ñandúes para criarlos en una granja en el sanatorio de Palamazczuk. Estoy por meterme en un país en guerra con la ayuda de cuatro hombres leprosos, un niño bilingüe de diez años que conocí hace una semana — y por el cual ahora daría mi vida— y Kunumí, un pequeño perro cazador de víboras [...] *¿Puede la vida ofrecerme más? Lo dudo, Biró, soy un hombre feliz* (63)¹⁰⁷

Anteriormente había usado este mismo fragmento para resaltar la dimensión narrativa que tomaban las cartas dentro de la novela¹⁰⁸, en este caso busco enfatizar la comodidad y emoción que expresa Andrei en relación a su plan. Como podrá entreverse, el efecto que produce en Andrei mucho tiene que ver con la modificación que su idea augura con respecto a su persona. En estrecha relación con la subjetividad que se le ha caracterizado en Andrei en páginas anteriores, demuestra que la negación del riesgo se origina en su pensamiento acerca de la intrascendencia de su persona dentro de la vida de los demás y en el devenir de la realidad presente. Resulta significativo resaltar que esta decisión también está fuertemente asociada con su extranjería, misma que le impide relacionarse con los acontecimientos y personas que

¹⁰⁶ Decidí respetar la disposición espacial de este fragmento.

¹⁰⁷ Las cursivas son mías.

¹⁰⁸ *Supra*, p. 78

ocurren en esa parte del mundo; existe dentro de Andrei un atisbo de despreocupación por lo que sucede en su presente debido a la ya aludida constante movilidad de su persona. También deseo recalcar que el niño bilingüe de diez años llamado Francisco, quien le fue otorgado a Andrei para que cuidase de él, representará un papel fundamental para la trama posterior pues es él quien irá anotando muchas de las cosas que vivieron en su estancia en la guerra. A partir de que se adentran a la selva en medio del conflicto armado, en *Humo* hay reminiscencias de obras literarias como *La vorágine*, donde la lucha del hombre contra el poder y los elementos de la naturaleza como la enfermedad, el fango, el fuego y los árboles están presentes como aspectos literarios de alta significación. Y, como factores propicios a afectar las subjetividades, es importante tenerlos en cuenta sobre todo respecto a Andrei.

Para este momento de la novela, como del análisis, es posible afirmar que la única constante en la subjetividad de Andrei —*movilidad* incesante— es la característica que la define; es decir, como se ha visto en las numerosas decisiones, él se sabe a sí mismo inconforme y continuamente persigue el cambio. Y esto se ha mantenido al grado de identificar esta propiedad como un aspecto crucial en su subjetividad, sin embargo, como bien se mencionó, la *experiencia* como *unidad de sentido* suele ser uno de los medios por los cuales una subjetividad se trastoca. Aunque resulta un tanto redundante, la noción de experiencia esta relacionada intrínsecamente con el hecho de haber *experimentado*, es decir, haber pasado por un evento o estímulo trascendental mediante un cuerpo.¹⁰⁹ Al entrar en el centro de la Guerra del Chaco, ignorando la alta significación de los eventos que suceden en ese espacio, Andrei se vuelve susceptible a vivir diversas experiencias que no podría haber padecido bajo ningún otro contexto, abstracción glosada continuamente alrededor del concepto de *experiencia*.

Enfrascado en la guerra, las *experiencias* de Andrei comienzan a resaltar en la narración de la novela; durante esta sección diegética, el tiempo se amplía y los hechos de los últimos apartados del capítulo IV¹¹⁰ acontecen de manera lineal con elipsis menores en relación con las

¹⁰⁹ El debate sigue abierto: un cuerpo dotado de memoria es susceptible a generar una subjetividad a pesar de que éste sea inorgánico, tal como lo ejemplifica la saga de ciencia ficción *Blade Runner*. No obstante, hay quienes defienden que la memoria debe pasar por una etapa previa en la que una materia viva *experimente* el acontecimiento para poder crear un vínculo con la memoria. Sin embargo, insisto, el debate continúa irresuelto. Cfr. dos de los libros de Rosi Braidotti, *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós, 2000, Impreso. y *Lo posthumano*. Gedisa, 2015, Impreso; Juan Pablo Anaya “Canción de amor para un androide.” *Palabras mayores: nueva narrativa mexicana*, comps. Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Garza y Juan Villoro. Malpaso, 2015, Impreso.; y Raúl Carlos Verduzco, *Memoria y resistencia: representaciones de la subjetividad en la novela latinoamericana del fin de siglo*. Bonillas Artigas Editores, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2014, Impreso.

¹¹⁰ Específicamente las páginas 69-83

de divisiones anteriores. Es posible afirmar que durante este periodo, debido a la densidad de sus *experiencias*, la subjetividad de Andrei se vuelve inestable.

En este momento, es preciso detenerse a reflexionar sobre uno de los conceptos más importantes relacionados con el de la subjetividad: las *emociones*. En los últimos años, las emociones han sido uno de los temas principales en las investigaciones de la psicología cognitiva¹¹¹. Aspecto que ha dado pie a meditar acerca de su incidencia activa en la subjetividad humana y en los procesos sociológicos que acontecen como buen resultado de ello. En su libro, *Emociones políticas: ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* de 2014, la filósofa estadounidense, Martha Nussbaum, se plantea el peso que tienen las emociones en el devenir sociopolítico de las naciones, además del proceso crítico que esto supone para los diversos movimientos políticos que se han establecido en diferentes puntos de la vida humana. De acuerdo con Nussbaum, “Todas esas emociones públicas, a menudo intensas, tienen consecuencias a gran escala para el progreso de la nación en la consecución de sus objetivos” (14), lo que explicaría, en gran parte, las decisiones de Andrei respecto a Paraguay durante los primeros momentos de la novela. Su transición se ve afectada indudablemente por el vacío de sus raíces originarias, por lo que, tanto su incidencia personal como social, para él, se determina como *trivial*. Sin embargo, con las diferentes *experiencias* sufridas, la subjetividad del protagonista de *Humo* se trastoca a partir de las emociones que acaecieron en su persona, aspecto que se notará más cuando se encuentre con Ayala.

Casi inmediatamente después de que se internan en la confluencia del conflicto armado, Andrei y sus acompañantes ayudan a un grupo de hombres, de los cuales uno le pide a Andrei un favor: “Deben buscar a un cabo, a Juan Ayala, para entregarle una carta” (69). Este móvil secundario —el primario sería la búsqueda de los ñandúes— los lleva a través de distintas *experiencias*, dejando en segundo plano el proyecto inicial de Andrei. Así, mientras él, Francisco y sus compañeros investigaban el paradero de dicho soldado, presencian el desplome de una avioneta: “Un Breda 44, cargado de enfermos, realiza un aterrizaje forzoso [...] Tienen que actuar de inmediato: si el avión se incendia, no habrá manera de ayudarlos” (Aleman 69). Devorados por el *karugua*¹¹², los soldados que venían a bordo comienzan a incendiarse sin poder salir; los hombres que allí se encontraban, entre los que se hallan Andrei y Francisco, ayudan en vano: “Andrei y Francisco, que han sido testigos de lo ocurrido, no pueden entender lo que acaban de presenciar...” (72), provocándoles una significativa impresión. En la premura

¹¹¹ Cfr. Fernando L. González Rey. “La Afectividad Desde una Perspectiva de la Subjetividad” *Psicología: Teoría e Investigación* vol. 15, núm. 2 (1999), pp. 127-134

¹¹² Palabra guaraní que significa pantano, barrial, estero. <http://www.iguarani.com/?p=inicio>

del incidente, Andrei se encuentra en el buque en el que han llegado los heridos y, exigido por las circunstancias, queda bajo el cargo del médico en jefe: “No le pregunta nada, ni dónde ha ejercido, ni si es doctor [...] También le da la llave del botiquín; le dice que puede utilizar lo que necesite, si tiene la suerte de encontrarlo” (74). Durante dos semanas de trabajo incesante en el pequeño centro médico que han montado, Andrei está en contacto, por un lado, con los cuerpos mutilados y en descomposición de los soldados que iban dentro del avión y, por otro, con las incesantes conversaciones entre los militares que arriban de otras partes; algunas de las esas pláticas serán narradas dentro de *Humo* como si el lector tomase la posición de Andrei y fuera oyente activo. Todas las vivencias y narraciones de alrededor están marcadas por la violencia y la experiencia traumática de la guerra: “En la mitad de las batallas apenas si se puede respirar. Tenemos que pararnos, arriesgando la vida para hacerlo, porque el polvo que levantan las explosiones nos ahoga” (76-77); y más adelante: “Se dispara al bosque y del bosque parece que respondiera el fuego” (77). Asimismo, Andrei presencia el suicidio de uno de los soldados que, sano, se encontraba en la embarcación.

Esta *experiencia* marca a Andrei al grado de impregnarse en su memoria a manera de destellos sensoriales: en uno de sus ulteriores intentos —fallido al igual que los demás— por hacerse con los huevos de ñandúes, cuando fueron emboscados por una de las facciones de la guerra, se narra desde la focalización de Andrei:

Cerré los ojos.

Sabía qué nos esperaba: la carne llagada, la herida que se agusana... y al día siguiente, bajo el sol y entre las patas de esas moscas apocalípticas... (158)¹¹³.

Al estar en un incidente semejante al que sufre anteriormente, su memoria evoca ciertas impresiones que lo han marcado, confirmando el alcance de su primera experiencia.

Después de su estadía en el buque condicionado como centro médico, sin ninguna razón por la que debería permanecer ahí: “Andrei baja a tierra y va en busca de su gente” (79) y regresa con sus acompañantes con los que salió del Leprocomio de Palamazczuk, solamente para darse cuenta que: “Por cuidar a los heridos del buque ha descuidado a sus amigos; han pasado dieciséis días desde que llegaron” (80). A pesar de lo que ha vivido, Andrei mantiene su plan. En una pesquisa rápida del contexto y ubicación de los ñandúes, un hombre les relata que estas aves emparentadas con el avestruz no han huido de la zona. En ese momento, se narra: “Lo que calla Andrei, para no sobresaltar a sus compañeros, son las terribles historias de las confrontaciones que ha oído de la boca de todos, de uno y otro lado” (82). Esto no debe pasar

¹¹³ Respeto la disposición espacial del fragmento tal como aparece en la novela.

desapercibido. El silencio que decide Andrei, aunque dubitativo, se manifiesta como una vacilación de su decisión y el principio de una transformación de su subjetividad: no está seguro de querer seguir.

En el capítulo siguiente¹¹⁴, cuya sección diegética se enfoca en Andrei, se dan dos de los encuentros más importantes de toda la novela en tanto Historia-ficción. Al seguir su camino y llegar al Fuerte Olimpo, un distrito ubicado en las orillas del norte de Paraguay, Andrei conoce al Teniente a cargo del pelotón en el que se encontraba Juan Ayala. El cruce se narra de la siguiente forma:

El hombre es alto, corpulento, su tez casi roja, sus ojos claros. Resulta extraño que lleve guantes en esa temperatura y que vista una camisa de reglamento de manga larga, pero lo hace.

—Teniente...

—Stroessner.

—Teniente Stroessner ¿sería tan amable de dirigirnos a donde está el cabo? Traemos un encargo para él. (Alemán 93-94)

En primer lugar, hay que destacar la intriga que se genera alrededor de este hombre, misma que inicia con su descripción, aspecto también significativo ya que menciona el uso “extraño” de unos guantes. Dicha intriga, reforzada por la introducción de Andrei, aunque sucinta, resulta relevante debido a la importancia histórica de este personaje, haciendo de su aparición algo sobresaliente. No obstante, por otro lado, tanto el cruce como dicho personaje caen en una intrascendencia, puesto que Stroessner solamente les proporciona información acerca del paradero del cabo Juan Ayala, por lo que su participación en la novela, para este momento diegético, pareciera encasillarse en la mera alusión histórica incluso menor a la que gozó en su momento el inventor Ladislao Biró.

Posteriormente, en el mismo capítulo, Andrei conoce a Carlos Alberto Ayala cuya existencia ficticia se funda en la imagen veraz del escritor paraguayo Rafael Barrett, otro de los personajes secundarios que poseen una correspondencia extraliteraria. Con la manifestación literaria de Stroessner y Rafael Barrett, el capítulo VI de *Humo* representa el periodo diegético más distinguido en cuanto a la relación Historia-ficción, por lo que funciona como punto de inflexión para la diégesis y la incorporación de la novela dentro del paradigma de la nueva novela histórica y la posterior subjetivación de la Historia. Con lo anterior no quiero decir que Rafael Barrett y Stroessner se encuentren en el mismo nivel referencial. Sin duda, existen muchas diferencias, no obstante, su presencia, en comparación con la primera parte en la que

¹¹⁴ Capítulo VI: 93-110

sólo Biró se establecía como una unidad extratextual, hace que este momento diegético sea el más fuerte en cuanto a la tensión extratextual referencial.

A partir de este encuentro, Andrei descubre la perspectiva sociopolítica y cultural detrás de la posteriormente llamada Guerra del Chaco. Hasta ahora, el protagonista masculino de *Humo* había *experimentado* y había sido testigo de los diversos sucesos dentro del conflicto armado, sin embargo, a través de las constantes conversaciones que tiene con Carlos Ayala¹¹⁵, Andrei establece las acciones y el fondo sociopolítico del entorno en el que ha vivido las últimas dos semanas de su existencia. Entre la información más pertinente que se expresa es la finalidad de la guerra: “Los que rematan el país al mejor postor saben que la Standar Oil, en Bolivia, y la Royal Dutch Shell, en Paraguay, quieren oro. Si es negro, mejor...” (98); la importancia del diplomático estadounidense Huey Long en la circulación de las noticias: “Long acusa a la Standard Oil de provocar el conflicto para apoderarse del Chaco paraguayo y así poder tender un oleoducto desde Bolivia hasta el río Paraguay.” (99) y la compra de las tierras por parte del Estado para su subsecuente venta a las empresas extranjeras desde hace años: “El general Bernardino Caballero vendía todo, acosado por las deudas de la guerra” (106). Parte de estos fragmentos fueron referidos en el capítulo anterior para resaltar la óptica disonante respecto a la Historia oficial acerca de este acontecimiento histórico. De la misma forma en la que el lector posiblemente percibió el punto de vista del relato en la novela, Andrei se siente “aturdido por lo que acaba de oír” (99) y comienza a entender el fondo de lo que vive.

Recordemos que Andrei ya había estado dudando acerca de su decisión y tras dicha charla, en uno de los momentos que, se narra:

El viaje comienza a notarse en el rostro de Andrei: el largo trayecto que lo ha traído hasta ahí y que también ha sido una larga lección de humildad. Su juventud se ha ido y con ella las certezas; aunque sus sueños no se han achicado, recién comienza a reconocerse en lo pequeño. No hay mecanismos ocultos ni nada que él pueda enderezar. Solo esta vida, que pasa (99-100)

Tras reconocer la profundidad social en la que se halla, para este momento diegético, Andrei reconoce que existe una trascendencia más allá de su persona. En páginas anteriores había mencionado la importancia de las emociones dentro del complejo enmarañamiento de la subjetividad. Para este momento diegético, en comparación con la aparente despreocupación que tenía tanto para consigo mismo como para su repercusión en los eventos colectivos que vivía, la noción que goza Andrei para el aquí-ahora (Guerra del Chaco-Paraguay) se traduce

¹¹⁵ Parte de estas conversaciones ya han sido aludidas en el capítulo II de esta investigación. *Supra*, 46-47.

ahora en genuina revelación. Usando la terminología de Nussbaum, Andrei sufre un cambio en su “círculo de interés”: “todas las grandes emociones son ‘endémicas’, lo que quiere decir que evalúan el mundo desde el punto de vista de la propia persona y, por consiguiente, desde la perspectiva de la concepción (en evolución) que tiene esa misma persona de lo que es una vida que vale la pena” (Nussbaum 25)¹¹⁶. Con su transición *experimental*, desde que llega, se adentra en el conflicto armado y conversa con Ayala, a través de la evaluación de sus emociones, Andrei trastoca su subjetividad porque se sabe a sí misma insuficiente.

Hay que tener presente que anteriormente la subjetividad de Andrei se caracterizaba por una movilidad incesante, misma que, en segundo grado, se distingue por una irresponsabilidad para con el espacio/presente en el que existe, aspecto que no le permitía reconocer el riesgo en el que se adentraba al internarse en una guerra activa. Aunque no sea explícito dentro de la novela, la calidad como viajero de Andrei se intensifica a partir de la muerte de su madre: “Puede irse, no tiene por qué quedarse ahí.” (19). Después de su inserción dentro de la guerra entre Paraguay y Bolivia y haber permanecido a lado de Carlos Ayala, escuchando los múltiples flancos ocultos del suceso que ambos viven, la subjetividad de Andrei, como se refleja en el fragmento previamente referido, se trastoca y se vuelve un personaje más consciente del lugar en el que está situado. Como consecuencia indirecta de ello, Andrei realiza un acuerdo con Ayala: ambos se ayudarán en sus objetivos. Mientras que Andrei se queda a atender a Juan Ayala, quien se ha contagiado de lepra, Carlos Ayala convence a algunos de sus hombres para que le ayuden a Andrei a encontrar a los ñandúes.

Con los conocimientos que aprendió de Palamazczuk acerca de la lepra, Andrei atiende a Juan Ayala al grado de remediar su salud considerablemente. Esto no resulta dudoso porque desde un inicio se narra: “Los nuevos pacientes parecen restablecerse con esa cura milagrosa que Palamazczuk ha perfeccionado” (54). Ahora bien, recordemos el aparentemente nimio detalle de los guantes que usa Stroessner en su aparición en la novela. Aunque no sea priorizado por los medios historiográficos, históricamente está demostrado que el dictador paraguayo sufría de lepra, misma que le aquejaba la piel de manera visible; en una de las múltiples ocasiones en las que se menciona dentro del texto literario, se le describe así:

A los veinte años ya es teniente de artillería, ha subido al aire como invitado especial en un Potez 25, concentrando fuego de su batería de 75 mm sobre las líneas bolivianas en misión de reconocimiento. Ha pasado seis grados en dos años. Le han entregado,

¹¹⁶ Sobre el eudomonismo, Nussbaum dice que: “El eudomonismo no es egoísmo: podemos entender que otras personas tienen un valor intrínseco. Pero las personas que suscitan hondas emociones en nosotros son aquellas con las que estamos conectados, por así decirlo, a través de nuestra imaginación de lo que es una vida valiosa, y que forman [...] nuestro ‘círculo de interés o de preocupación’” (25).

con gran pompa, La Cruz del Defensor, y en menos de un año también le será otorgada La Cruz del Chaco por sus servicios a la patria. *No para de rascarse hasta que la vela de sebo se consume; sigue despierto cuando eso ocurre.*

En la oscuridad del cuarto

, el alud de lesiones en su mano y brazo,
robándole todas las posibilidades de futuro. (132)¹¹⁷

La inquietud de Stroessner acerca de esta enfermedad se debe a que durante la Guerra del Chaco, tal como se retrata en *Humo*, muchos de los habitantes de ambos bandos padecían de lepra, cobrando así múltiples víctimas y haciendo visible la gravedad de dicho padecimiento. En páginas posteriores, él mismo señalará respecto a su enfermedad que “...es una enfermedad de apestados” (165). Es importante destacar del fragmento en el que se caracteriza a Stroessner, la rapidez y el aliento con el que se le retrata a este personaje histórico. Nótese que Stroessner está consciente de que la lepra puede impedirle seguir escalando mandos en el ejército, por lo que, al enterarse de que Juan Ayala ha mejorado misteriosamente, toma la decisión de visitarlo en busca del mismo remedio. Al llegar se encuentra con Carlos Ayala y conversan: “—¡Qué me importa su hijo! ¡Al carajo su hijo! ¿Dónde está el hombre que lo vino a buscar? [...] —¿Para qué lo quiere? —¿Dónde está? —Teniente, recuerda que está en mi casa. Ayala lo mira con desconfianza pero asiente—Él curó a su hijo, ¿no es así?” (135). Este capítulo termina abruptamente con la espera de Stroessner a lado de Carlos Ayala, y con Andrei y sus amigos en medio de la guerra rastreando a los ñandúes de la zona, insatisfactoriamente.

En este punto, el lector que ignora partes de la Historia paraguaya podría pensar que la trama de la novela consiste en las andanzas previas de la persona que se convertiría en el médico de cabecera del dictador Stroessner para la posteridad. En ese sentido, los eventos consiguientes del final del capítulo XVIII no tendrían por qué narrarse puesto que la Historia da cuenta de ello. Sin embargo, Andrei no es un personaje con una correspondencia extraliteraria. La pausa en la tensión con la que finaliza el capítulo XVIII se distiende parcialmente en la contraparte narrativa que protagoniza Gabriela, ya que allí se comienzan a revelar los sucesos que Andrei sufrió durante aquellos años. Recordemos que la estructura interna de la novela alterna a sus dos protagonistas, mismos que están vinculados por el diario y los documentos que Andrei le ha dejado a Gabriela.

Antes de proseguir linealmente con la sección diegética del personaje principal masculino, resulta fructífero ubicar el espacio que ocupa el capítulo XVIII respecto a los posteriores y la alta significación que cobra esto para la obra. Como se mencionó en el capítulo

¹¹⁷ Las cursivas son mías. Asimismo, respeto la disposición espacial de este fragmento como aparece en la página de la novela.

II de esta investigación, en *Humo* hay mecanismos que evocan a la novela policíaca. Es precisamente en el que Stroessner espera a Andrei en casa de Carlos Ayala en el que se potencializan dichos artilugios. Los apartados siguientes contribuyen a la tensión narrativa de los sucesos acaecidos en la Guerra del Chaco. Por ejemplo, aunque es cierto que en el capítulo IX se contribuye a disipar el misterio, se plantean muchos otros más. Para entender el vacío narrativo que se presenta en dicho apartado es preciso tener en cuenta que un punto narrativo que se relata con anterioridad es la presión que el gobierno paraguayo ejerció sobre Carlos Ayala para que éste les vendiera sus tierras: “[Juan Ayala] — ... Tenés que ayudarlo, él no te lo va a pedir pero ya no puede más. [Andrei]—¿De qué hablas?. —Si vende las tierras a la Forestal —respira bajando el aire al hueco de su estómago—, se muere [Carlos Ayala]” (126). Teniendo esto en cuenta, cobra importancia lo que en el futuro Francisco le menciona a Gabriela acerca del posible motivo por el que Andrei haya cometido suicidio:

—Eran sus tierras del Chaco, las que le dejó Ayala cuando murió. No sé a quién se le ocurrió desarrollar un plan de progreso para las tierras orientales. Progreso, ya te imaginarás, significaba convertir a esos humedales y sabanas de palma negra y karanda en tierras productivas. Eso decían los papeles: cambiarían los bosques improductivos por tierras de pastoreo. No había vuelta atrás, comenzaron a presionar a Andrei para que vendiera. Luego llegaron amenazas y, después, el primer muerto. (144)

Esta nueva información encamina diversas conjeturas: es posible inferir un tácito acuerdo entre el gobierno paraguayo y probablemente Andrei, quien heredó las tierras de parte de Carlos Ayala. No obstante, existe una gran ausencia en el medio y, aún así, este capítulo expone más incógnitas: “¿Qué puedo decir? *Lo que hizo Andrei* fue por orgullo, por miedo, por lealtad y quizá, al final, cuando intentó salvarlos, por amor. *Hizo lo que pensó que tenía que hacer. ¿Qué otra cosa podía hacer?*” (147)¹¹⁸. Al igual que Gabriela, el lector descubrirá progresivamente los eventos subsecuentes en la vida de Andrei. Este proceder no es arbitrario, sino que, por el contrario, tiene un efecto de sentido. Además de la evidente tensión que se establece, mucho de esto se relaciona con la conducta del gobierno de Alfredo Stroessner al ocultar los múltiples crímenes e injusticias que realizó durante su mandato. Únicamente los documentos privados e íntimos de Andrei —cuaderno de notas de Francisco y correspondencia con Palamazczuk— permanecen presentes. Es para este momento de la trama en el que la novela se concentra en la sustancia histórica y su alta significación. Una obra literaria que usaba la Guerra del Chaco como escenario de fondo para un personaje ficticio introduce una de las figuras históricas más

¹¹⁸ Las cursivas son mías.

importantes para la Historia paraguaya, además de posicionarlo en una compleja relación con el protagonista.

En el final del capítulo antes estudiado (IX), las suposiciones se confirman al narrarse que:

Era la época en que Stroessner se quedaba en el muelle esperando que Andrei bajara para darle el *tratamiento*, cuando solo lo *sabía Ayala*. Nadie más entendía de qué hablaban cuando hablaban. Eran diálogos desquiciados, alguno parecido a este:

No puedo, le decía Ayala, sabés que *algo está mal*.
Andrei respondía: *¿Qué más puedo hacer?* (149)¹¹⁹

Determinado por la fuerza militar de Stroessner, misma que se fortalecería con el paso de los años, Andrei se ve obligado a tratar al dictador paraguayo.

Las *experiencias* poseen una fuerza doble, Broncano lo expresa así: “Las experiencias son implicaciones del sujeto en el orden de las cosas, interacciones con el medio: la aventura de esta involucración es un acontecimiento en el mundo que resulta en una modificación también real del sujeto, que no quedará indemne como si la experiencia no hubiese ocurrido” (55); es decir, las experiencias, en este caso las de Andrei, tal como lo reconoció con su paso por los diversos estadios del conflicto armado, modifican el entorno y resultan en una transformación de los eventos de la realidad. En un símil con lo que ocurrió con Biró, Andrei desconocía la trascendencia histórica de un sujeto como Stroessner, por lo que su decisión, en un primer momento, resulta un tanto insignificante; aunque mínima, esta proposición está fuertemente relacionada con el planteamiento teórico de *Humo*.

Prosiguiendo con el orden cronológico de la diégesis de la obra, en una de las cartas que Andrei le escribe a Palamazczuk, menciona:

Pero comienzo a estar harto. Preferiría estar en cualquier sitio de Europa tomando un *pastis* con, por lo menos, el respiro de ver niños jugando y la ilusión de una vida sin sobresaltos a mi alrededor. Ya, yo escogí estar aquí. [...] Hasta ahora había tomado todo lo que venía, sin cuestionarlo. ¿Por qué todo es así? [...] El tiempo pasa y sigo sin saber nada. Ni siquiera sé qué preguntas no me he hecho (153)¹²⁰

Éste es el segundo momento en el que es posible identificar el trastabilleo de la subjetividad de Andrei y de sus decisiones que lo han llevado hasta ahí. La primera vez sucede tras semanas de haberse sumergido en distintas *experiencias* dentro de la guerra, en las que “El viaje comienza a notarse en [su] rostro...” (99). Después de los eventos que anteriormente se han referido, Andrei acepta tanto su hartazgo como su movilidad sin responsabilidad previa para

¹¹⁹ Las cursivas son mías. Asimismo, respeto la disposición espacial del fragmento dentro de la novela.

¹²⁰ Las cursivas pertenecen al original.

consigo mismo y para con el entorno en el que se desenvuelve. Admite, asimismo, la crisis con la que ha vivido últimamente en el que sigue sin saber nada. Este fragmento está concatenado por dos unidades de alta significación: por un lado la antes citada conversación entre Gabriela y Francisco en la que se declara el trato en el que llegaron Andrei y Stroessner, y por otro, el desenvolvimiento narrativo de ese acuerdo. Tras un fallido tercer intento de conseguir huevos de ñandúes para criarlos, Andrei queda malherido y, al llegar a casa de Carlos Ayala donde lo esperaban, Stroessner lo transporta a una clínica donde mantienen una conversación en la que, coaccionado por el futuro dictador, Andrei acepta atenderlo a cambio de una remuneración que puede “asegurarle el resto de su vida” (165). El apartado de dicha charla termina con Stroessner preguntándole a Andrei si puede o no curarlo, para lo que responde: “—Sí, teniente, claro que puedo” (165).

Inmediatamente después, en el último apartado del capítulo que tiene como protagonista a Andrei, a manera de digresión que en apariencia nada tiene que ver con la diégesis, se narran diversos acontecimientos alrededor del mundo, cada uno con un distinto nivel de trascendencia, mismos que han sido dotados de un carácter histórico, o de afirmaciones cuya repercusión se tendrá como consecuencia de eventos históricos:

En 1938 las tropas alemanas ocupan Austria; se comercializa por primera vez un cepillo de dientes con cerdas de nylon; se descubre petróleo en Arabia Saudita [...] se construye un campo de concentración de Mauthausen; la transmisión en radio de Orson Welles de *La guerra de los mundos* provoca en la población del este de Estados Unidos un pánico masivo; se suicida Alfonsina Storni...” (Alemán 166).

Al vincular la aseveración de Andrei ante la exigencia de Stroessner y los múltiples acontecimientos en este encadenamiento, a pesar de la magnitud de cada uno de ellos, parece que este primer suceso se inscribe igualmente a esta enumeración de acontecimientos históricos. No sería una exageración mencionar que, en calidad de proposición, la situación en la que acepta inmiscuirse Andrei se incorpora y se proporciona con los demás.

Como se ha venido mencionando en numerosas ocasiones, para los lectores de *Humo* que ignoran la personificación puramente ficcional de Andrei y, por lo tanto, su incidencia en los sucesos históricos de la Historia paraguaya, la novela trata acerca de las andanzas del médico personal de Stroessner, por lo que, resultaría fácil comprenderla como una novela histórica representativa. No obstante, para quienes reconocen el carácter ficcional de Andrei, los procesos que desencadena esta obra literaria cobran otro sentido.

En el capítulo II de esta investigación se menciona que una propiedad de las NNH consiste en la creación de un mundo futuro alternativo que nace de la modificación de una

coyuntura histórica identificada como la causa de una serie de eventos trascendentales¹²¹. Como se indicó en ese mismo apartado, *Humo* solamente explora la posibilidad de ese mundo alternativo, mismo que resulta importante y distinto en relación con las demás novelas históricas contrafactuales porque éste se evoca en el lector en vez de hacerse explícito. Elizabeth Padilla, en relación con lo anterior, menciona: “Lo ‘inverificable’ es lo que posibilita, por un lado, la apertura de la interrogación inacabada y, por otro, la búsqueda constante de las garantías de aquello que pudiera ser ‘verificado’” (242). En este sentido, *Humo* plantea la exploración del conocimiento que los lectores poseen, además de la complejidad de los incidentes que rodean a los eventos históricos, muchos de los cuales pueden resultar tan intrincados como para comprenderlos. No es gratuito que la presencia de la Historia se manifieste paulatinamente y no de inicio: al centrarse en un personaje ficticio y en su ya aludida constante modificación de la subjetividad, la novela establece, por un lado, la complejidad de los múltiples factores que confluyen en una persona—subjetividad— y en el Mundo—realidad establecida— dentro de un acontecimiento histórico trascendental, además de la bidireccionalidad de las *experiencias* de los sujetos.

Ahora bien, una implicación que se desprende de ello propone que existen múltiples actores de la Historia que son desconocidos y que, de haber sido integrados en la historiografía oficial, revelaría consideraciones explicativas para con el presente en el que se enclavan, tal como lo ejemplifica el caso de Andrei en relación con la lepra de Alfredo Stroessner y sus innumerables acciones para atenderlo. En este sentido, Andrei representa la *pieza faltante* en el devenir histórico dentro de la cronología del dictador paraguayo Alfredo Stroessner, así como de los distintos niveles en los que incide de la Guerra del Chaco y las consecuencias sociopolíticas previas a su muerte; recordemos, como un ejemplo de ello, la agencia que Nacho, hijo Andrei y ahijado de Stroessner, en el incendio del centro comercial Ycuá Bolaños. En realidad, Andrei representa, siguiendo esta misma línea, la posibilidad de múltiples piezas faltantes en los diversos eventos históricos; la crítica, por lo tanto, se enfoca en el posicionamiento ideológico que se ejecuta cuando el pasado se *textualiza* y que relega varios agentes y eventos con el afán de desconocerlos para mantener una *narrativa* que consolide los valores e intenciones políticas del Estado y de las diversas instituciones gubernamentales.

Además de representar la posibilidad de piezas faltantes, Andrei personifica la propuesta de subjetivar la Historia, un individuo que, aunque ficticio, forma parte y es agente de consecuencias sustanciales para una época histórica. Haciendo un recuento rápido:

¹²¹ De este tipo de novelas se originó una división denominada “novela contrafactual”.

inconscientemente, sin tener más conocimientos médicos que los que su amigo Palamazczuk, un inventor y médico extranjero, le proporciona sobre la lepra, Andrei no sólo salva a Stroessner de morir de dicha enfermedad, sino que lo mantiene con vida durante años posteriores al establecimiento de su dictadura en Paraguay.

El aspecto que distingue a Andrei del resto de los individuos inmersos en la Historia radica en su *conscientización histórica*, es decir, el autoreconocimiento como importante actor en la realidad que lo rodea y para con el devenir histórico. En el capítulo final de la novela los dos tiempos diegéticos —uno narrado por Gabriela y el otro por Andrei— se cruzan, sin embargo, en la novela se relata que, contrariamente: “Está por terminar el invierno y en el centro de Asunción *el tiempo no avanza*. El trazado de las calles *es el mismo* que el del plano de la ciudad de 1885, cuando se atendieron las primeras líneas del tranvía. *Apenas si han cambiado* algunos nombres de las avenidas principales...” (Alemán 185)¹²². Lo anterior posee una considerable relación con la enumeración de todos los presidentes desde la Independencia hasta Stroessner que realiza Francisco en su visita a Santa María. Dicho fragmento se presenta de la siguiente forma:

...Dr.FélixPaivaDr.EusebioAyalaDr.EligioAyalaDr.LuisAlbertoRiartDr.EligioAyala.
Dr.JoséP.GuggiariEmilianoGonzálezNavero.Dr.JoséP.GuggiariDr.EusebioAyalaCoro
nelRafaelFranco.Dr.FélizPaivaGral.JoséFélixEstigarribiaGral.HiginioMorínigoM.Dr.J
uanManuelFrutosJuanNatalicioGonzálezGral.RaimundoRolónDr.FelipeMolasLópezF
edericoChavesArq.TomásRomeroPereiraGral.AlfredoStroessner. (171)

Los antropónimos de cada presidente solamente se diferencian por el uso de las mayúsculas en los apellidos o bien en el nombre de pila. Además de la enunciación de un solo aliento que se hace visible con la concatenación ininterrumpida de los mandatarios paraguayos, la linealidad sucesiva manifiesta una sola unidad constante que persiste a pesar del aparente cambio. Supuestamente, los tiempos siguen siendo los mismos y nada ha cambiado, tal como se expresa en el primer párrafo del último capítulo de *Humo*.

Ahora bien, regresando a la intersección de los tiempos: esto sucede ya que Gabriela ha reunido los múltiples documentos que fueron escritos tanto por Andrei como por Francisco durante su periodo de vivencia en la Guerra del Chaco y en años posteriores: “[Gabriela] Cierra la maleta, toma los papeles que Francisco le dio —el acumulado de una vida: las cartas, notas, entradas de diario y apuntes— y camina hacia el escritorio” (186). Recordemos que la sección diegética de Andrei terminó con él aceptando la demanda que Stroessner le solicitó, por lo que

¹²² Las cursivas son mías.

es entendible que una gran porción de la correspondencia que mantuvo con Palamazczuk sea del periodo posterior a tal encuentro. No obstante, también debe aclararse que no existe una cronología estricta en la forma en la que se dan a conocer los documentos.

Antes de proseguir con la culminación de la subjetividad de Andrei a través de los documentos que le deja a Gabriela, cabe responder ¿por qué se los ha encomendado a Gabriela? En ningún momento de la diégesis se hace explícita la razón por la que el protagonista masculino de la obra le otorga dichos documentos a su co-protagonista femenina. Para este punto, es necesario regresar a la subjetividad emocional de Andrei, la que, recordemos, transitó de la inaprehensión al apego: desde que su madre falleció hasta que comenzó a echar raíces a partir de sus experiencias y emociones que sufrió durante su paso por Paraguay. Desde el momento en el que se convierte a fuerza de presión en el “médico personal” de Stroessner, aunque no se expliciten los episodios, en el testimonio textual personal de Andrei se logran entrever los diversos actos de opresión que sufrió durante los años en el que el dictador, su paciente, estuvo en el poder.

Uno de los episodios más diluidos en cuanto a exactitud y profundidad narrativa es el episodio en el que Andrei y Gabriela se conocen. Cuando Francisco y Gabriela regresan de Santa María tras su investigación y búsqueda de Rosa, el diálogo que mantienen se intercala con la narración de un recuerdo de Gabriela en la que se vislumbra el incidente de violencia sexual que sufrió en “la calle Palma...” (Alemán 179), y que finaliza dentro de la obra mencionando la incidencia del protagonista de *Humo* ante dicho acontecimiento: “Andrei te tuvo que cargar cuando te encontró apoyada contra una de las columnas del Panteón de los Héroes y te trajo a casa. La conversación no continúa, nadie dice nada más” (179). Se infiere que durante el tiempo subsiguiente, se formó un vínculo entre ambos personajes que perduraría hasta la salida de Gabriela de Paraguay. Desde mi perspectiva, Gabriela siempre se posicionó como un agente externo a los acontecimientos en los que estuvo inmiscuido Andrei; a diferencia de Francisco, Pablo y Nacho, quienes, a pesar de tener una relación fluctuante con él, son prácticamente sus hijos, Gabriela no conocía esa dimensión empírica e histórica de Andrei, por lo que gozaba de una mirada distante, sin prejuicios duros y profundos tanto sobre la subjetividad de su amigo, como la de los sucesos históricos que implicaban. Recordemos que uno de los núcleos comunes entre ambos personajes es su extranjería: por un lado Andrei como una persona que llega a Paraguay a través de su travesía marítima que finalmente llega a Argentina, y Gabriela, como parte de la información agregada por el nivel autoficcional de la obra, una persona que también tiene características de viajera-extranjera. Esta compleja

determinación se ahondará mucho más en el apartado titulado “La confesión y la subjetividad”¹²³.

Tras haber leído parte de su diario y la correspondencia que mantuvo con diversos personajes, Gabriela comprende el tormento en el que Andrei se sumergió durante algunos años de su vida, mismos en los que Stroessner se fortaleció en el Estado paraguayo:

Desperdié el único momento en que pude haber tenido una ventaja, Palamazczuk; por imbécil [...] Pude haberle dicho que consultara con un doctor de verdad, estábamos en un hospital. ¿Qué hubiera podido hacer él? En ese entonces, nada. [...] El teniente tenía veintitrés años, no pertenecía a ningún partido, apenas comenzaba a escalar posiciones y a acumular méritos. Tendría que haber dicho que no e ir en busca de Ayala, eso era lo que tendría que haber hecho.

Pero dije que sí (193)

Muchas de las cartas cumplen una función narrativa, completando los vacíos de información que Gabriela y el lector, hasta este momento, desconocían. A través de este archivo se narra cómo Andrei sufrió de la desaparición forzada de muchos de sus conocidos (190); de cómo quiso protegerse de lo que el dictador paraguayo pudiese hacerle: “Fue entonces cuando comencé a inyectarle un placebo para que pensara que todavía me necesitaba. Sabía demasiado para que él se sintiera tranquilo” (188); y, sobre todo, como denota el párrafo referido de la página 193 de la novela, las constantes reflexiones que realizó acerca de su incidencia en el fortalecimiento de Stroessner en el Estado de Paraguay:

Cuando comenzó esto, cuando Stroessner dio el golpe y se apoderó del país en el cincuenta y cuatro, pensé que sería pasajero, que en el momento en que llegara al poder conspirarían otros en su contra. Y sería su fin. Nunca ha brillado más fuerte la gigantesca valla luminosa de la plaza central de Asunción: Paz, Orden y Progreso es ser de Stroessner (191)

No es hasta que Andrei se ha inscrito física y simbólicamente en la Historia paraguaya cuando reconoce la búsqueda de la comprensión de sí mismo y de un sentido que ha sido deformado. Es a través de este artilugio retórico por el que se dilucida la *conscientización histórica* de Andrei. Sin quererlo ni buscarlo, el personaje masculino de *Humo* se percata de su trascendencia como sujeto histórico y se aflige por sus decisiones: aceptar ayudarle a Stroessner. *Humo* no se concentra ni en ninguna figura histórica trascendental, ni siquiera en el periodo en el que Stroessner es el paciente de Andrei, sino en las complejas disposiciones anteriores que trasladaron, en tránsito por diversas etapas, a Andrei hasta la Guerra del Chaco y en su labor como el médico de cabecera de Stroessner. En una de las últimas cartas que se

¹²³ *Infra*, p. 98

revelan, Andrei escribe a Palamazczuk: “No sé qué te debería contar y qué sería más prudente callar. Al final, pienso que daría igual, lo que tú ves se encuentra entre las palabras, no en ellas. *Lo que tú entiendes está en la historia. Ese es tu don. Todo tiene un peso*” (187)¹²⁴. Andrei no reconoce únicamente la intrascendencia de sus palabras en relación con el relato mayor denominado Historia, sino que también confirma el valor de sus acciones.

En este sentido, esta obra literaria de Gabriela Alemán se relaciona con la novela histórica estudiada por George Lukács porque en ambas se retrata a un sujeto *consciente* de su incidencia en la Historia¹²⁵. Sin embargo, mientras que en la novela de Lukács la conscientización nacía a partir de la *experiencia* de una guerra —Revolución francesa—, es decir, de un evento significativo en términos de consecuencias sociopolíticas y económicas, en *Humo* la conscientización histórica surge desde una aparente nimia decisión que termina por inscribirse en la Historia, así como de las repercusiones personales e íntimas que sufre alguien por la maquinaria de poder de una dictadura. Durante la posmodernidad, momento en el que se enclava la NNH, “La función de singularidad sustituye a la de universalidad (en un nuevo campo en el cual lo universal carece de utilidad).” (Deleuze 360) A este respecto, con el propósito de apoyar la noción antes citada, es posible afirmar que en esta obra literaria se destaca lo rutinario, lo banal y la aparente insignificancia de la vida del ser humano que, de acuerdo con lo anterior, forma parte importante de la Historia y de la representación actual del ser humano.

En las primeras dos terceras partes de la novela se narran las vicisitudes de dos protagonistas unidos por el paquete que uno de ellos le ha dejado al otro¹²⁶. Enfocándose únicamente en Andrei, sus andanzas se centran en la continua modificación y consistencia de su subjetividad, misma que se caracteriza por la insuficiencia y la inconformidad para consigo mismo y, por consiguiente, para con el espacio y quienes lo rodean. En el último tercio de la novela, habiendo asentado la subjetividad de uno de sus protagonistas, la antedicha subjetividad de Andrei se ve envuelta en un punto trascendental de la dictadura de Alfredo Stroessner. Sin tenerlo a consideración, el personaje masculino de la novela se ve sumergido en la Historia.

¹²⁴ Las cursivas son mías

¹²⁵ De acuerdo con Lukács, la Revolución francesa dio consciencia histórica a la *masa* de su influencia en los eventos históricos, quienes se identificaban como colectividad histórica en el caso de los ejércitos, y como individuos al regresar a sus hogares. Lukács, Georg. *La novela histórica*. Ediciones ERA, 1966, Impreso, pp. 19-22

¹²⁶ Andrei le deja un paquete lleno de documentos a Gabriela, motivo por el que ella llega a casa de su amigo.

La denominada *subjetivación de la Historia* realizada en *Humo* se refiere justamente al desarrollo mencionado en el párrafo anterior. La obra no se mueve por las vivencias de un personaje a través de la Historia, es decir, no expone una intimidad del acontecimiento histórico, como suelen presentar las primeras nuevas novelas históricas, sino que relata una fracción de la vida de un personaje aparentemente cualquiera, dotándolo de una subjetividad en conflicto que, tras diversas *experiencias* sustanciales, se altera, y lleva a ese personaje a incorporarse en una compleja dimensión que acabaría por ser históricamente trascendental. La propuesta teórica de la novela consiste, por un lado, en entender la existencia de una pluralidad de sujetos como actores históricos y, por otro, la importancia de reconocer y dar cuenta de las narrativas individuales para poder aprehender y comprender la complejidad del pasado y el alcance de sus múltiples consecuencias; además, como resultado de ello, resaltar la carencia e imprecisión de la historiografía en la llamada (re)construcción del pasado histórico.

De esta manera, en contraposición con la objetividad que posee la historiografía tradicional, a través de la subjetivación de la Historia, es decir, el ejercicio práctico de *narrar* las “peripecias” de un sujeto antes de incorporarse a la Historia, junto con el resto de mecanismos de su retorno al pasado, *Humo* encuentra una forma de cuestionar la noción misma de Historia, de su linealidad y su enfoque en los “grandes actores históricos”.

El documento y su importancia para el relato histórico.

Si la memoria y el recuerdo se conciben como una actividad que podría llevar a la destrucción de los restos y vestigios del pasado, ¿cómo podrían preservarse esos restos, si no fuera a través de un dispositivo que, al recusarse a la memoria, pudiera conservarlos, aunque fuera con el peligro de que pereciera el recuerdo? (Garramuño “De la memoria...” 59-60)

En un breve punto anterior se afirmó que el cuerpo es la base de la subjetividad; se señaló, asimismo, que en las manifestaciones textuales¹²⁷ concretas, los cuerpos están ausentes, no existen, sino que son figuraciones de un cuerpo representado a partir de las condiciones mediales de cada soporte (escrito, visual, táctil, etc.) En los textos literarios evidentemente no existe una encarnación corpórea, por el contrario, se manifiesta una representación del cuerpo a través de la construcción explícita de éste, dotándolos de una personalidad y de una nominación, tal como sucede con la distintiva pierna de Gabriela y su *corporeización* a lo largo

¹²⁷ Entiendo “texto” desde la semiótica, es decir, como una obra artística cuya característica estética lo establece como un signo. Cfr. Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal, 2011, Impreso.

de la novela. Dicho proceso surge usualmente a partir del moldeamiento que realiza un narrador, ya sea hetero u homodiegético¹²⁸.

Sin embargo, no es la única forma en la que se establece una subjetividad identificable: la subjetivación es un proceso por el cual se le otorga a un personaje una perspectiva intrínseca y un *ser-así*, confrontándolo con los múltiples discursos que lo atraviesan. No basta con tomar la posición de un personaje y partir de su punto de vista para hablar de subjetivación. A lo largo de *Humo*, sobre todo en los últimos capítulos de la novela, la subjetividad de Andrei se exterioriza a través de los diversos documentos con los que Gabriela tiene contacto: su diario, la correspondencia que mantiene con Palamazczuk y los escritos que Francisco apunta durante su travesía en busca de los ñandúes.

En el apartado anterior se expusieron los mecanismos por los que se manifiesta la *conscientización histórica* de Andrei y la denominada subjetivación de la Historia, misma que fue retratada mayoritariamente en el compendio de documentos referidos en el párrafo previo. Como se mencionó en el capítulo II, tanto las cartas como el diario son estructuras discursivas *privadas* que contienen elementos clave para la subjetivación de los personajes. A través de este archivo, se dilucida el arrepentimiento y el tormento que vivió Andrei en los años posteriores de haber conocido a Stroessner: “Desperdiocé el único momento en que pude haber tenido una ventaja, Palamazczuk; por imbécil...” (193). Es a través de estos papeles por los que, tanto Gabriela como el lector, reconocen en Andrei una faceta restablecida de su subjetividad.

Ahora bien, más allá del papel que poseen respecto a la caracterización de los personajes, el *archivo* como concepto posee dimensiones diversas en relación con la historiografía y la literatura. Tal como lo menciona la semióloga italiana Patrizia Violi, citada en el capítulo previo: “[la carta] se significa a sí misma, lo cual quiere decir [...] que el contenido informativo de la carta es la carta misma” (195), es decir, las cartas operan más allá del contenido, haciéndolo en sí mismas como *documentos*.

La presencia de los documentos conciben un diálogo con la disciplina histórica. En “La historia se hace con documentos”, Irene Henri Marrou menciona que: “No podemos captar el pasado directamente, sino sólo a través de los vestigios, inteligibles para nosotros, que ha dejado tras de sí, *en la medida en que* esos vestigios han subsistido, en que los hemos

¹²⁸ No obstante, no es necesario que se haga explícita la descripción de un cuerpo en los textos literarios. Comúnmente se acepta que todos los personajes retratados, como representación de seres humanos, poseen un cuerpo; de esta forma, la subjetividad en los personajes literarios suele establecerse a través de sus pensamientos y conducta, más allá de su figuración corpórea.

encontrado y en que somos capaces de interpretarlos...” (55). Para la historiografía, los documentos cumplen un papel sumamente importante ya que son el principio con el que realizan el ejercicio heurístico del pasado para poder textualizar la Historia. De acuerdo con Rosa Belvedresi,

Considerar algo como ‘evidencia histórica’ significa varias cosas: la primera, que se ha ingresado en la etapa de la historia científica, o historia propiamente dicha; la segunda que el historiador adopta hacia el pasado una actitud claramente activa (en la medida en que toda evidencia debe ser interpretada); la tercera, que el conocimiento del pasado tiene sus propios criterios de validación y aceptación (53)

En términos estrictos, el archivo que le ha dejado Andrei a Gabriela no funciona como una evidencia histórica tradicional pues nace de su íntima subjetividad, haciendo de éste un componente “corrompido”. Sin embargo, desde la Historia que sigue a los denominados “pequeños actores”, los documentos resultan valiosos para dar cuenta de muchos de los mecanismos de control que Alfredo Stroessner ejecutó durante su dictadura, entre los que se narran: el reclutamiento de jóvenes (189), la desaparición forzada de personas (190) y el poder político y social que se intensificaron con los años (188, 191). No obstante, empero, los documentos exponen sobre todo la desdicha que vive Andrei durante el periodo en el que *experimentó* de primera mano todos estos actos de poder.

Ya desde su publicación en el 2000, Roberto González Echeverría proponía en *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* la importancia del Archivo y el mito en la composición retórica de la novela latinoamericana. En sus palabras: “Postulo que la novela se derivó del discurso legal del imperio español durante el siglo XVI” (15). *Humo* no imita ni simula el lenguaje de la autoridad encarnada en el discurso historiográfico, sino que recupera la funcionalidad del Archivo para la Historia y lo incorpora al texto literario con el propósito de reflexionar y dilucidar su comportamiento. Tal como lo menciona González Echeverría: “La novela no imita la realidad, sino las convenciones de esas otras manifestaciones de la lengua [...] para mostrar que en su origen y funcionamiento son similares a la literatura”(143). En ese sentido y teniendo en cuenta lo explicado en los apartados anteriores de este capítulo, es posible afirmar que la nueva novela histórica y el caso específico de *Humo* bien puede ser la contraparte introspectiva de un lado de la crisis de la Historia: aquella que se niega a considerar la relevancia de los múltiples sujetos, los afectos, lo irracional y la diversidad del documento. Por ejemplo, como se pudo observar, en *Humo* impera la presentación de diversas subjetividades, de la incidencia de las emociones y afectos en el devenir personal, en la locura e irracional presente en ciertos espacios como la selva y la casa a la que llega Gabriela, incluyendo, por supuesto, el diario y correspondencia de Andrei para la reconstrucción de su subjetividad.

Todos, elementos que no coinciden enteramente con los mecanismos tradicionales de la Historia.

De acuerdo con el punto de encuentro de algunas obras latinoamericanas del siglo XX¹²⁹, González Echeverría identifica que:

Lo característico del Archivo es 1) la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonial o científicos del siglo XIX; 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar (56)

En *Humo* se manifiestan dos componentes retóricos de los antes mencionados: 1) los elementos mediadores entre el pasado y el presente son los escritos y cartas recopilados por Andrei, mismos que posteriormente son entendidos como *documentos* debido a su trascendencia histórica; 2) la existencia de un historiador interno que recibe, lee e interpreta los documentos se representa en Gabriela, siendo la persona a la que le es conferida tal actividad. Finalmente, la propuesta retórica de *Humo* se basa en su tratamiento del punto tres. Antes de proseguir con esto, resulta significativo mencionar las particularidades de los dos primeros criterios. Por un lado, la disimilitud de los documentos *privados* de Andrei que no responden a una intención de ser leídos para la posteridad *en clave histórica* y que no están encriptados en un lenguaje específico para que sea interpretado bajo una óptica determinada, sino, por el contrario, enunciados desde una subjetividad latente, común, accesible a la multiplicidad de personas. Por otra parte, como se mencionó en el capítulo II, Gabriela se desenvuelve —a pesar de que el ejercicio en sí mismo sea enormemente similar— como una detective que rastrea lo que ha vivido Andrei, así como el misterio de lo que ha experimentado. Cuando Francisco le entrega el archivo en el que se encuentran los nudos de sus interrogantes, se narra simbólicamente que “[Gabriela] puede ver las nubes formando un manto blanco sobre las copas de las palmeras. *No parece un paisaje sino un cuadro abstracto al que hay que asignarle un significado. No tiene ganas de buscarlo...*” (184)¹³⁰, advirtiéndole que Gabriela no desea darle una interpretación a los documentos, aminorando su función como historiadora. Mediante la lectura de unos papeles escritos en el pasado, pero leídos en el presente, la Historia se activa y se sensibiliza. Ahora bien, esto no cancela el proceso por el que pasa el archivo de la novela, sino que manifiesta su afianzamiento con el punto número tres.

¹²⁹ Se menciona explícitamente *Aura*, *Yo el Supremo*, *El arpa y la sombra*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Oppiano Licario* y *Cien años de soledad* (González Echeverría 56).

¹³⁰ Las cursivas son mías.

En vísperas de su partida, Gabriela: “Cierra la maleta, toma los papeles que Francisco le dio —el acumulado de una vida: las cartas, notas, entradas de diario y apuntes— y camina hacia el escritorio” (Alemán 186). A través de un concurrente y simbólico soplo, los documentos se levantan y se extienden por toda la ciudad. Los últimos fragmentos de *Humo* intercalan narraciones al interior de documentos —mayormente declaraciones de Andrei en su diario y parte de la correspondencia— y el desenlace de cada uno de los papeles, no necesariamente para ser leídos, sino: para ser utilizados como envoltura para carne (188), para ser pisados por una mujer que hace ejercicio (189), o alguno que se le pega a la paleta helada de un niño en la playa (189), que se incrusta en la llanta de una bicicleta (192), o para ser usado para crear un avión de papel (195), entre otros destinos más; o bajo otras circunstancias como: “Cuando el muchacho llega a Teniente Roberto Ponte, casi Siria, en el Barrio Jara, para tomar mate cocido junto a su padre y su abuela, la ve y la recoge sin pensar. La dobla en cuatro y la mete en el bolsillo trasero de su pantalón. “ (193) y “...una muchacha que entra al Centro Cultural Brasileño recoge la franja que encuentra en el suelo y la coloca en la página veintiocho de *La invención del Paraguay*, cierra el libro y lo guarda dentro de su bolso”¹³¹, siendo este último destino uno de los más simbólicos por incrustarse en un libro que dé cuenta de la genealogía de Paraguay.

Aquí se precisa la distinción de *Humo* para con la propuesta de González Echeverría. Con este mecanismo retórico se plantea que el manifiesto inconcluso de la novela es en realidad la historia paraguaya de la dictadura de Stroessner, fracturada y deteriorada, tal y como se manifiesta psicológica y físicamente en Andrei y Gabriela a través de su devenir, por el Estado que la ha resguardado de los testimonios, misma que le pertenece a la sociedad paraguaya. Al renunciar a su labor como historiadora, Gabriela le concede a la gente de Paraguay ser quien tenga la *posibilidad* de conocer esa perspectiva de la dictadura de Stroessner sin un intermediario concreto que manifieste su ideología. A pesar de que los fragmentos no sean leídos, como un gesto sobre el aspecto de los documentos históricos, así como de la propiedad del archivo historiográfico, la *liberación* de los papeles de Andrei cambia el estatus del archivo de *privado* a *público*, fortaleciendo la noción que viene defendiendo *Humo* acerca del proceso que sigue la historiografía al textualizar el pasado. El hecho de que la mayoría de los documentos sean desechados por las personas sugiere la complejidad del pasado, inasible e indeterminada por sus repercusiones para el presente; sin embargo, como se refirió, algunos de esos documentos también gozaron de un destino más simbólico y decisivo para el matiz de un

¹³¹ Conservo las cursivas del original.

panorama tan establecido, sobre todo en términos de la inmersión del sujeto dentro del devenir histórico y personal de las subjetividades, así como se analizó con Andrei.

Recordemos que la *conscientización histórica* de la novela se relaciona fuertemente con personajes como Biró o Andrei, figuras de la Historia que parten desde su cotidianidad, desde sus afectos y deseos, es decir, que van desde lo privado a lo público, representándolos como sujetos más allá de individuos excepcionales, homogeneizando la noción de que no sólo toda persona es política, sino, también, histórica.

Finalmente, es posible declarar que la afirmación que realiza Florencia Garramuño en su estudio acerca de las políticas del archivo en la cultura contemporánea se extiende a *Humo*:

La diferencia de la noción de archivo con la que trabajan estas obras es que ellas insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsadas por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos relatos y el modo en que sus efectos perduran en el presente (“De la memoria...” 65)

Recordemos que Andrei es un personaje ficticio, cuya incidencia en la Historia paraguaya existe únicamente dentro de la novela, sin embargo, lo planteado en la obra literaria se establece como una muestra sociopolítica a partir de sus mecanismos retóricos ya que la preservación y el compendio que realiza Andrei de los documentos da cuenta de su deseo de extender su memoria y su versión de los eventos históricos que acaecieron en la realidad de Paraguay. Esto resulta importante porque se relaciona estrechamente con el apartado siguiente, en el que se considera un concepto implicado en la subjetividad y la memoria: la confesión.

La confesión y la subjetividad

“...es necesario salir del silencio, salir del silencio para ser, para hacerse un ser, una subjetividad” (Rivara Kamaji 112)

Uno de los conceptos más recuperados en cuanto a la subjetividad se refiere es la memoria pues es ésta “la manera de *darse forma*.” (Tischler Visquerria 97). A lo largo de esta investigación se ha propuesto que *Humo*, examinado desde la óptica de la nueva novela histórica, plantea una subjetivación de la Historia. Otro de los artilugios que fortalecen esta conjetura radica en el proceder de Andrei respecto a su archivo personal, de su memoria.

El punto inflexivo de la novela, por el que los dos tiempos diegéticos se conectan, es la muerte de Andrei¹³². Tras su llegada, a Gabriela se le entrega un paquete que contiene el diario de su amigo fallecido: “Toma el sobre, rompe el extremo y la invade el olor a cigarro, a Old Spice, a whisky de una sola malta. Cierra los ojos; si no lo hiciera, gritaría. El olor de Andrei cubre el cuaderno de tapa dura y el interior del envoltorio.” (Alemán 17). Sin saberlo, Gabriela encontrará ahí los primeros vestigios de una memoria que da cuenta de una subjetividad en conflicto y de las narración de varias experiencias que pudiesen esclarecer flancos desconocidos de la Historia.

Más allá de las implicaciones anteriores, el acto en sí mismo de Andrei puede ser entendido como una *confesión*. Entre los últimos documentos de su archivo, además de la aflicción que sufre y que se manifiestan en algunas cartas, se entrevé el miedo que le ocasionaba la gran autoridad política de Stroessner: “El pozo no termina nunca, Palamazczuk, y no caigo solo. En picada viajan todos los que quiero...” (190), y en “Era realmente abrumador, parecía haber crecido, comencé a sentirme un enano a su lado” (188). Esa pesadumbre con la que vivió durante esos años fue mitigada a través de la correspondencia con Palamazczuk, sin embargo, la ausencia de este último personaje supone que también se mantuvo en silencio, resguardando todo lo que Andrei le confesaba.

Así que, al decidir confiarle a Gabriela sus escritos, Andrei activa su subjetividad a pesar de ya no existir de manera corpórea: “... los sobrevivientes son la historia misma, una historia que encuentra la fuerza del testimonio del vínculo de comunicación con el otro, un vínculo humanizante que implica la posibilidad de construir una subjetividad que viene de la necesidad de que haya otro que escuche y comprenda” (Rivara Kamaji 113-114). El caso de Andrei resulta particular ya que forma parte de las víctimas que no lograron sobrevivir; de hecho, recordemos que Andrei se suicida, implícitamente, por la presión a la que fue sometido durante los años en los que estuvo relacionado con Stroessner. No obstante, empero, su última resolución fue la entrega de los documentos a Gabriela, una persona cuya accesibilidad frente a Andrei, le permite a éste, la confesión y, por ende, su subjetividad.

Respecto a este tema, Fernando Broncano indica que “La confesión es un ejercicio de la identidad moderna: una memoria dolorosa declarada ante *un amigo*, *en un libro* o ante la autoridad. La confesión conlleva una dinámica compleja de relato de memoria, de gestión del conflicto, de reconocimiento del mal y, luego, de búsqueda de un lenitivo para la ansiedad en

¹³² Véase la figura 2. Orden cronológico. *Supra*, pp. 51-52

la declaración” (87)¹³³. En el diario/libro de Andrei se condensa gran parte de su sentir y de su reconstrucción memorial, sin embargo, reconoce que en su proceso de transformación interior, de su subjetividad, necesita *confesar*, con lo que se explicaría su resolución frente a su diario.

La confesión, en este sentido, opera en dos direcciones: por un lado la ya señalada instauración de una subjetividad y, por otra parte, como sublimación de las innumerables *experiencias* que ha padecido durante los años. En uno de los últimos fragmentos de la novela y, supuestamente del archivo, Andrei escribe:

A veces estás líneas se vuelven garabatos que no sé si realzan o deforman lo que ocurre. O le dan un sentido a algo que no lo tiene. Si lo arman a destiempo. No sé cuánto se pierde en el contar.

Sobrevivo y no sé de qué tanto se habla (Alemán 198)¹³⁴

En esta última reflexión, posiblemente la que antecede a su suicidio, Andrei manifiesta el valor de su versión de la Historia, reconociendo la importancia y la injerencia de su persona dentro del devenir histórico y, sobre todo, de la experimentación de los acontecimientos trascendentales tanto individuales como colectivos de los que fue testigo:

... el testimonio salva, salva de un silencio perpetuo y se convierte, lo testimoniado, en algo que trasciende ya, incluso, la propia historia, la propia vida, es un pasado que se envía a la construcción de un presente que, a pesar de querer ser ignorante, no puede serlo. La escritura se convierte en formación de una memoria y una nueva subjetividad (Rivara Kamaji 115)

Así, a pesar de que Andrei haya muerto y su subjetividad, ligada con su cuerpo, no trascienda, su memoria en forma de archivo —diario, cartas y apuntes— sobrevivirán al igual que un documento historiográfico: evidencia de cómo un sujeto “ordinario” sufrió durante la Guerra del Chaco y, más importante, el cómo sucedieron diversos actos represivos durante la dictadura de Alfredo Stroessner.

Finalmente, existe un nivel *metatextual* que involucra una práctica cercana a la confesión a la realizada por Andrei. Recordemos que en el capítulo II se mencionó que *Humo* posee una fuerte carga autoficcional. En este sentido, existe un doble ejercicio: por un lado Andrei le deja a Gabriela ficticia su archivo personal para su confesión y, por otro, en su ejercicio de escritura literaria, Gabriela Alemán autora, quien además de incorporarse literariamente dentro de su novela, escribe *Humo*, una novela histórica que retrata ambientes y

¹³³ Las cursivas son mías.

¹³⁴ Quise respetar la disposición espacial del fragmento en la página, sin embargo, sugiero que se regrese a la fuente primordial para observar la disposición original. Las cursivas son mías.

algunos acontecimientos¹³⁵ que ella experimentó durante su vida. En otras palabras, más o menos en un ejercicio parecido al que ejecuta Andrei, Gabriela Alemán nos otorga este documento que da cuenta de su subjetividad, misma que ha sido encriptada en la retórica de la literatura, ejerciendo una doble “confesión” y demostrando la injerencia que la literatura posee frente a la sublimación y autodeterminación de la subjetividad tanto individual —Gabriela Alemán—, como colectiva —lectores de *Humo*.

¹³⁵ Explícitamente menciona que ella vivió la impresión de enterarse de lo ocurrido en el centro comercial Ycuá Bolaños. Cfr. Viramontes, Sofía, “Una bruma sobre Paraguay.” *Gatopardo*. 2017. Web. 20 de abril de 2018.

Conclusiones

¿cómo hacer historia no solo de aquello que no puede ser relatado, sino también de esta imposibilidad, de esta borradura, de esta inaccesibilidad en la que queda atrapada una experiencia de naturaleza traumática? (Acosta López 163)

Desde el último tercio del siglo XX, la nueva novela histórica es un subgénero de la ficción histórica que se ha consolidado, debido a su coyuntura sociopolítica, especialmente en América Latina. A partir de la publicación de “La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana” (1991) de Fernando Aínsa y la consecuente divulgación de *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993) del estadounidense Seymour Menton, la crítica literaria latinoamericana comienza a desvincularse teóricamente de la novela histórica tradicional. Entre los cambios más significativos que representa la NNH, destacan: la reinterpretación paródica, el rechazo a la verdad oficial que maneja el Estado, la negación de un modelo estético exclusivo y la mezcla de múltiples formas discursivas y géneros de la posmodernidad (autoficción, *mise en abyme*, testimonio, nueva crónica, entre otros).

Una de las propiedades más valiosas y distintivas de la nueva novela histórica consiste en su reflexión acerca del presente a partir de las acciones y los acontecimientos del pasado. Al retratar sucesos, personajes y/o perspectivas silenciadas por la Historia, las ficciones históricas contemporáneas afirman su descontento frente a la versión oficial de la realidad pasada que emplean las distintas instituciones estatales y, en consecuencia, valoran la asertividad de diversos supuestos tales como verdad y representación. Asimismo, defienden que la realidad cargada de altas significaciones individuales y colectivas debería tener una importancia trascendental para la Historia y sus procesos de explicación del presente. De esta forma, es posible declarar que este tipo de obras se consolidan como textos con efectos sociopolíticos activos.

La nueva novela histórica, como concepto teórico, resulta sumamente importante para la crítica literaria de América Latina. Esta noción se deslinda de la novela histórica posmoderna y la metaficción histórica —entre otras nomenclaturas más— por la confluencia de varias circunstancias propias de Latinoamérica, entre las que sobresalen: las numerosas y particulares dictaduras que se posicionaron en Chile, Argentina, Paraguay, Brasil, Bolivia, Perú y Nicaragua, por mencionar algunas, así como del compromiso sociopolítico del Estado para con los grupos vulnerados a los que les ha sido negada una adecuada *representación* y las deudas económicas y socioculturales herederas de la Conquista. Está investigación sostiene que las

nomenclaturas utilizadas para designar y estudiar a las ficciones históricas modernas dependen mayormente de su *punto de enunciación*, es decir, de los factores socioculturales, económicos y políticos de un territorio geográfico específico. De esta forma, teniendo en cuenta la coyuntura de América Latina, es posible afirmar que, además de surgir en correlación con el concepto de la nueva narrativa latinoamericana, la NNH es un término de la crítica literaria que opera frente a la realidad sociopolítica exclusiva de América Latina porque responde a las particularidades multi-dimensionales de su Historia y su presente de producción, tanto individual como social. Lo anterior significa que el circuito de escritura y recepción de la nueva novela histórica está sujeto a su contexto, sin que esto signifique que sean inadecuadas las interpretaciones desde diversas categorías conceptuales o desde los puntos de encuentro entre ciertas situaciones sociales, políticas y culturales de otras latitudes tanto teóricas como geográficas.

Desde mi perspectiva, lo anterior se relaciona sustancialmente con el hecho de que los conceptos analíticos de la ficción histórica contemporánea no sólo suponen una forma de creación, sino también un cúmulo de herramientas de lectura. La diferencia principal entre la novela histórica tradicional y la nueva implica únicamente una discordancia en cuanto a la relación Historia-ficción. Muchas de las novelas históricas tradicionales pueden ser leídas desde la óptica que supone el modelo de la NNH, asimismo, un gran número de estos textos tienen propiedades o mecanismos designados abiertamente a dicho paradigma. Esto puede explicarse por el *continuum* de los géneros: no existe un inicio o un final identificable de la novela histórica tradicional, sin embargo, el caso de la NNH resulta conflictivo porque se ha estipulado indirectamente que nace en un año específico —1979—, haciendo de las novelas producidas en años posteriores parte de dicha categoría. Esto explica que algunas obras literarias, a pesar de sus considerables diferencias genéricas, sean examinadas y clasificadas como nuevas novelas históricas. No obstante, como se comprobó en el capítulo II de esta tesis, la tipificación y categorización de esta clase de textos literarios necesita de un marco conceptual comprensible y de una disección rigurosa pues, en sí mismo, el vínculo entre la Historia y la literatura es un factor sincrónico y operativo según la época en la que se utiliza. En este sentido, uno de los puntos más valiosos para la agenda de la ficción histórica en América Latina radica no sólo en la estipulación de un marco modélico para el análisis y la crítica de la NNH, sino la apertura multidisciplinaria y teórica que incluya instrumentos de otros ámbitos tales como la Historia y la sociología; esto con el fin de explorar los alcances que estas obras poseen en el imaginario colectivo de sus lectores.

A lo largo de esta tesis se propuso que, en grandes rasgos, el surgimiento de la NNH puede explicarse por la articulación de dos factores principales: las diversas circunstancias de la posmodernidad y la creciente crítica postestructuralista que permitió repensar los valores principales de la modernidad. Una de las doctrinas más afectadas por la modificación del paradigma nocional y estructural del pensamiento humano fue la Historia. A través de los principios asentados por las obras postestructuralistas, la filosofía, la crítica literaria, las diferentes áreas de la psicología y los estudios culturales juzgaron diversas conjeturas que la disciplina histórica había desarrollado. Una de las afirmaciones más significativas plantea que el discurso histórico es elaborado a partir de una postura ideológica y que éste no está formulado desde los hechos sino desde la representación y las interpretaciones que la historiografía concretiza. A pesar de que aún sea cuestionable la presencia de un *momentum* vivencial posmoderno en América Latina, la crisis de la Historia¹³⁶ experimentada en estas tierras fue consistente al grado de provocar un cambio en el modelo convencional de pensar y producir la ficción histórica. Aunque es cierto que la nueva novela histórica resulta de los artilugios y el pensamiento crítico de la posmodernidad, este tipo de obras literarias no suponen invariablemente novelas posmodernas, es decir, a pesar de que las ficciones históricas utilicen mecanismos distintivos de la denominada posmodernidad, no todas pueden entenderse desde esa perspectiva. Resulta útil retomar esta cuestión pues, como se mencionó, la NNH implica también un modo de pensar y leer las ficciones históricas, por lo tanto, partir de su aparente atadura con la posmodernidad, terminaría por considerar a muchos textos como posmodernos a pesar de que hayan sido concebidos desde otra perspectiva.

Dentro de este complejo sistema literario se halla *Humo* de Gabriela Alemán. *Humo* es una obra que por sus elementos extraliterarios y la tensión que estos producen dentro de su retórica se sitúa dentro del paradigma de la nueva novela histórica. No sólo por sus referencias históricas, sino porque tanto su elaboración como sus impresiones sobre la Historia se enclavan en un presente sociopolítico complejo. Leída bajo los estándares que implica este subgénero, este texto toma una postura en relación con la llamada “verdad oficial” puesto que se enfrenta a la narración histórica de un período traumático de Paraguay y a los procesos tanto escriturales como receptivos de la Historia misma.

Como muchas de las nuevas novelas históricas de finales del siglo XX, gran parte de su composición literaria se deriva de la denominada subjetivación de la Historia, es decir, el empleo de la perspectiva de un personaje histórico generalmente adyacente a un

¹³⁶ Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*. México: Editorial Planeta, 1992.

acontecimiento trascendental, esto con el propósito de reflexionar acerca de la vulnerabilidad de los personajes considerados como individuos “excepcionales” capaces de modificar el devenir histórico. Sin embargo, como muchos de los textos literarios de la ficción histórica del siglo XXI, el procedimiento retórico resulta disímil a las primeras nuevas novelas históricas¹³⁷ ya que la subjetivación no se realiza en una figura histórica, sino, como se dijo, en un personaje ficticio adyacente a un ambiente histórico.

La escasez de la materia histórica y la falta de protagonismo de un individuo crucial para la Historia dentro de la diégesis de *Humo* causa un conflicto en cuanto a su incorporación al acervo de las NNH. Aunque es cierto que *lo* histórico no cumple un papel protagónico, los componentes de la Historia, tales como el incendio del centro comercial Ycuá Bolaños, la Guerra del Chaco y el derrotero del dictador paraguayo Alfredo Stroessner, provocan una alta significación en su propuesta estética y teórica. Los elementos históricos suscitan un doble planteamiento: por un lado, aquello que se relaciona con la Historia paraguaya, y por otro, aquello que se centra sobre la disciplina histórica. Al seguir una etapa compleja de dominación política y a la coincidencia de un personaje ficticio como Andrei con una figura histórica como Alfredo Stroessner, *Humo* se pregunta qué se establece como histórico, cuáles fueron los ejercicios de poder de Stroessner para mantener silenciados a los implicados en su círculo de poder y cuál ha sido la narrativa oficial de los hechos que acaecieron en la reconocida Guerra del Chaco. Asimismo, a través del seguimiento de un personaje como Andrei, cuya subjetividad transita por diversos estados que van del desencanto a la inconformidad, la novela plantea que la Historia necesariamente se relata a partir de la esfera humana subjetiva —entendida como *sujeto*— para poder captar la realidad y, así, oponerse a la supuesta ininteligibilidad del pasado. De ahí que la obra no se decante por un personaje como Alfredo Stroessner, sino por un ser ficticio al que puede adjudicársele *lo* ordinario de las acciones de los diversos sujetos. En este sentido, *Humo* toma una postura política e ideológica al plantear una versión discordante frente a la estructura y configuración de *lo* histórico en tanto que se replantea la incidencia de importancia de la vida cotidiana en el devenir histórico. A este respecto, esta obra literaria ratifica la incidencia de los textos artísticos en la construcción de la realidad, su repercusión frente a la materialidad de las pérdidas y el simbolismo de los problemas actuales y la relación arte-Estado.

¹³⁷ Cfr. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.; y Fernando Aínsa, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana.” *Cuadernos Americanos. Nueva Época*, vol. 4, núm. 28, 1991, PDF, 13-31

Asimismo, *Humo* se une a las novelas que sostienen que el *relato* es una forma de producir sentido. Dicho concepto ha sido utilizado como herramienta de composición de la memoria colectiva y de las múltiples subjetividades. El relato posee la capacidad de reinterpretar y resignificar la realidad, aliviando las impresiones que los sujetos han experimentado tanto en el pasado como en el presente. Mediante la autoficción y la nueva novela histórica, entendidos como géneros en estrecha relación con la realidad extraliteraria, *Humo* presenta dos de las funciones más importantes del *relato*: la autodeterminación de la subjetividad y la sublimación de los eventos históricos de los testigos y sobrevivientes de la realidad pasada. En este sentido, esta obra literaria demuestra que, en términos generales, la literatura actualmente goza de un espacio que otros ámbitos narrativos —Historia, autobiografía, géneros periodísticos, etc.— no son capaces de constituir. A través de la apropiación y escritura de un relato personal y su consiguiente exposición a la sociedad, la literatura despliega un campo de la narrativa en el que es posible hacer del texto un signo activa e intencionalmente sociopolítico y susceptible a ser aprovechado para la distensión de las experiencias del pasado. No obstante, aún hoy, la literatura se enfrenta al desafío de concebir retóricas capaces de conciliar los distintos niveles estéticos, éticos y políticos de los textos, abiertos a resanar el desencanto del pasado moderno y las crisis socioculturales, con el fin de posibilitar modos de recepción capaces de comprender los traumas y los afectos del *Otro*.

De igual forma, queda pendiente analizar el proceso escritural y político que se acciona cuando se escribe una nueva novela histórica desde la extranjería, como el caso de Gabriela Alemán, quien, a pesar de no ser paraguaya, escribe una novela acerca de la Historia de dicho país. Este tema abre diversas cuestiones, entre las que sobresalen: cuáles son los lindes y la pertinencia crítica de conceptos como literatura nacional, regional y literatura universal o bien la de escritora cosmopolita, cuán adecuado y relevante resulta una obra literaria sobre la Historia de un país escrita por un extranjero y cómo se interpreta desde esa condición, es decir, una perspectiva que no vivió directa y enteramente los efectos socioculturales de un acontecimiento histórico.

Al disponer de elementos valiosos para el entendimiento del presente, las nuevas novelas históricas son susceptibles a leerse desde diferentes perspectivas y nociones teóricas. Esta clase de textos literarios es capaz de darle sentido a gran parte de las subjetividades de la sociedad, así como de la esfera colectiva de los grupos representados. Desde mi punto de vista, *Humo* goza de una complejidad cuyos alcances retóricos, estéticos y políticos despliegan la

posibilidad de múltiples interpretaciones. Más allá de la postura de Gabriela Alemán¹³⁸, esta tesis se inclinó por concebir a esta obra desde este sistema conceptual porque, a partir de sus mecanismos retóricos, señala la carencia de los estatutos de la Historia y abre la posibilidad de restablecer la importancia de la literatura en el establecimiento de la multiplicidad de subjetividades posibles.

Por último, es valioso retomar el título de la novela, del cual no se ha dicho nada. El hecho de que sea una sola pieza léxica dificulta el significado unívoco y unilateral. El humo es el resultado de la combustión de una materia, asimismo, es el índice de otra cosa, en este caso, del fuego. A pesar de que no sea una palabra retomada continuamente en la novela, el humo está presente desde el incendio del centro comercial Ycúa Bolaños y en las batallas de la Guerra del Chaco, sucesos en los que murieron cientos de personas. Desde mi perspectiva, el título de la novela funciona principalmente de dos formas un tanto contrarias. Por un lado, hace referencia a lo que queda, a lo que permanece del fuego y que en apariencia no puede ser contenido, pero que finalmente resulta perceptible. Si vinculamos la propiedad agresiva del fuego con la dictadura de Stroessner, el humo se establecería entonces como los vestigios que la misma ha dejado, y sus rastros irremediables esparcidos por Paraguay a lo largo del tiempo. En este sentido, la novela se instaura como un posible archivo (incompleto y subjetivo) que da cuenta de ese periodo histórico, mismo que se propone declararse a favor de su interpretación y no de la versión oficial. Por otro lado, el humo también puede ser la perdurabilidad simbólica de las llamas, la continuación del poder de una figura como Alfredo Stroessner, ese gas capaz de seguir asfixiando a las personas a pesar de que, en apariencia, el fuego se haya extendido. En este sentido, la novela se establece como un texto que expresa la autoridad y la influencia política y sociocultural que Stroessner ha mantenido a lo largo de la Historia paraguaya y en el Estado político actual.

De una u otra forma, ambas evocan al dictador paraguayo de tal manera que pueda ser analizado desde su ausencia, es decir, desde el presente en miras del pasado. El título da cuenta de un proceso temporal en el que el humo representa el momento actual que se vive y por el que nos volcamos a reflexionar acerca del fuego y sus numerosas resonancias, ya sean como perpetuidad o indicio de lo que fue, invocando, irremediabilmente, nuestra propia historia.

¹³⁸ *Supra*, p. 4

Bibliografía

Literatura epistolar, estudio preliminar de Alfonso Reyes. México: Conaculta; Océano, 1999. Impreso.

“El sello de Gabriela Alemán está presente en 10 nuevos relatos.” *El Comercio*, 23 de julio de 2014. Web. 4 de septiembre de 2019. <<https://www.elcomercio.com/tendencias/gabriela-aleman-escritora-relatos-muerte.html>>

“Una familia rara, a veces perversa, y entrañable.” *El Comercio*, 25 de febrero de 2012. Web. 4 de septiembre de 2019. <<https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/familia-rara-a-veces-perversa.html>>

[S.a], “Partí de lo real hacia la literatura”, *El Comercio* (Ecuador), 4 de febrero de 2012. Web. 4 de septiembre de 2019. <<https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/parti-de-real-hacia-literatura.html>>

Acosta López, María del Rosario. “Gramáticas de la escucha: decolonizar la historia y la memoria.” *Sujeto, decolonización, transmodernidad. Debates filosóficos latinoamericanos*. ed. Mabel Moraña. Iberoamericana; Vervuert, 2018, Impreso, pp. 159-180

Aínsa, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana.” *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. Karl Kohut. Iberoamericana, 1997, Impreso, pp. 111-121

_____. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana.” *Cuadernos Americanos. Nueva Época*, vol. 4, núm. 28, 1991, PDF, pp. 13-31

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007, Impreso.

Alcántara Ayala, Thelma. *Las cuatro estaciones de Leonardo Padura: una nueva propuesta de la novela policíaca cubana*. Tesis de Maestría. UNAM, 2010, PDF.

Alemán, Gabriela. *Humo*. Random House, 2017, Impreso

Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*, trad. Luis Andrés Bredlow. Anagrama, 1998, Impreso.

Bautista S., Juan José. “Hacia la reconstrucción de ‘el ser humano’ como sujeto” *Educere*. núm. 76, 2019, Web. <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/356/35660459013/html/index.html#:~:text=Si%20recordamos%20y%20pensamos%20bien,o%20religaci%C3%B3n%20vinculaci%C3%B3n%20o%20conexi%C3%B3n>>

Bazán Bonfil, Rodrigo. “Sobre la novela histórica latinoamericana. Apuntes para una definición en fuga.” *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo: Argentina, Caribe, México*. UAM, Unidad Iztapalapa, 200,. Impreso, pp. 315-334.

Belvedresi, Rosa. “La historia y las acciones humanas. La tesis de Robin G. Collingwood.” *La historia desde la teoría: una guía de campo por el pensamiento filosófico acerca del sentido de la historia y del conocimiento del pasado*, comp. Daniel Brauer. Prometeo, 2009, Impreso, pp. 39-57

Bracamonte, Jorge. “Consideraciones finales: historia, literatura, identidad narrativa, memoria. Una reflexión desde Argentina.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm 40.1, 2015, PDF, pp. 63-78

Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós, 2000, Impreso

Calderón, Fernando, y José Luis Reyna. “La irrupción encubierta”. *Nuevo Texto Crítico* vol. 3 núm. 2, 1990, PDF, pp. 17-29

Carrillo Pimentel, Margot. *Vinculos historia-ficción: la novela histórica y la experiencia de Luis Britto García en el contexto latinoamericano*. Tesis de Doctorado. UNAM, 2003, PDF.

Casas, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales.” *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana; Vervuert, 2014, Impreso, pp. 7-24

Castaño Guzmán, Ángel. “ ‘Humo’: Paraguay física y espiritual” *Revistacardia*. 23 de mayo 2017. Web. 20 de abril de 2018 «<https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/humo-novela-de-gabriela-aleman/63796>»

DeContrabando Show. “DeContrabando capítulo 33 - Gabriela Alemán - En su tinta” YouTube, subido por DeContrabando Show, 20 de septiembre de 2017, «<https://www.youtube.com/watch?v=A1kElyp1Ht8>»

Deleuze, Gilles. “Respuesta a una pregunta sobre el sujeto.” *Sujeto y relato: antología de textos teóricos*. UNAM, 2009, Impreso, pp. 359-361

Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, 2013, Impreso.

Duby, Georges, y, Michelle Perrot dirs. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 10: El siglo XX. Nacionalismo y mujeres*. Taurus/Alfaguara, 1993, Impreso.

Dussel, Enrique. “Sobre el sujeto y la intersubjetividad: el agente histórico como actor en los movimientos sociales.” *Hacia una filosofía política crítica*. Desclée de Brouwer, 2001, Impreso, pp. 319-341

Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria: La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1997, Impreso.

Epple, Juan Armando. “Entrevista. Leonardo Padura Fuentes” *Hispanamérica*, 24.71, 1995, PDF, pp. 49-66.

Escobar, Ticio. “Posmodernismo/Precapitalismo”. *Casa de las Américas*, núm 168, 1998, PDF, pp. 13-19.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, 2000, Impreso.

Flores, Gabriel. “Gabriela Alemán: ‘Paraguay es un país que me cruzó la vida’.”, *El Comercio*, 13 de marzo de 2017. Web. 4 de septiembre de 2019. «<https://www.elcomercio.com/tendencias/gabrielaaleman-paraguay-humo-novela-entrevista.html>»

García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990, Impreso.

García Ruiz, Pedro Enrique. *Situando al otro: subjetividad, alteridad y ética*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, Impreso.

García Talaván, Paula. “Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano” *Letral*. núm 7, 2011, PDF, pp. 49-58

Garramuño, Florencia. “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea.” *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015, Impreso, pp. 59-75

_____ “La narración de la experiencia.” *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica, 2009, Impreso, pp. 91-149

Ginzburg, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa, 1994, PDF, pp. 138-175.

_____ “Introducción”, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica, 2010, Impreso, pp. 9-18

_____ “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella.” *Manuscritus*, núm 12, 1994, PDF, pp. 13-42.

González de Gambier, Emma. *Diccionario de terminología literaria*. Síntesis, 2002, Impreso.

González y González, Luis. *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. El Colegio de México, 1968/1979. PDF.

Grützmacher, Lukasz. “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la historia postoficial.” *Acta Poética* núm 27 primavera 2006, PDF, pp.141-167.

Gubert, Roman. *La novela criminal*. Tusquets, 1970, Impreso.

Hadatty Mora, Yanna “El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”, *Kipus*, núm 48, 2020, PDF, pp. 65-89.

Herrera Lozano, Rubén. “La novela que se apellida histórica.” *Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana 4: El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*, comp. Ramón Alvarado, Ana Rosa Domenella, Herrera, Alejandra, Sandra Lorenzano y Álvaro Ruíz Abreu. UAM, Coordinación General de Difusión Cultural, 2006, Impreso, pp. 141-152

Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. FCE, 2016, Impreso.

Jameson, Fredric. *Documentos de la cultura, documentos de la barbarie: La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor, 1989, PDF

_____. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991, Impreso.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Editorial Biblos, 1995, PDF.

Kohut, Karl. “La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad.” *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. Karl Kohut. Iberoamericana, 1997, Impreso, pp. 9-26

Laera, Alejandra. “El retorno del pasado: apuntes sobre la novela histórica en la Argentina actual.”, *Clío & Asociados. La Historia Enseñada*. núm. 5, 2000, PDF, pp. 112-132

Larios, Marco Aurelio. “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia.” *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. Karl Kohut. Iberoamericana, 1997, Impreso, pp. 130-136

Lefere, Robin. *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Visor Libros, 2013, Impreso

Licata, Nicolás. “Detrás de la cortina de ‘Humo’.”, *Confabulario. El Universal*, febrero 2018. Web. 27 de enero de 2020. «<https://confabulario.eluniversal.com.mx/detras-de-la-cortina-de-humo/>»

_____. *Autofabuladores fabulosos. Estudios sobre las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin, Alan Pauls, Valeria Luiselli y César Aira*. Tesis de Doctorado. Unisersité de Liège, 2020, PDF.

Lukács, Georg. *La novela histórica*. Ediciones ERA, 1966, Impreso.

Marrou Henri, Irene. “La historia se hace con documentos.” *El conocimiento histórico*. Idea Books, 1999, Impreso, pp. 55-77

Martín Laiton, Ángela. “Gabriela Alemán, hacedora de puentes.” *El Espectador*, 15 de mayo de 2017. Web. 6 de septiembre de 2019. «<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/gabriela-aleman-hacedora-de-puentes-articulo-693927>»

Medina, Clara. “Gabriela Alemán y la dictadura.” *El Universo*, 4 de mayo de 2017. Web. 6 de septiembre de 2019. «<https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2017/05/05/nota/6167467/gabriela-dictadura>»

Medrano González, Mario Alberto. “Gabriela Alemán, habitaciones blancas llenas de aullidos.” *Excelsior*, 31 de enero 2020. Web. 15 de febrero de 2020. «<https://www.excelsior.com.mx/opinion/mario-alberto-medrano-gonzalez/gabriela-aleman-habitaciones-blancas-llenas-de-aullidos>»

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993, Impreso.

Morales Jasso, Gerardo, y Víctor Manuel Bañuelos Aquino, “Debates en torno al concepto de ‘novela histórica’. Propuestas desde el diálogo entre la historiografía y la crítica literaria.” *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, núm 152, otoño 2017, PDF, pp. 267-302.

Moraña, Mabel. “Introducción: sujeto, decolonización, transmodernidad.” *Sujeto, decolonización, transmodernidad. Debates filosóficos latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña. Iberoamericana; Vervuert, 2018, Impreso, pp. 11-37

Muñoz González, Yolanda. “Literatura testimonial y contrahistoria.” *Historia y novela histórica: coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*. El Colegio de Michoacán, 2004, Impreso, pp. 63-78

Ortiz, Lourdes. “La pereza del crítico: historia-ficción.” *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado Morales. Universidad de Cádiz, Fundaciones Fernando Quiñones, 2006, Impreso, pp. 17-29

Pages, Pelai. *Introducción a la Historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos*. Barcanova, 1983, Impreso.

Palazón Mayoral, María Rosa. “Amasiato y divorcio entre historia y literatura.” *Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana 4: El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*, comp. Ramón Alvarado, Ana Rosa Domenella, Alejandra Herrera, Sandra Lorenzano y Álvaro Ruíz Abreu. UAM, Coordinación General de Difusión Cultural, 2006, Impreso, pp. 153-171

Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Iberoamericana; Vervuert, 2008, Impreso.

Pomian, Krzysztof. *Sobre la historia*. Cátedra, 2007, Impreso.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo Veintiuno Editores, 1996, Impreso.

Prost, Antoine. “Trama y Narratividad.” *Doce lecciones sobre la historia*, ed. y trad. de Anaclet Pons y Justo Serna. Cátedra, 2001, Impreso, pp. 236-256

Pulido Herráez, María Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña, y El mundo alucinante*. UNAM, 2005, Impreso.

Revueltas, Eugenia. “Historia y Literatura.” *Historia y novela histórica: coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*. El Colegio de Michoacán, 2004, Impreso, pp. 273-289

Ricoeur, Paul. “Tiempo y Narración. La Triple Mimesis.” *Tiempo y Narración*. Siglo XXI, 1996, Impreso, pp. 113-161

Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Universidad Nacional de Colombia, 1995, Impreso.

Riofrío, John D., "When the First World Becomes the Third: The Paradox of Collapsed Borders in Two Novels by Gabriela Alemán" *MELUS* vol. 35, núm 1, Spring 2010, PDF, pp. 13-34

Rivara Kamaji, Greta. "La configuración de la identidad por la escritura: el relato testimonial." *Teorías de la subjetividad: crisis y replanteamientos del sujeto*, coord. Pedro Enrique García Ruíz y Rosa Esther López García. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, Impreso, pp. 111-123

Sánchez, Felipe. "Gabriela Alemán: 'Ser escritora es estar encerrada demasiadas horas en la cabeza'." *El País*, Madrid. 8 de marzo 2018. Web. 4 de septiembre de 2019. <https://elpais.com/cultura/2018/03/08/actualidad/1520527546_233230.html>

Schmitt, Arnaud. "La autoficción y la poética cognitiva." *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana; Vervuert, 2014, Impreso, pp. 45-64

Seydel, Ute. *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Iberoamericana, 2007, Impreso.

_____. "Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones." *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. núm 25, ene-jun 2002, PDF, pp. 49-85

Tischler Visquerra, Sergio. "Memoria y sujeto. Una aproximación desde la política." *Memoria, tiempo y sujeto*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2005, Impreso, pp. 93-110

Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*, trad. de Teresa Onate. Paidós, 1989, Impreso.

Verduzco, Raúl Carlos. *Memoria y resistencia: representaciones de la subjetividad en la novela latinoamericana de fin de siglo*. Bonilla Artigas Editores; Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2014, Impreso.

Vidal Claramonte, África Ma. Carmen. "Traducciones y reescrituras de la historia: El ejemplo de la novela posmoderna." *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado Morales. Universidad de Cádiz, Fundaciones Fernando Quiñones, 2006, Impreso, pp. 185-190

Violi, Patrizia. "Cartas." *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, ed. Teun A. Van Dijk. Visor, 1999, Impreso, pp. 181-203

Viramontes, Sofia. "Una bruma sobre Paraguay." *Gatopardo*. 2017. Web. 20 de abril de 2018. <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/humo-novela-gabriela-aleman/>>

White, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 1992, Impreso.

_____. *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. The Johns Hopkins University Press, 1985, PDF.

_____. "El texto histórico como artefacto literario" *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós, 2003, PDF, pp. 107-139

Yúdice, George. “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm 29, 1989, PDF, pp. 105-128.