

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN DE LA NOVELA HISTÓRICA

KURT SPANG

...un especialista en las ciencias humanas busca la síntesis que pueda hacer verdaderamente útil su investigación, pero nunca queda satisfecho con su intento. (Rafael Alvira)

1. PRELIMINARES

La preocupación por el tiempo entre todos los hombres y también entre los artistas, la pregunta por el *de dónde* y el

adónde de la existencia humana y, por otro lado, la irrecuperabilidad del tiempo que convierte la vida humana en una vertiginosa carrera hacia un futuro incierto son dos poderosos estímulos del afán de dominar y ordenar el *maremagnum* del pasado, de abrir horizontes de futuro y de transgredir así de alguna forma la ineludible irreversibilidad del tiempo.

Además de ser preocupación de todos, la indagación científica en la problemática incumbe a filósofos e historiadores y el acercamiento artístico-cultural corre a cargo, ante todo, de los literatos, pero también de los cineastas, de coreógrafos y compositores cuyas artes pertenecen igualmente a las llamadas artes en el tiempo y de alguna manera buscan expresiones estéticas que contemplan el transcurso del tiempo y encuentran algún sentido en sus acontecimientos.

La novela histórica que nos ocupa primordialmente en este trabajo no es la única forma literaria que hace especial hincapié en la problemática del tiempo: desde el drama histórico hasta los innumerables poemas cuyo tema es el ya clásico *tempus fugit* o el *carpe diem* se ha ido formando también una serie de manifestaciones literarias no narrativas. Parece, sin embargo, que los géneros narrativos son los que más fácilmente se prestan a las elucubraciones sobre el tiempo y la historia; por algo son los más numerosos.

Para situarnos adelantaré brevemente el itinerario que voy a seguir en este trabajo: en primer lugar, me parece oportuno repasar brevemente los géneros limítrofes de la novela histórica para evitar confusiones terminológicas y para saber de entrada lo que *no* es la novela histórica; después quisiera echar una breve ojeada al taller de los historiadores e

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

historiógrafos dado que, como pronto veremos, la labor del novelista histórico se sitúa muy cerca de la del historiador, es más, en algunos casos extremos, una serie de historiadores postmodernos ni siquiera reconocen una diferencia entre lo que están haciendo ellos y el quehacer del literato. Por último y con más detenimiento, quisiera intentar una caracterización de la novela histórica.

En este marco no es posible ofrecer un repaso exhaustivo de los géneros limítrofes con la novela histórica, ahora bien, parece oportuno esbozarlos por lo menos someramente para evitar confusiones.

1.1. Los géneros limítrofes

La siguiente lista se limita a una docena de géneros narrativos de índole histórica que guardan alguna relación con la narrativa histórica. Algunos se cultivan incluso en variantes literarias y no literarias como, por ejemplo, las memorias, el diario, la biografía y autobiografía, la crónica y la leyenda. Otros son géneros exclusivamente literarios como la epopeya y el romance, la novela de sociedad, la de aprendizaje o evolución y la novela de actualidad. La llamada "historia novelada", calco del francés *histoire romancée*, no constituye, a mi modo de ver, un género literario, dado que es una especie de historiografía de divulgación, actualmente muy en boga; sus autores utilizan recursos de narrativización para presentar personajes y/o episodios históricos a un público amplio. «Es una fotografía que no rebasa nunca el

calco», según palabras de G. Nélod¹, es decir, en la mayoría de los casos falta el elemento ficcional, imprescindible en la novela histórica.

Veamos rápidamente los rasgos más destacados para percatarnos de las características que distinguen los géneros limítrofes de la novela histórica. Advierto ya desde el principio que los límites entre los distintos géneros y subgéneros son fluidos y no siempre es fácil deslindar los diversos tipos, y menos aún cuando una vez se hayan plasmado en obras concretas, precisamente porque a menudo se presentan en forma híbrida mezclando recursos de unas y otras. Además, los propios autores habitualmente no suelen ser muy respetuosos con las etiquetas que los teóricos elaboran.

El género de las **memorias** tiene muchos elementos en común con la autobiografía, dado que las dos formas giran en torno a una persona y generalmente se narran en primera persona. Quizá las memorias se centren menos estrechamente en la intimidad subjetiva de una persona y dediquen más

¹ G. Nélod, *Panorama du roman historique*, Paris, Soc. Gén. d'Éditions 1969, 22. A título anecdótico es curioso observar que la editorial Edhasa que desde algún tiempo publica con éxito novelas históricas y obras similares no haga diferencia entre los dos términos. Según el catálogo septiembre-diciembre 1993 se anuncia la serie afirmando que «La novela histórica enriquece el debate histórico al reinventar el pasado»; para constatar a continuación que el público experimenta «la pasión por la lectura de la historia novelada» y puede hacerlo tranquilamente dado que se reinventa el pasado «con las más absolutas garantías de neutralidad ideológica e información certera». Sin embargo, permanece la incertidumbre porque más adelante estas obras solamente «rozan lo histórico» (p. 2), dejando así al pobre lector zozobrando.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

espacio al entorno, a las circunstancias, a los encuentros, a la vida pública; además, el espacio temporal de las memorias suele ser menos extenso, generalmente no abarca una vida entera.

El **diario** es un género "íntimo" como las memorias y versa sobre una persona y sus vivencias. Quizá la diferencia más llamativa sea su ordenación más detalladamente cronológica que se realiza a través de apuntes, en principio diarios, y su notable carácter monológico. De allí también su estructuración menos coherente, más fragmentaria y acumulativa, destaca además la permanente actualidad de los acontecimientos y vivencias; no se recopilan *a posteriori* sino de modo simultáneo y progresivo.

La **biografía** y sobre todo la **autobiografía**, tanto la real como la literaria y ficticia, también son géneros "íntimos" que actualmente gozan de una gran popularidad. Destacan en ellas la confidencialidad y la espontaneidad. Se centran en la persona biografiada y se evoca (con un final forzosamente provisional en la autobiografía) su devenir como persona, mezclando lo objetivo y lo subjetivo, insistiendo –en la variante autobiográfica– en los aspectos íntimos y subjetivos. Es decir, se evoca el transcurso de una vida haciendo hincapié en aspectos diacrónicos más que sincrónicos. En la autobiografía se añade la particularidad de que el narrador asume un doble papel, tanto es objeto como sujeto del relato. La finalidad de ambas variantes es la revelación de las vivencias destacadas de un individuo o también de la ejemplaridad preferentemente positiva de una existencia. En las formas ficticias de la biografía y autobiografía el autor no tiene naturalmente que respetar exigencias de autenticidad y, sobre todo, de exhaustividad.

La **crónica** es, en su origen, un género historiográfico que presenta hechos históricos en un orden cronológico. La crónica literaria conserva precisamente esta estructura cronológica. Generalmente, se limita a un espacio temporal y un ámbito social reducido y determinado (un reinado, una cruzada, una campaña, una batalla, etc.). Su función es documentar, recordar, y con frecuencia también ensalzar hechos y hazañas memorables.

La **leyenda** también se cultiva en versión literaria y no literaria y es quizá el género que más se aleja de la historia documentable, acercándose al ámbito de lo mitológico. No siempre se limita a narraciones breves como lo son las leyendas populares y popularizantes, a veces adquiere dimensiones épicas grandiosas como en el caso de *La leyenda de los siglos* de Victor Hugo; aunque habría que discutir si esta obra todavía es leyenda, genéricamente hablando.

Con la **epopeya** y la **canción de gesta** empieza la lista de los géneros exclusivamente literarios. Para nuestro objeto podemos prescindir de una distinción que algunos estudiosos establecen entre los dos. Son los géneros narrativos más antiguos que tienen que ver con la historia aunque plasman un tiempo más bien mítico. Sin embargo, es precisamente por ello por lo que se suma a los tipos que nos ocupan, dado que expresa también la preocupación por el origen y por el objetivo de nuestro estar en el mundo. Lo hace con figuras entre reales y mitológicas y comprendiéndose como directriz de todo un pueblo o una cultura. El afán de totalidad, de exhaustividad y de solemnidad –ya reflejada en los versos largos y graves– destaca a primera vista.

Muy estrechamente relacionado con estos dos se halla el **romance** que –sobre todo en el llamado **romance antiguo**–

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

deriva de la epopeya o del cantar de gesta y se centra indudablemente en episodios de menos envergadura vividos por personajes o en acontecimientos históricos. Es de sobra conocida su estructura métrica.

La **novela de sociedad** –que no debe confundirse con la novela social– es un término ya utilizado por Georg Lukács en la versión alemana de *Gesellschaftsroman*. Coincide en algunos aspectos con la llamada novela burguesa aunque ésta se ciñe más al siglo XIX. Es un relato extenso que evoca las circunstancias sociales de una determinada época pasada o presente subrayando la problemática de las fuerzas sociales y sus valores o falta de valores. Destacan la multitud de figuras, las múltiples acciones entremezcladas, la insistencia en la acumulación de cuadros sincrónicos que a veces incluso se constituyen en claves detrás de las cuales se esconden determinados estamentos o personajes reales. Su función es predominantemente crítica.

El término **novela de actualidad** también es un calco del alemán *Zeitroman* y se llama así por tematizar la actualidad contemporánea a la creación de la novela, se distingue apenas de la novela de sociedad y de la histórica. El criterio distintivo es, precisamente, la ubicación del tiempo narrado, es decir, el autor evoca en este tipo de novela la época contemporánea al momento de escribirla; despliega el panorama social, cultural y político-económico del momento. Por tanto, encontramos aquí también cuadros sincrónicos que diagnostizan el presente vivido por el autor y no pocas veces se compromete también críticamente en el análisis. En esta categoría debería figurar también la **novela costumbrista**, variante de la novela de actualidad como las de la Pardo Bazán o de Blasco Ibáñez,

aunque insistan quizá más intensamente en los hábitos y formas de convivencia prescindiendo de la crítica.

La invención de la **novela de aprendizaje o de evolución** se atribuye a Goethe con su *Wilhelm Meister*. El término técnico, tomado del alemán **Bildungsroman**, ya ha encontrado su sitio en los estudios españoles al respecto. También tiene muchos elementos en común con la biografía y la novela de sociedad, dado que presenta la evolución de un individuo en su relación con el mundo, su crecimiento y maduración, su hacerse al mundo. Sin embargo, se insiste más detalladamente en los elementos que contribuyen a la formación y maduración de este individuo y en los efectos que producen. A veces puede ser una adaptación dolorosa, pero afortunada después de todo, como la del protagonista de *Peñas arriba*. La misma naturaleza del género exige una mezcla de aspectos internos y subjetivos con circunstancias externas, a veces se presentan los obstáculos que dificultan el desarrollo o contrastan con el carácter del protagonista. Es difícil no ver la intención didáctica de este tipo de narración.

La **novela de ciencia ficción**, si bien implica un tratamiento del tiempo, se aleja ya de nuestro ámbito dado que su tiempo es el del futuro, una historia por venir, todavía no acontecida, especulativa.

No he incluido en la lista dos géneros más que tematizan la historia, a saber, el **cuento histórico** y lo que pudieramos llamar el **poema histórico**. En el marco de este estudio no voy a poder dedicarles la debida atención; muy probablemente se les podrán aplicar muchos de los aspectos y criterios elaborados para la novela histórica y es probable también que las diferencias sean meramente de extensión y de los procedimientos sintetizantes en el caso del cuento y de la

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

forma versificada en el caso del poema histórico. Allí queda abierta una brecha para futuras investigaciones.

2. ASPECTOS BÁSICOS DE HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA

Como vimos ya al principio, las preocupaciones del hombre por el tiempo son motivo de inquietudes permanentes y las indagaciones en la historia, tanto por parte de los historiadores como de los literatos, suscitan un interés generalizado. No es de extrañar que los métodos y los procedimientos de ambos grupos se sitúen unos muy cerca de los otros, de modo que resulta obligado que echemos una breve ojeada al quehacer de los historiadores para saber qué une y qué separa los autores literarios que se preocupan por los temas históricos de los historiadores.

2.1. Intento de definición de la historia

Antes de nada habrá que preguntarse ¿qué es historia? Evidentemente no puedo profundizar en esta cuestión, por falta de espacio y de conocimientos específicos. En primer lugar, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que el mismo término "historia" se utiliza para designar la actuación del hombre en el tiempo y también el resultado de los esfuerzos del historiador. Se habla de la historia de España refiriéndose al tiempo transcurrido desde que nació la conciencia de una entidad y un destino hispánicos y se habla de la Historia de España de este autor o aquél. A nosotros nos interesa primordialmente la primera acepción aunque las dos —como veremos pronto— son muy difícilmente separables.

Historia es, por tanto, la actuación del hombre en el tiempo. Ello implica que historia no es igual a tiempo, puesto que es «la historia que da sentido a la experiencia del cambio temporal» como afirma Jörg Rüsen², y especifica diciendo que historiar es la

actividad de la memoria con la que el hombre asimila la experiencia actual del cambio temporal en su mundo y en sí mismo con el fin de crear una concepción de la continuidad que abarca el pasado, el presente y el futuro de tal forma que pueda afirmar y hacer valer su identidad dentro del cambio temporal³.

Hay que puntualizar enseguida que ésta es una definición muy moderna, aunque convincente, que contrasta con concepciones anteriores sobre todo del siglo XIX como veremos enseguida. El relato historiográfico, fruto de la labor del historiador, crea la ilusión de anular limitaciones y condicionamientos temporales del hombre porque le lleva a rememorar el pasado al hacerse con el saber histórico acumulado y, además, le permite adaptarlo al presente.

El texto historiográfico es como una invitación a re-vivir el pasado conviviendo con los antepasados, su mentalidad y sus problemas; crea como la ilusión de haber transgredido la

² J. Rüsen, «Funktionstypologie der historiographischen Narration», *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* (GRLM), Heidelberg, Winter 1986, t. XI/1, 40-49.

³ *Ibid.*, 41-42. Véase también F. Kermode, «Novel, History, Type», *Novel I* (1967-68), 231-238. El autor es representante de una concepción escatológica de la historia en la que el significado de la historia de la humanidad se revela desde su final. Sostiene que lo histórico es lo que da forma a lo temporal para transmitirlo al presente del receptor concreto y lo temporal garantiza significado a lo histórico en el presente.

irreversibilidad del tiempo porque alimenta la memoria y crea conciencia histórica en el sentido de una correlación sistemática entre recuerdos del pasado, interpretación del presente y expectativa de futuro. Salta a la vista que la capacidad de orientación e identificación de la historiografía es la base de la sensación de continuidad imprescindible para la vivencia cabal del tiempo y de la existencia. Salta a la vista que estas motivaciones también pueden estimular al novelista creador de novelas históricas.

2.2. Concepciones de la historia

Ahora bien, el actuar del hombre en el tiempo puede concebirse de diversos modos y en esta diversidad se refleja la concepción del mundo y del hombre que subyace a las tres teorías fundamentales que, como es lógico, repercuten también en la forma de historiografiar.

En primer lugar, cabe mencionar la *concepción teleológica* de la historia, que concibe el tiempo como un todo definitivo e inmutable, como un bloque que evoluciona como tal hacia una meta, llámese nirvana, juicio final o, versión más terrenal, sociedad sin clases. Es decir, dentro de esta categoría cabe también una vertiente escatológica del tipo que defiende Frank Kermode⁴, para el cual el significado de la historia puede ser enigmático durante su transcurso, pero que se revelará coherente desde su final. Sean como fueran los matices, le es inherente a la concepción teleológica la idea del progreso y, por tanto, una actitud optimista frente al decurso de la historia.

⁴ Cf. nota anterior.

La segunda concepción, no totalmente distinta de la teleológica, es la *cíclica*, que también concibe el tiempo como un todo, pero un todo no lineal, sino reiterativo y redundante que vuelve siempre a sus orígenes en ciclos más o menos regulares. Es la concepción reflejada en la creencia en la reencarnación y en el eterno retorno del tiempo como la defendió ya Heráclito, Tucídides y la siguió postulando el Nietzsche tardío. Por cierto, la concepción cristiana de la historia participa de la teleológica y de la cíclica: el mundo creado por Dios vuelve a Él al final del mundo cumpliendo así su ciclo único; a la vez empieza después el Paraíso que es la meta a la que aspira la historia y el inicio de la no-historia.

En tercer lugar, figura la más reciente concepción, contemporánea y pesimista, que sostiene que la historia es *contingente*, que es una acumulación de acontecimientos inconexos y arbitrarios; y si tiene coherencia y sentido es porque el historiador se la otorga; ha dejado de ser una totalidad reconocible y autónoma para convertirse en materia bruta a disposición de la capacidad narradora y ficcionalizadora del historiador.

2.3. Modos de historiar

De la visión de la historia que el historiador profese surgirá casi forzosamente el modo de relatarla o presentarla. Son fundamentalmente dos modos que en la práctica dan pie a numerosas variantes: la historiografía objetivista y documentalista, por un lado, y la historiografía interpretativa y narrativa, por otro. Las concepciones teleológica y cíclica de la historia, por un lado, y la influencia del positivismo del s.

XIX, por otro, generan la primera, es decir, la objetivista y documentalista.

2.3.1. Historiografía objetivista y documentalista

Si el historiador cree en la coherencia de la historia manifestada en una totalidad preexistente que camina hacia una meta o se repite, su forma de estructurar el relato histórico por necesidad debe tender a la reconstrucción de este bloque, de documentar y describir los contenidos más relevantes que llevan a la meta o que producen el retorno. Encontraremos repercusiones de este modo de historiar en la llamada novela histórica ilusionista.

A primera vista, este procedimiento parece muy adecuado al objeto estudiado, sin embargo, en rigor, semejante actitud postula imposibles del propio historiador como, por ejemplo, la capacidad de borrar su subjetividad y de anular la ineludible perspectiva actual al examinar los acontecimientos del pasado, le obligan a superar o hasta anular la distancia que mide entre el pasado y el presente. El historiador alemán Leopold von Ranke, representante destacado de esta concepción, se propone presentar «la verdad desnuda sin ningún adorno» y «mostrar sólo lo que pasó»⁵ o, lo que resulta aún más difícil, si no imposible, pretende: «borrar [su] propio yo y sólo dejar hablar a las cosas, hacer surgir las fuerzas poderosas... [de la historia]»⁶.

⁵ L. von Ranke, *Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber*, Leipzig, 1884, 28.

⁶ L. von Ranke, *Englische Geschichte vornehmlich im siebzehnten Jahrhundert*, Hamburg, s. a., t. 1/2, 425.

Esta actitud presupone la posibilidad de hacer afirmaciones definitivas acerca de los acontecimientos analizados. Es una manifestación reveladora del espíritu positivista que también se refleja en los métodos y procedimientos que propugna la escuela de Ranke y que pueden sintetizarse en dos actividades fundamentales: primero, la acumulación y comprobación de fuentes y documentos y, segundo, la selección y reconstrucción presuntamente imparcial y objetiva de la totalidad investigada. Llama la atención el enfoque "desde arriba", tanto en la perspectiva que asume el historiador frente a los acontecimientos observados como en las circunstancias evocadas: el autor domina los hechos, los altos estamentos dominan la historia, el mundo y la historia constituyen una jerarquía que se refleja en su sistemático e irreversible devenir histórico.

Avron Fleishman evoca en su libro *The English Historical Novel*⁷ la imagen del tapiz desteñido del que el historiador y también el novelista histórico intentan recuperar los colores originales; con ello refleja la concepción de la historia como algo preexistente, acabado y restaurable. Y no se halla solo con esta postura, le acompañan muchos historiadores y novelistas. P. Ricœur asume una posición moderada al afirmar que

la historia, en mi opinión, permanece siendo histórica en la medida en que todos sus objetos reenvían a *entidades de primer orden* — pueblos, naciones, civilizaciones — que llevan la marca indeleble de la pertenencia participativa de agentes concretos en

⁷ Baltimore/London, 1971.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

la esfera práctica y narrativa. Estas entidades de primer orden sirven de *objeto de transición* entre todos los artefactos producidos por la historiografía y los personajes de un relato posible⁸.

Ciertamente debemos a esta actitud un inestimable enriquecimiento material de nuestros archivos y una serie de hipótesis históricas nada despreciables, aunque quizá con frecuencia dogmáticas. Sin embargo, en sus extremos se advierten también las limitaciones de este modo, sobre todo si desemboca en una servil reproducción de la historia que no sería más que una reduplicación verbal de la realidad, una labor arqueológica y no un progreso del saber.

Urge añadir que no pocas veces los mismos documentalistas caen en una inconsciente narrativización e interpretación de la historia; primero porque no pueden prescindir de una selección y ordenación de los acontecimientos históricos y, segundo, porque no pocas veces se ven obligados a relacionar con más atrevimiento que acierto hechos inconexos. Un caso curioso lo constituye el escritor inglés Thomas Carlyle, fervoroso ficheteano y convencido de la importancia histórica del escritor como «nuevo héroe»: en cierto sentido se adelanta a las teorías historiográficas recientes afirmando que

El hombre de letras tiene una misión específica, la de discernir y hacer manifiesta para nosotros la Divina Idea [ficheteana del mundo]: en cada nueva generación ésta se manifestará en un dialecto nuevo; y él está allí para plasmarlo⁹.

⁸ *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, cita, vol. I, 255.

⁹ T. Carlyle, «The Hero as Man of letters», *On Hero-Worship and the Heroic in History*, 1840, Lecture I.11, citado en J. Macqueen, *The*

John Macqueen, comentando las ideas fichteanas de Carlyle que, atribuyendo un papel preponderante a los escritores, con no poco atrevimiento proyecta un insospechado puente entre historia y literatura afirmando que la verdadera historia será la historia de la literatura que refleja con más penetración que la historia propiamente dicha las preocupaciones e inquietudes de las sociedades:

The history of literature, and especially poetry, is thus for the modern world almost the most important kind of history, because it is only that the beginnings of a new age are to be discerned, and, by and large, it is as Men of Letters that the Heroes of modern times and of the future will function. Equally the literature, the poetry, of the past is the best way to understand what manifestations the Divine Idea had taken in the past¹⁰.

2.3.2. El modo interpretativo y narrativo

El segundo modo de historiar nace al surgir dudas acerca de la integridad y estabilidad de la historia, de su carácter de totalidad preexistente, pero también dudas acerca de la posibilidad de una contemplación objetiva o, mejor dicho, con el convencimiento de la imposibilidad de poder prescindir de

Enlightenment and Scottish Literature, vol. II, *The Rise of the Historical Novel*, Edinburg, Scottish Academic Press, 1989, 276.

¹⁰ *Ibid.*, 276-277; cf. también la aseveración al respecto de Carlyle: «Thus the History of a nation's Poetry is the essence of its History, political, economic, scientific, religious...». T. Carlyle, «Historic Survey of German Poetry», *Critical and Miscellaneous Essays III*, London, 1872, citado *ibid.*, 27.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

la subjetividad y de las experiencias personales al enjuiciar los fenómenos históricos. Es el modo interpretativo y narrativo. Parte del presupuesto formulado por H. M. Baumgarten según el cual hacer historia

no es repetición o reproducción de los acontecimientos, sino organización constructiva específica de elementos [...] espacio-temporales localizables, una organización que otorga significación y sentido¹¹.

La argumentación es, por tanto, doble: por un lado, es antropológica, dado que parte del presupuesto de que nadie puede prescindir de su subjetividad al acercarse a la realidad, por otro, es ontológica, dado que los hechos históricos de por sí no tienen ni sentido ni coherencia propia y precisan para su interpretación la intervención ordenadora e interpretativa del hombre.

Se ve claramente lo que diferencia el modo objetivista del interpretativo: ahora se trata de seleccionar, interpretar y criticar los hechos a través de procedimientos narrativos y ficcionales, una tendencia que desemboca en una dinamización del concepto y del sentido en la historia. Lo muestran los trabajos de A. Danto¹², W. Iser y H. R. Jauß¹³, P.

¹¹ H. M. Baumgarten, «Die subjektiven Voraussetzungen der Historie und der Sinn von Parteilichkeit», *Objektivität und Parteilichkeit*, R. Koselleck et al. (eds.), München, 1977, 430.

¹² A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Oxford, Oxford University Press, 1946.

¹³ W. Iser, «Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman», *Nachahmung und Illusion*, München, Fink, 1969, 135-156 y 228-236; W. Iser/ H.R. Jauß, «Das Ästhetische als Grenzerscheinung der Historie»,

Ricœur¹⁴, Hayden White¹⁵ o del ya mencionado J. Rüsen¹⁶, por nombrar sólo algunas pocas figuras destacadas. Veamos, a modo de paradigma de esta actitud, lo que opina P. Ricœur acerca de la forma de ser del relato histórico y del relato literario. En *Temps et récit* afirma:

Tenemos variadas razones para no sorprendernos por la congruencia entre el relato histórico y el relato ficticio en el plano de la configuración. [Para él es lo que llama la fase de la *mímesis II*, es decir, la estructuración y plasmación del relato.] No nos detendremos en la primera de las razones, a saber, que ambos modos narrativos están precedidos por el uso del relato en la vida cotidiana. La mayor parte de nuestra información sobre los acontecimientos del mundo se debe a nuestro conocimiento por haber oído-decir¹⁷.

Los recursos de este modo historiográfico van en consonancia con los planteamientos que acabamos de esbozar. Asistimos a una presentación "desde abajo", que trae

Die nicht mehr schönen Künste, München, Fink, 1968, 571-577. Afirman los autores que con medios lingüístico-narrativos se crea lo que llaman «consistencia histórica» sirviéndose de un mínimo de «consistencia estética».

¹⁴ *Temps et récit II*, 230. En el vol. I, 239.

¹⁵ «The Historical Text as Literary Artefact», *The Writing of History*, R. H. Canary and H. Kozicki (eds.), Madison/Wisc., 1978; cf. también E. Lehmann, «Dreimal Cäsar», *Poetica* 9 (1977), 352-369.

¹⁶ Cf. nota 1.

¹⁷ *Temps et récit II*, 230. En el vol. I, 239 de la misma obra Ricœur dice: «la historia no es otra cosa que "un relato verídico", la historia es una ciencia demasiado "sublunar" para ser explicada por leyes. Abajar la pretensión explicativa, elevar la capacidad narrativa: los movimientos se equilibran en un incesante juego de báscula».

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

consigo una especie de democratización de la historia y de la historio-grafía. Se produce la entrada del mundo cotidiano en la historiografía, lo que Unamuno llamaba intrahistoria. En posturas radicales los acontecimientos se consideran rigurosamente neutros e inconexos mientras no se estructuren narrativamente y adquieran el sentido que el historiador quiera darles. A la larga y en posiciones extremas con este enfoque la historia corre el peligro de convertirse en palestra de caprichosas interpretaciones.

Como siempre, la verdad se sitúa en el medio, los acontecimientos históricos no son íntegramente arbitrarios, ni el hombre es completamente incapaz de aproximarse a la objetividad. Por consiguiente, la historiografía verdaderamente útil ni debe ser mera reduplicación acumulativa ni completamente arbitraria y subjetiva. Lo difícil es encontrar el equilibrio entre la erudición restauradora imprescindible y la necesaria intervención interpretativa. En ello están los historiadores; vacilando entre posturas extremas todavía no han encontrado una solución satisfactoria.

3. CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DE LA NOVELA HISTÓRICA

No es este el lugar para indagar en los pormenores psicológicos que motivan a los autores a crear novelas históricas, sin embargo, no cabe duda de que las vivencias históricas, sobre todo en épocas de crisis y conmoción general, constituyen un poderoso estímulo tanto de reflexión histórica en general como de creación de obras literarias que tematizan

esta crisis; y no solamente de novelas históricas, sino también de dramas y otros géneros. La obra literaria «es siempre una respuesta a su situación vital, pero puede tomar direcciones muy distintas», según afirma B. Ciplijauskaité¹⁸. O ¿será cierto que determinadas corrientes filosóficas puedan desencadenar géneros literarios específicos?, como especula precipitada-mente J. Macqueen al afirmar que

the historical novel is thus *uniquely* the discovery of the Scottish Enlightenment during its latest phase, a point missed by Georg Lukacs in his influential study of the form¹⁹.

Si la concepción de la historia repercute tan claramente en la forma de concebir la historiografía es evidente que la de los diversos autores literarios también influirá en su modo de concebir y estructurar la novela histórica. Es decir, la concepción de la historia no es un aspecto meramente contenidista que atañe exclusivamente al material histórico utilizado sino también a su elaboración, a la forma en la que se estructura y presenta.

Al hablar de géneros —y la novela histórica es un género o, mejor dicho, un subgénero— conviene aclarar primero el nivel de abstracción en el que nos movemos. Aunque luego pueden multiplicarse las subdivisiones, para nuestro propósito basta distinguir seis niveles. Yendo de lo más general a lo más concreto, son los siguientes:

1. las comunicaciones verbales en general

¹⁸ B. Ciplijauskaité, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, Porrúa, 1981, 4.

¹⁹ J. Macqueen, *op. cit.*, 7; el subrayado es mío.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

2. las comunicaciones verbales literarias (todas las obras literarias)
3. las formas literarias fundamentales (la lírica, la dramática, la narrativa)
4. los géneros literarios (como la égloga, la tragedia, la novela)
5. los subgéneros (como la égloga bucólica, la tragedia griega, la novela picaresca)
6. las obras concretas (*Primera égloga* de Garcilaso, *Antígona*, *Lazarillo de Tormes*)

Nosotros nos moveremos predominantemente en el nivel 5, es decir, en el de los subgéneros, aunque de vez en cuando hará falta una pequeña incursión en los niveles colindantes. Es decir, damos por conocidos los aspectos fundamentales de los niveles precedentes, como la definición básica de la literatura de la que afirmamos que es el arte de imprimir una idea en la lengua con fines estéticos y que las obras literarias tienen fundamentalmente un carácter ficticio. No hace falta insistir tampoco en los elementos constitutivos de la narrativa, que son: espacio, tiempo y figuras en conflicto presentados por un narrador, ni en las múltiples convenciones literarias establecidas que hacen que un lector lea y comprenda un texto narrativo como tal y no como documento fidedigno de una realidad existente²⁰.

²⁰ Véase K. Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, 104-105.

3.1. Definición de la novela histórica

La novela histórica, por su naturaleza híbrida, plantea un problema específico dado que se sale del ámbito de lo estrictamente literario, es decir, en cierto sentido participa del nivel primero, del de las comunicaciones verbales generales no literarias. Pero no es historiografía pura y tampoco es narrativa o novela pura: constituye un «hiato entre ficción e historia», siguiendo la formulación de G. Kebbel²¹. Es decir, participa de las particularidades del primer nivel de abstracción en cuanto parcialmente también es comunicación verbal no ficticia. En el fondo, el novelista "histórico" intenta compaginar las dos tareas originariamente separadas de las que habla Aristóteles en su *Poética*. Según el filósofo, «el historiador narra lo que ha sucedido y el literato lo que podría suceder»²² y añade que con justicia «la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general».

Además de los problemas estructurales se plantean dificultades de recepción: si en la novela no histórica ya se utilizan elementos que el lector conoce desde el contexto extraliterario y por consiguiente experimenta la tentación de interpretarlos literalmente dentro del sistema ficticio de la novela, las dificultades se agudizan en la novela histórica en la que entre los ingredientes imaginarios se mezclan

²¹ G. Kebbel, *Geschichtsgeneratoren. Lektionen zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, Niemeyer, 1992.

²² Aristóteles, *Poética*, 1452b, traducción de V. García Yebra, Madrid, Gredos 1988, 157-158.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

elementos verídicos que describen acontecimientos auténticos del pasado. Volveré sobre el particular al final del estudio.

Expresándolo con palabras de Harro Müller, se puede decir que

la novela histórica es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento²³.

Es perspectivista porque en ella se adopta un ángulo de vista determinado sobre la época novelada o, en la formulación del estudioso alemán, sobre las «situaciones documentables»; en segundo lugar, es «estéticamente ordenada», lo que se expresa con el término «construcción», es decir, la coordinación de los hechos referenciales mediante recursos estético-literarios; en tercer lugar, la novela histórica tiene autor y se escribe pensando en un público determinado; a ello se debe añadir un detalle importante, a saber, la novela histórica se escribe «en determinado momento», puntualización con la que Müller insiste en la necesidad de que entre el momento de creación y la época histórica que se plasma en la novela histórica debe haber transcurrido por lo

²³ H. Müller, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historischer Roman im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., Athenäum, 1988, 16-17 (la traducción es mía). Véanse a este respecto también las observaciones sobre lo mimético, lo fantástico y lo maravilloso en la novela histórica hechas por Franklin García Sánchez en *Tres aproximaciones a la novela histórica romántica española. (Mímesis y fantasía en la novela histórica romántica)*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1993, pp. 9-12 y *passim*.

menos una generación, o sea, un mínimo de 30 años. Hay quienes exigen aún más distancia mínima, como el propio Walter Scott, para el que debe haber un lapso de tiempo de 60 años, como revela ya en el subtítulo de la primera de sus 29 novelas-Waverley: *Waverley, or, 'tis sixty years since*. Lo importante parece ser que el autor no haya vivido personalmente la época y los acontecimientos que evoca en la narración²⁴. Puede haber, sin embargo, casos límite como, por ejemplo, la trilogía de *La guerra carlista*; el acontecimiento plasmado en la novela se produce en 1873 y Valle-Inclán nace cuatro años antes, en 1869. Por esta cercanía la trilogía ciertamente no deja de ser novela histórica, pero sí influye en su elaboración y configuración.

3.2. Dos tipos de novela histórica

Los dos tipos de novela histórica que esbozaré son plasmaciones literarias de los dos modos de historiar que vimos más arriba y que constituyen una base a partir de la cual se ramifican otras variantes. Designaré los tipos fundamentales como **novela histórica ilusionista**, por un lado, y **novela histórica antiilusionista**, por otro.

Al introducir para la tipología de la novela histórica los términos ilusionista y antiilusionista me inspiré en una distinción ya clásica en el ámbito de la dramaturgia, donde la etiqueta «ilusionista» se refiere al teatro aristotélico en el

²⁴ Véase G. Nélod, *op. cit.*, 18ss; B. Cipliauskaité sostiene que debe haber por lo menos 50 años de distancia, o más precisamente, «historia que no sea experiencia personal». *Los noventa y ochos y la historia, op. cit.*, 13.

sentido de un teatro cuyo interés es el de crear la ilusión de realidad y captar la atención del receptor de tal forma que pierda la conciencia de asistir a una representación dejándose implicar, casi hipnotizar, por la problemática de la obra y de las figuras; en cambio, el teatro antiilusionista insiste constantemente en el carácter ficticio del drama y de la representación, intentando "despertar" a los receptores a través de recursos de alienación tal como se observan de forma manifiesta en el teatro de Bertold Brecht²⁵. El parecido en la intencionalidad y los recursos que ostentan los dos tipos de novela histórica me han inducido a adaptar los términos originariamente reservados a la dramática al ámbito de la novela histórica.

Como hito en el que se produce la cesura entre los dos tipos se suele indicar el final del siglo XIX, cuando se deja de escribir la novela histórica, por así decir, clásica, tal como la creó Walter Scott y se empiezan a cultivar formas innovadoras o la «otra novela histórica»²⁶ que sigue vigente en nuestro siglo. No es este el lugar para una disquisición acerca de la historia de la novela histórica²⁷. Ahora bien, puede parecer un tanto arbitraria la afirmación de que la novela histórica se inicia con la cultivada por Walter Scott. Y lo es, si no se considera la forma creada por el novelista

²⁵ Véase K. Spang, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991, 145-151 y *Géneros literarios, op. cit.*, 188-193.

²⁶ Distinción creada por H. V. Geppert en su libro *Der «andere» historische Roman*, Tübingen, Niemeyer, 1976. Véanse también las tipologías que proponen H. Müller (1988) y G. Kebbel (1992), tipologías que adapto con leves modificaciones en este artículo.

²⁷ Para más detalles consúltese la retrospectiva al principio del presente volumen.

escocés como un tipo innovador, en el que se manifiesta la conciencia de crear un paradigma propio de la narración histórica. De hecho, existen narraciones con tema histórico desde Tucídides y, como variante ya pseudoliteraria, desde Heródoto, y se prolongan hasta el siglo XIX con formas cuya literariedad es cada vez más palpable y obvia. Ahora bien, para que la novela histórica naciera como género autónomo hacía falta la conciencia de la autarquía de la historia y de la literatura que sólo surge con el Romanticismo y el Positivismo. Acaso las narraciones históricas del Renacimiento y del Barroco tengan la mayoría de los elementos en común con lo que llamamos aquí novela histórica ilusionista, quizá no les falte más que la conciencia de su independencia.

3.2.1. La novela histórica ilusionista

Uno de los rasgos más destacados del tipo ilusionista —y de allí su etiqueta— es el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado²⁸. Este afán se plasma en todos, o casi todos, los recursos y en primer lugar en la estructuración de la narración de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico. Se crea la ficción de que coinciden

²⁸ G. Nélot lo expresa de la siguiente manera: «La tâche de l'artiste consiste alors à démontrer que les faits et les personnages ont vraiment existé de telle ou telle manière; il doit faire sentir concrètement les points de vue sociaux et humains qui ont amené ces hommes à penser, souffrir, agir comme il l'ont fait et ce ne sont pas les grandes dissertations politiques et rébarbatives qui instruisent le lecteur, mais les réactions extérieures des héros. Faire vrai, donner l'impression de la vie, c'est tout l'art du romancier» (*op. cit.*, 22).

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

historia y ficción, se ignora por tanto, o por lo menos se esconde, el hiato entre los dos ámbitos de la historia y la literatura. No es raro que el autor afirme que la historia que narra es verdadera o aduce otras pruebas que garantizan su veracidad. Es el tipo que corresponde a la novela histórica elaborada por W. Scott que tuvo tanta popularidad en su época y tantos imitadores. Son paradigmas españoles de este tipo *El señor de Bembibre* de E. Gil y Carrasco²⁹ o *Doña Blanca de Navarra* de F. Navarro Villoslada. Probablemente, la abrumadora cantidad de novelas históricas de esta índole se escriben en el siglo XIX. Es la causa por la cual los estudiosos centraron sus esfuerzos casi exclusivamente en este modo de narración histórica. Es obvio también que esta forma de concebir la novela histórica se vincula estrechamente con la concepción teleológica de la historia y con los procedimientos propios del historiógrafo documentalista y objetivista. Veamos brevemente los rasgos predominantes de este tipo.

La actitud fundamental que subyace a este modo de novelar es la del "diálogo" del narrador con la historia, es decir, se le concede a la historia y al narrador capacidad interlocutiva; la historia adquiere suficiente entidad y coherencia como para que el autor/narrador pueda tomar postura y juzgar los personajes y las circunstancias. El narrador es también implicado, lo que requiere su presencia, por así decir, dentro de la historia, como un sujeto participante y comprometido, no distanciado. Thomas Mann

²⁹ Véase a este respecto el cap. III, «Mímesis y entropía en *El señor de Bembibre (1844)*» de Franklin García Sánchez, *Tres aproximaciones a la novela histórica romántica española. (Mímesis y fantasía en la novela histórica romántica)*, op. cit., pp. 142-70.

reflexiona en su novela *José y sus hermanos* sobre esta difícil y paradójica situación y pregunta:

¿El narrador debe estar presente de otra forma que como fuente anónima de la historia que narra o, mejor dicho, que se narra a sí misma, la historia en la que todo está por sí mismo, tal como está y no de otra forma, indudable y seguro? Se dirá que el narrador debe estar en la historia, unido a ella y no fuera de ella, proyectándola y demostrándola. [...] Ciertamente, el narrador está en la historia, pero él no es la historia; él es su espacio pero ella no es el suyo, sino que está fuera de él y mediante una transformación de su ser adquiere capacidad de examinarla³⁰.

Siendo la historia, en este modo de novelar, un todo autónomo, el relato de la novela histórica la presenta como una totalidad continua, unida a una visión "desde arriba"; se crea la ilusión de un bloque inmutable. «Antes de que pudiera narrarse aconteció, manaba de la misma fuente de la que mana todo acontecer y se narró a sí misma sucediendo»³¹, asegura Thomas Mann. Pero ¿significa esto que el hombre sólo puede observar desvalido y pasivamente el acontecer de la historia? Desde luego que no, el hombre es el motor de la historia, pero lo es únicamente de su presente; la historia transcurrida es como el tapiz acabado, un tanto desteñido como sugiere A. Fleishman³², y debe aceptarse como tal o a lo

³⁰ T. Mann, *Joseph und seine Brüder*, t. 2, 616, Frankfurt/M., Fischer, 1975 (traducción mía).

³¹ *Ibid.*

³² Cf. la imagen del tapiz formulada por A. Fleishman, *The English Historical Novel*, Baltimore/London, 1971; A. Alonso habla también de «propósitos reconstructores del novelista y la condición de caducado,

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

sumo restaurarse en sus colores originales. Una imagen parecida emplea F. Carrasquer para determinar la relación entre historia y narrativa diciendo que la historia pone el marco, un retablo de acontecimientos, y el novelista lo llena y lo hace vivir, comenta el retablo como maese Pedro; sin embargo, insiste en que la novela histórica es ante todo novela y después historia, habiendo varias maneras de incorporarla en la narración³³. Laszlo Passuth, autor polaco de novelas históricas, advierte en este orden de ideas el peligro del pedantismo arqueológico o filológico que surge cuando el autor se propone una especie de restauración prolija del pasado³⁴.

La forma de concebir la historia y de narrar repercute también en el modo de subdividir la totalidad de la novela; se presentan segmentos causalmente concatenados, es decir, de forma que no se pierda de vista la concepción de la historia como continuo, como tejido. Y si por las circunstancias del relato el narrador se ve obligado a cambiar de escenario procura explicar detalladamente este cambio y las relaciones entre uno y otro y con la historia narrada en general. No se exige ningún esfuerzo al lector para identificar acontecimientos y su interrelación porque ello podría destruir el "hechizo" y "despertarlo".

Como en este tipo de novela el hombre es el motor de la historia, se acentúan los aspectos personales e individuales en

pasajero e inesencial que se busca en el material empleado» (*Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, Inst. de Filología, 1942, 32).

³³ Francisco Carrasquer, «*Imán*» y *la novela histórica de Sender*, London, Tamesis Books, 1970, 69-70.

³⁴ L. Passuth, *La novela histórica*, Madrid, Ateneo, 1967, 2.

el relato explicando el desarrollo histórico y los cambios sociales a través de ingerencias personales e individuales en el transcurso de los acontecimientos; es decir, no se consideran tanto los colectivos, instituciones y sistemas, como estímulos y causas del cambio social, sino las personas individuales. De allí la tendencia a la psicologización y particularización de la historia, es decir, los cambios sociales los promueven las figuras como individuos y, por esta razón, el autor indaga en su psicología y en sus motivaciones. No hay que olvidar que uno de los estímulos para la creación de novelas históricas de esta índole es la presentación de figuras destacadas y ejemplares que puedan servir de modelo a los lectores. Llama la atención que la caracterización de las figuras de la novela ilusionista tienda de una forma extremada y tajante a distinguir entre "buenos y malos". Parece que la toma de postura del autor no admite más diferenciaciones que entre el blanco y el negro. En *El señor de Bemibre*, por citar sólo un ejemplo, se echan de menos las matizaciones, sólo hay, por un lado, puros y virtuosos y bienintencionados que incluso si yerran lo hacen con la mejor intención y, por otro, malvados y perversos y abominables, incapaces de un único gesto positivo.

En esta tendencia a la exaltación del individuo no se debe ignorar la influencia del ideario romántico; la exaltación del yo y de sus relaciones con la realidad constituye una de las mayores preocupaciones de la corriente y se manifiesta en múltiples aspectos filosóficos y artísticos, no solamente en lo novelesco. El hecho de la individualización de la novela histórica se refleja ya en los títulos de muchas novelas de este tipo, dado que suelen llevar los nombres de los protagonistas como título; baste pensar en: *Waverley*, *Sancho Saldaña*, *Doña*

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

Blanca de Navarra, El señor de Bembibre, Salammbô, Henri Quatre, Witiko y un largo etcetera.

La tendencia a presentar los acontecimientos como totalidad significativa y representativa es común a la historiografía y a todas las novelas históricas. Afirma Carlos Rojas al final de su novela *Azaña*:

Creo firmemente que tanto la historia como la novela tienden a abarcar la experiencia humana total, si bien aquélla lo hace de forma analítica y ésta de modo sintético. El error de las llamadas "novelas históricas" cífrase en reproducir analíticamente un pasado que el arte sólo puede interpretar sintéticamente³⁵.

Ahora bien, en el tipo ilusionista esta totalidad se plasma de forma mucho más coherente y unitaria, incluso si en un principio las partes parecían inconexas y faltas de sentido. La diferencia entre un tipo y otro se revela más claramente en el final cerrado y definitivo de la novela ilusionista; definitivo en el sentido de que el conflicto evocado ha encontrado una solución, cierto no totalmente definitiva, porque en la historia no hay nada definitivo, pero sí provisionalmente concluyente.

Es lógico que el discurso narrativo de este tipo de novela histórica vaya en consonancia con los presupuestos que acabamos de esbozar, es decir, serán los recursos descriptivos y miméticos a los que se dará preferencia. Todo lo que a través de la palabra contribuya a que surja la impresión de bloque, de continuo y de totalidad puede ser acogido. Las minuciosas y exhaustivas descripciones de figuras, espacios y acontecimientos, el paulatino avanzar de la acción, los

³⁵ C. Rojas, *Azaña*, Barcelona, Planeta, 1973, 342.

prolijos diálogos³⁶, todo ello está encaminado a crear la ilusión de un mundo total y autárquico en el que el lector puede entrar olvidándose del suyo.

Una de las condiciones esenciales de la posibilidad de revivir el pasado (tarea que se propone tanto la historiografía como la novela histórica) es precisamente la evocación de los lugares de los hechos, la reconstrucción de las mentalidades de la época evocada y el narrar como si todavía no se supieran las consecuencias de los acontecimientos históricos plasmados en la narración, o al revés, estableciendo expresamente un contraste entre el sentir de la época presente y las costumbres de la época remota evocada en la narración. En suma, la creación y la recepción se convierten en una especie de re-adquisición del saber histórico ya conseguido³⁷.

³⁶ En *Illusions perdues* Balzac, invalidando lo que dice en la introducción de su monumental *Comédie Humaine (Avant-Propos)*, critica la novela histórica de Scott haciendo observar a Lucien d'Arthez, el escritor intelectual, que los diálogos extensos de la novela que está escribiendo Daniel Rubempré son imitación del escocés: «Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. Cet antagonisme nécessaire à toute œuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries [...] par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt par la queue; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même.» H. de Balzac, *Illusions perdues*, 2ème partie, «Un grand homme de province à Paris», Paris, Garnier, 1961, 230.

³⁷ Véase H. U. Gumbrecht, «Der Vorgriff: Historiographie-metahistorisch?», *GRLM*, XI/I Heidelberg, Winter 1986, 32-39.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

En el tipo ilusionista del siglo XIX se advierte el gusto romántico por el paisaje en el que los elementos simbólicos ocupan un lugar preferencial; la naturaleza se erige en espejo y reflejo de las emociones y pasiones. En este aspecto también *El señor de Bemibre* puede servir de parangón; en esta novela abundan las largas descripciones de los paisajes del Bierzo en los que el autor a menudo echa mano de la naturaleza para reflejar en ella los sentimientos de sus figuras.

3.2.2. La novela antiilusionista

El modo de la novela antiilusionista corresponde en grandes rasgos a la novela que se cultiva desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad. En ella se refleja con más claridad la actitud fundamental del historiador que considera contingente la historia y, por tanto, falta de coherencia, y que justifica precisamente su labor por la obligación de seleccionar, ordenar e interpretar los acontecimientos inconexos a través de procedimientos narrativos y ficcionalizadores para que, de esta forma, adquieran un sentido; este sentido, por definición, es provisional, falsificable o por lo menos modificable. Así pues, se parte del presupuesto de que no son unívocos los acontecimientos en el tiempo, por un lado, y tampoco la historia que de ellos proyectan y elaboran los historiadores, por otro; es decir, que existe una cesura, un "hiato" entre historia y ficción. Ello significa también que la novela histórica de esta índole tiene dos objetivos autónomos: crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia. Esta doble función no se oculta ante los receptores como ocurre en la novela ilusionista, sino que se insiste en ella; se abandona la

pseudoobjetividad del tipo anterior para acentuar la subjetividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales.

Dadas estas premisas la actitud del autor/narrador es la de un observador impasible y distanciado, lo que se manifiesta en su aparición e identificación como tal narrador – así ocurre, por ejemplo, en *Los negocios del Sr. Julio César* de B. Brecht – o, por contra, se despersonaliza, no se declara como "persona" – como ocurre con el narrador de *La guerra carlista* – o desaparece casi totalmente – en *Los Idus de Marzo*, de Thornton Wilder –. Como en los demás recursos de este tipo de novela, el objetivo es evitar que se produzca en el lector la ilusión de autenticidad y totalidad del contenido presentado, es más, velada o abiertamente el autor trata de "despertar" al lector, de sacarlo de una posible "hipnosis" y llamar su atención sobre el carácter de artefacto del texto que está leyendo.

Uno de los más eficaces recursos para conseguir la alienación es subrayar la discontinuidad y la heterogeneidad de los acontecimientos. La historia narrada deja de ser un fluir continuo y unitario y sobre todo autónomo para convertirse declaradamente en una especie de puzzle cuyas piezas tienen una cohesión intencionalmente precaria. Un paradigma representativo son, por ejemplo, los breves y brevísimos capítulos de los tres volúmenes de *La guerra carlista*; no ocupan más de dos o tres páginas y se yuxtaponen más que se concatenan, son como independientes instantáneas.

La tendencia es la de una presentación de historias en plural, no de **la** historia o por lo menos de **una** historia, sin embargo, no se abandona completamente el afán totalizador.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

Al fin y al cabo el propósito fundamental del autor de novelas históricas de cualquier tipo es la plasmación de una época, lo que le obliga a guardar cierta unidad en la disparidad conservando los contornos del espacio temporal. En la novela histórica antiilusionista, además de mostrar la incoherencia de las partes, por ejemplo, en segmentos alternantes, en una trama compleja, fragmentaria y discontinua, el autor insiste en la situación inconclusa del conflicto presentado; una muerte violenta que acaba con los afanes de la figura, la desertión de un ejército o simplemente una acción que queda, por así decir, en el aire, como ocurre en *Gerifaltes de antaño*, la última novela de la trilogía de *La guerra carlista*, que concluye con la lacónica observación muy del estilo de Valle-Inclán: «Todos callan atemorizados, y en la oscuridad se oye sollozar al Cura de Hernialde».

Un recurso de alienación potente es la visión "desde abajo" predominante en la novela antiilusionista y ello tanto desde la perspectiva del autor/narrador como de la cotidianidad evocada. La extrañeza deriva del contraste de este procedimiento frente a la visión "desde arriba", característica de la novela ilusionista que se sobreentiende como convención usual. Ya no son tanto las hazañas de nobles y soberanos o destacados héroes las que provocan los cambios sociales, ni se desarrollan en reales sitios y gloriosas batallas; en la novela histórica antiilusionista hace su entrada la intrahistoria del mundo cotidiano, las personas procedentes de estamentos bajos y las actuaciones de poca monta. Si en el tipo ilusionista todo se soluciona, si todo resulta lógico y coherente, en la antiilusionista se presentan las incongruencias como tales y el narrador admite su incapacidad de explicarlas.

Asistimos a una "democratización" de la novela histórica que se manifiesta –como vimos– en el ensanchamiento demográfico y en la entrada de la cotidianidad; pero también se revela a través de la prioridad de los colectivos, de las instituciones y de los sistemas socio-políticos en la explicación de los cambios histórico-sociales, por tanto, se observa una desindividualización, desparticularización de la historia. Ahora, para los novelistas, son las masas o por lo menos los grupos los que mueven el mundo, ya no el individuo aislado. El autor renuncia también a la maniquea dicotomía de malos y buenos e introduce matizaciones que hacen más verosímiles y más humanas las figuras.

Los recursos lingüístico-retóricos se emplean naturalmente para presentar la historia narrativa, ahora bien, en la novela histórica antiilusionista se añade otro cometido que es el de evitar la ilusión, es decir, la de alienar al lector. Se puede realizar de distintas maneras: evitando la linealidad de la narración, la sensación de una continuidad en la exposición como reflejo del fluir ininterrumpido del tiempo; se consigue, por ejemplo, a través de la intercalación de comentarios y reflexiones sobre lo narrado y la propia narración, hasta reflexiones metahistóricas o introduciendo con frecuencia palabras y oraciones en idiomas extranjeros, expresiones dialectales en los diálogos de las figuras de estamentos bajos. El tantas veces citado ejemplo de *Los idus de marzo*, organizado como intercambio de cartas, también es un paradigma de una interrupción de la linealidad del relato, dado que no solamente se interrumpe la continuidad del relato, también cambian con una elevada frecuencia las "voces" narrativas, cambian las perspectivas, hasta cambia la naturaleza de los textos, dado que, además de las cartas, se

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

intercalan poemas de Catulo en latín con una traducción al inglés/español. En *Henri Quatre*, Heinrich Mann introduce páginas de diálogo no organizado como diálogo narrativo sino como un diálogo dramático con los nombres de los interlocutores al principio de cada réplica. Es lógico que todos estos procedimientos choquen leve o grande-mente al lector y, por tanto, consigan el efecto deseado de "despertarle" y sacarle de la posible identificación con la problemática y las figuras.

Ahora bien, ninguna novela histórica concreta corresponde plena y exactamente a uno de estos dos esquemas; cada novela –como es natural– es un caso aparte y los autores aprovechan los recursos de un tipo y de otro. La atribución a uno u otro es una cuestión de proporción. En líneas generales –y como decíamos antes– el primero se adapta más a la novela histórica decimonónica y anterior, mientras que el segundo es más frecuente en la del siglo XX. Ello no significa que no hubiera habido ya representantes del segundo tipo en el siglo XIX, baste recordar los *Episodios nacionales* de Galdos³⁸ –que por cierto evolucionan considerablemente en el transcurso de su publicación– y la trilogía de *La guerra carlista*, de principios del XX y, por citar algunos ejemplos extranjeros, *I promessi sposi* de Manzoni, *Guerra y paz* de Tolstoi, *Salammbô* de Flaubert, *Vor dem Sturm* de Fontane. Por otro lado, también se encuentran novelas históricas del siglo XX que corresponden más al tipo ilusionista que al antiilusionista. *Henri Quatre* de Heinrich Mann o *José y sus hermanos* de Thomas Mann son

³⁸ Cf. Dendle, B. J., *Galdós y la novela histórica*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1992.

precisamente novelas en las que se encuentran tantos elementos de cada uno de los tipos que resulta difícil atribuirles claramente a uno de los dos.

3.3. Elementos estructurales de la novela histórica

La novela histórica pertenece –no hay que olvidarlo– al género de la novela y, por tanto, encontramos en ella todos los recursos narrativos que se suelen emplear en los demás tipos de novela, desde la organización de la totalidad hasta los detalles de menos envergadura. Se observa una evolución paralela a la de los demás subgéneros novelescos, es decir, la novela histórica no genera un desarrollo independiente y específico. Las discrepancias que se observan se producen entre los dos tipos fundamentales que distinguíamos; es decir, en cuanto al contenido mismo y su estructuración, respecto de la forma interior. Sin embargo, los recursos mismos no son distintos de los que utiliza la novela no histórica. No va por derroteros independientes la novela histórica sino que acompaña la evolución de los demás tipos de narración y se aprovecha de las innovaciones generales.

En este apartado quisiera presentar brevemente las particularidades estructurales de la novela histórica referidas a los siguientes seis ámbitos: 1) la presentación de la totalidad de la novela, 2) el narrador, 3) las figuras, 4) el espacio, 5) el tiempo y 6) el lenguaje. Donde haya discrepancias o diversidad de elementos entre la novela ilusionista y antiilusionista se hará hincapié en ello.

3.3.1. La presentación de la totalidad de la novela

En la novela histórica de tipo ilusionista prevalece el relato lineal y cronológico con su principio, medio y fin en el sentido aristotélico. Esta organización subraya evidentemente la continuidad, el orden y la jeraquización del contenido y se halla con más frecuencia en la novela histórica clásica, de índole tectónica, con su afán de totalidad que se observa hasta en la consecuente concatenación de los segmentos.

A esta estructuración se opone, preferentemente en la novela histórica antiilusionista, la yuxtaposición aleatoria o poco coherente de cuadros no jerarquizados; una organización atectónica que refleja claramente la consideración de la historia como acumulación de acontecimientos inconexos de igual valor, es decir, el "bloque" de la historia tradicional se convierte en ensamblaje de historias más o menos independientes en los que se destaca la discontinuidad y la heterogeneidad, sin embargo, no abandonando del todo el impulso totalizador. También la novela antiilusionista pretende representar una época, un espacio temporal más o menos completo y, por tanto, no puede renunciar totalmente a los recursos totalizadores.

Una tercera forma de organización, menos frecuente en la novela histórica, es la epistolar tal como se presenta en *Los Idus de marzo* (en este caso, las cartas de los personajes históricos son ficticias.) Esta presentación ofrece la posibilidad de un polifacetismo muy del gusto de los novelistas históricos contemporáneos y muy adecuado al tipo antiilusionista con su afán de parcelación y alienación.

Conforme vaya progresando el cultivo de la novela histórica antiilusionista, serán cada vez más frecuentes los

intertextos reales o ficticios en forma de documentos, extractos de crónicas, poemas, cartas, etc. La forma más extensa es la de la narración en la narración, es decir, un texto con un narrador distinto del de la narración principal y con sus propias figuras, su espacio y tiempo. Son particularmente alienantes los intertextos en lenguas extranjeras, en grado sumo si no se traducen, pero ya suficientemente "chocantes" cuando además se añade una traducción. Las funciones de los intertextos saltan a la vista: diversifican la información o pueden con frecuencia actuar como elementos alienantes; también –hábil-mente intercalados– contribuyen a aumentar la credibilidad de lo narrado.

3.3.2. El narrador

La figura del narrador como *voz* narrativa, siguiendo la terminología de Óscar Tacca³⁹, en la novela histórica tampoco se distingue de la de los demás tipos de novela. Para verlo con más claridad propongo un acercamiento a la figura del narrador desde cinco ángulos de vista distintos, a saber, la identidad del narrador, el grado de información, el momento y el lugar de narración y finalmente su implicación en los hechos.

3.3.2.1. *La identidad*

El narrador de la novela histórica puede darse a conocer en el relato como tal narrador, es decir, puede revelarse en

³⁹ Ó. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

primera persona del singular o del plural y utilizar en el relato la tercera persona del singular o puede permanecer anónimo, despersonalizado, narrando exclusivamente en tercera persona. Son relativamente frecuentes –y no solamente en la novela histórica– los casos de un narrador que se identifica como mero editor o transcriptor del texto que le ha sido entregado por otra persona o que ha encontrado por casualidad.

Raros, aunque no imposibles, son los casos de un narrador que es a la vez figura participante en la narración; por la misma naturaleza de este subgénero como narración distanciada el narrador-figura resulta menos verosímil. Sin embargo, nadie impide al autor inventar a un narrador participante. Puede darse la variante de un narrador múltiple como ocurre en la novela epistolar, en la que todos los corresponsales se convierten en narradores y figuras. Evidentemente, cualquier intercalación de intertextos añade otra voz y cambia con ello la perspectiva desde la cual se observan los acontecimientos; es un efecto deseado porque el poliperspectivismo es muy propio de la novela histórica.

3.3.2.2. *El grado de información*

La novela histórica clásica e ilusionista da preferencia al llamado **narrador omnisciente** que desde el principio conoce los orígenes y el final de la historia y también la intimidad de sus figuras. Lo que llamamos visión "desde arriba", la visión del que domina las circunstancias, corresponde a esta actitud omnisciente. A veces esta omnisciencia se autolimita y se reduce en parte por dudas que expresa el propio narrador, por contradicciones que pueden surgir entre lo que afirma el

ficticio editor de un texto y el narrador, por las discrepancias que pueden producirse entre el texto y los datos expuestos en prólogos o epílogos. Otras veces los mismos recursos se utilizan para corroborar la omnisciencia, sobre todo cuando se recurre a autoridades o testigos oculares que confirman lo narrado.

En la novela histórica antiilusionista predomina el narrador con un **saber limitado**, aunque tampoco faltan paradigmas de este tipo de narrador en novelas ilusionistas. El de *Los Idus de Marzo* es quizá un caso extremo, dado que se limita a establecer, con una especie de acotaciones escuetas, el marco del intercambio de las cartas, con algún que otro comentario sobre la procedencia, fecha y naturaleza de las misivas y no interviene para nada en la ponderación de los hechos; como instancia narrativa se mantiene al margen. Lo normal es que el narrador de este tipo vea la historia «desde abajo», observe, por tanto, —como uno más y con limitaciones— lo bajo, lo cotidiano. Es una visión que además tiene efectos alienantes tan cultivados en el modo antiilusionista.

3.3.2.3. *Momento de narración*

El momento de narración, es decir, el punto cronológico desde el cual se enuncia la historia se sitúa, en la inmensa mayoría de los casos, después de que hayan ocurrido los acontecimientos narrados; además es lógico, dado que la distancia temporal entre el acontecimiento y su narración es —como vimos ya— una condición *sine qua non* del subgénero. Para evitar malentendidos habrá que puntualizar: no se debe confundir el año de la creación o la fecha de publicación con

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

el momento de enunciación. Los primeros son reales y comprobables y se refieren a las fechas en las que el autor escribe la novela o en que se lanza al mercado; el segundo concepto, el de "momento de narración o de enunciación", es ficticio y depende exclusivamente de la situación que invente el autor para colocar a su narrador y dejarle enunciar el relato. Normalmente, el momento de enunciación es distanciado de las fechas entre las que se desarrolla la novela, sin embargo, puede ser también simultáneo a lo narrado como ocurre, por ejemplo, en la novela *Vida de Napoleón. Contada por él mismo* de André Malraux; también en casos como la novela histórica epistolar la estructuración hace olvidar el momento de la creación de la novela (*Los Idus de marzo* se escribe en 1938 pero la enunciación ficticia del relato se sitúa en tiempos de Julio César); se finge una simultaneidad entre sucesos y su plasmación narrativa con el efecto de una inmediatez más impactante.

3.3.2.4. *El lugar de narración*

El lugar de narración, es decir, la ubicación espacial que el autor fija para el narrador al emitir la narración, está estrechamente vinculado con el momento de la enunciación y puede variar igualmente; con otras palabras, fundamentalmente se trata de la distinción, introducida por G. Genette, entre el narrador intradiegético y el narrador extradiegético. Con más frecuencia nos encontramos con narradores distanciados de los acontecimientos y, por tanto, al exterior de la historia narrada; lo que también se debe a la índole específica del subgénero. Si casi siempre han pasado una o varias generaciones entre el acontecer y el narrar, resultaría

bastante inverosímil, que el narrador narrara "desde dentro", participando en los hechos. Ahora bien, tampoco es imposible, como ya vimos hablando del momento de narración y de un posible narrador participante. La ubicación intradiegética, en cambio, es más verosímil y hasta imprescindible en otros géneros como en la autobiografía, las memorias, la novela de actualidad y de sociedad.

3.3.2.5. *La implicación del narrador*

La implicación del narrador de la novela histórica, en el sentido de tomar partido y de comprometerse con figuras y acontecimientos, es más palpable y casi inevitable, de un modo general, en este tipo de narración. Si se escoge un tema o una situación histórica para plasmarla en un relato, normalmente no es la mera curiosidad por el pasado que incita al autor, sino porque en ella ve un paralelo o un contraste con la situación actual sobre la cual pretende, de paso, abierta o veladamente, emitir un juicio y/o proponer remedios, apuntando así a la situación actual. De entrada, ya constituye una especie de implicación la selección del tipo de novela, dado que corresponde a una determinada concepción de la historia y de la historiografía. En segundo lugar, la preferencia por una determinada época, un determinado país, un determinado personaje, constituye otra selección. La implicación no tiene que formularse, desde luego, de modo explícito. Basta con que los acontecimientos, su evolución y sobre todo el final se organicen adecuadamente para que el lector pueda averiguar la «sentencia» que pronuncia el autor sobre la historia y sus protagonistas y para detectar qué opinión le merecen las circunstancias del pasado y qué

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

solución propone o sugiere para el conflicto presente; al fin y al cabo, también existe una justicia poética en la novela histórica, incluso cuando el autor insinúa que el mundo y la historia son absurdos.

En bastantes casos el partidismo del autor es, sin embargo, evidente y quizá incluso demasiado visible; a veces ni deja lugar a los lectores para formarse una opinión personal. Un caso notable es *El señor de Bemibre* en el cual el autor no oculta su opinión acerca de los acontecimientos que relata, hecho que se revela ante todo en sus juicios tajantes sobre las figuras protagonistas, representantes unos de la orden de los templarios y otros de sus adversarios.

Ahora bien, a veces, especialmente en tiempos de censura, resulta peligroso sugerir similitudes entre la situación narrada y la presente, dado que el mismo hecho de mencionarlas podría impedir la publicación de la novela. Sin embargo, para el autor muchas veces el propio impedimento se convierte en reto para insinuar más sutilmente la crítica. Además, una cosa es juzgar los acontecimientos y situaciones narrados y otra la crítica implícita que pueda contener la evocación de épocas remotas. Tal vez no se sepa nunca con seguridad si Gil y Carrasco eligió y elogió la actuación de los templarios en *El señor de Bemibre* para apuntar a los acontecimientos políticos contemporáneos de la desamortización y discriminación de la iglesia en España o si Navarro Villoslada quiso con *Amaya* suministrar argumentos en un momento tenso del fuerismo vasco de aquel momento. En el caso de *Henri Quatre* el paralelo contrastivo con el régimen hitleriano es un hecho declarado, lo mismo que *Los Idus de marzo*, que se dirigieron contra la dictadura de Mussolini.

3.3.3. Figuras de la novela histórica

La misma naturaleza del subgénero exige la presencia de figuras que sean evocaciones de personajes históricos. Ahora bien, a la hora de configurar el reparto de una novela el autor dispone de posibilidades varias, primero, en cuanto a la caracterización de estos mismos personajes reales y, segundo, en cuanto a la proporción de figuras reales y figuras ficticias y la importancia que se concede a unas y otras. Utilizando la nomenclatura de P. Ricoeur y aplicando la voz huella (*trace*), que el filósofo francés emplea para designar el carácter de referencialidad indirecta del conjunto de los fenómenos históricos en relación con el relato histórico y ficticio, podemos afirmar que en el ámbito de las figuras de la novela histórica también existen, por un lado, figuras con función vicaria, es decir, figuras *representadoras* que son configuraciones literarias de personas reales del pasado, y por otro, figuras *significadoras* en el sentido de inventadas por el autor y ficticias o simplemente anónimas sin papel individualizado⁴⁰.

3.3.3.1. La caracterización de las figuras

Veamos primero las posibilidades de caracterización. Evidentemente, la presencia de personajes históricos requiere cierto respeto externo e interno frente al modelo que ya empieza con los propios nombres. Sin embargo, el novelista puede permitirse licencias mucho mayores que el historiador atribuyéndoles rasgos que no poseían en la realidad. En el

⁴⁰ *Temps et récit, op. cit.*, III, 204.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

fondo, el historiador tampoco dispone de datos fehacientes acerca de los pensamientos y sentimientos íntimos de los personajes y debe basarse en conjeturas. A diferencia del historiador, el novelista está libre de dar los nombres, funciones y rasgos que le parezcan a las figuras ficticias, siempre y cuando respondan al entorno y el ambiente de la novela. Incluso puede darles atributos anacrónicos cuyo efecto alienante es mucho más llamativo, hecho que ocurre con más frecuencia en la novela antiilusionista. Recuerdo el caso llamativo de un ciudadano romano de la época cesárea al que Brecht deja hablar en el más puro dialecto berlinés actual. Las manipulaciones en las adaptaciones literarias pueden ser alienaciones conscientes (como el Julio César corrupto de *Los negocios del Sr. Julio César* de Brecht) y fácilmente se convierten en falsificaciones cuando el autor atribuye características externas o internas inexistentes y manifiestamente deforma-doras a personajes históricos. Estas falsificaciones resultarán tanto más llamativas cuanto más conocido es el personaje al lector concreto (recuérdese el caso de Mozart y Salieri en *Amadeus* de Peter Shaffer). Sin embargo, no es fácil encontrar un criterio operativo que establezca el límite exacto entre la licencia permitida y la "desnaturalización" prohibitiva.

3.3.3.2. *La proporción entre figuras reales y ficticias*

La proporción entre figuras históricas e imaginarias varía según épocas, obras y autores. Sin embargo, casi siempre la lista correspondiente a figuras ficticias es más extensa. Además se suele aprovechar la posibilidad de introducir figuras aludidas, que no hacen acto de presencia en la novela

pero de las que habla el narrador y/o las demás figuras; pueden ser de los dos tipos, reales e imaginarias, y ensanchan notablemente las posibilidades de diversificar y autentificar lo narrado. Como en la novela no histórica, y por motivos de economía narrativa, el autor sólo suministrará información exhaustiva acerca de algunas pocas figuras, mientras que de las demás el lector sabrá sólo lo imprescindible para que la figura en cuestión pueda desempeñar plausiblemente su papel.

Como en la novela en general, habrá figuras primarias, secundarias y otras de aún menor importancia. El que el llamado "héroe medio", es decir, una figura procedente de un estamento medio y de importancia mediocre en la narración, sea la figura más frecuente y hasta necesaria en la novela histórica, como afirma G. Lukács⁴¹, puede ser cierto en determinados momentos de la novela histórica ilusionista; pero no es imprescindible y, desde luego, existe una serie de obras en las que el protagonista es un destacado personaje histórico (Julio César, Carlomagno, Enrique IV, Felipe II, Napoleón, etc.). En la novela histórica antiilusionista se producen casos —aunque pocos— de figuras protagonistas de ilustre abolengo o de importancia social destacada que unas veces el autor "desmonta o desenmascara" en el transcurso de la narración; son bajadas del pedestal en el que las había puesto la historia y la tradición. Con ello se subraya nuevamente que la historia no es definitiva, sino siempre proclive a sufrir modificaciones. Otras veces, la figura soberana incluso se enaltece, como ocurre con el rey Enrique IV en la novela de H. Mann. Ahora bien, en este caso —como

⁴¹ *La novela histórica*, México, Ed. Era, 1977, 152.

ya advertí con anterioridad— habrá que averiguar también hasta qué punto *Henri Quatre* es una novela claramente atribuible a un tipo o a otro.

Sin embargo y como norma general, el reparto de la novela ilusionista acentúa la presencia de figuras de estamentos altos, mientras que la antiilusionista da preferencia a las clases medias y bajas. Es notable cómo en novelas históricas de la época de transición se observa una mezcla equilibrada de ambos estamentos, pero con frecuencia es precisamente el declive de la aristocracia lo que se convierte en tema o subtema de la narración.

La novela histórica en general tiende, por su propia esencia, a los repartos numerosos que permiten presentar un amplio panorama de la época y la sociedad que evocan. En la novela de tipo ilusionista se enaltece el individuo y las decisiones y motivaciones particulares mientras que en la "otra novela histórica" juegan un papel mucho más importante los grupos sociales e ideológicos, las instituciones, se cuestiona el papel del individuo insistiendo en sus condicionamientos o incluso determinaciones. Los cambios sociales no son provocados tampoco por los individuos, sino por las masas y los sistemas.

3.3.4. El tiempo

La esencia de la novela histórica es la configuración narrativa de la historia, más precisamente, de una determinada época del pasado. Es más, esta época del pasado es la de un pasado concreto, documentado que se re-presenta —en el sentido estricto de la palabra— a través de la narración. Por ello es imprescindible que el autor ubique el

tiempo narrado en el calendario; en este aspecto está sometido a unas exigencias de verosimilitud notablemente mayores que los novelistas que cultivan otros subgéneros novelescos.

Este es el lugar adecuado para volver a contemplar, aunque sea someramente, la problemática de la fidelidad a la historia del novelista "histórico", es decir, la cuestión de la obligación o no de seguir con exactitud los hechos reales históricos. Remito también a las observaciones hechas en la presentación de las características generales de la novela histórica y la referencia a la afirmación de Aristóteles acerca de las particularidades del quehacer del literato y del historiador. En este sentido, me parecen acertadas las afirmaciones de G. Nélod que sostiene que

el novelista nunca pintará con una exactitud escrupulosa acontecimientos históricos vividos, seres realmente conocidos y existentes. Pues esta fidelidad servil lo transformaría en un autor de memorias [...] y le quitaría enseguida su carácter específico de autor de novelas. Las palabras *novela* y *novelesco* implican por su misma naturaleza la preponderancia de lo imaginario sobre lo real⁴².

⁴² Véase G. Nélod, *op. cit.* (nota 1), 22. Añade el autor acertadamente: «Le roman est toujours un mensonge, un beau mensonge cohérent. Ainsi satisfait-il non point à la vérité, qui peut être considérée comme adéquation au réel, mais à la vraisemblance qui est un autre ordre de vérité». En el mismo orden de ideas R. Solís, autor de novelas históricas, afirma: «El dato histórico debe ser utilizado por el novelista como un truco más para darle forma de realidad a lo imaginativo», *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1964, 45.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

La duración del tiempo narrado puede variar considerablemente y puede abarcar un año, toda una vida o un siglo o lo que juzgue oportuno el autor; de todas formas, ese tiempo siempre se concibe como representativo de la época, es un tiempo paradigmático, simboliza una evolución, una tendencia, un punto álgido en la evolución histórica de un personaje, de una institución, de una nación.

3.3.4.1. *Presentación del tiempo*

Ahora bien, aunque sea frecuente la ordenación lineal, progresiva y continua del tiempo, el autor de la novela histórica —incluso dentro de la linealidad— puede manipular el tiempo sobre todo en las condensaciones imprescindibles, porque sólo así será posible abarcar mucho tiempo, como en la presentación del transcurso del tiempo. Los saltos, los ralentís y los acelerados son frequentísimos, así como las anticipaciones y retrospectaciones.

El autor de la novela histórica goza del privilegio de saber cómo terminó el conflicto real que evoca en su obra, puede contar además con la complicidad del lector (si tiene la suerte de dar con un lector experto, o por lo menos aficionado, en asuntos históricos). Ello, además de comprometerle, le permite unos juegos más flexibles con el tiempo, situándose, por ejemplo, en el pasado mirando hacia el presente como hacia un futuro sabido; o también mirando hacia el pasado con los conocimientos adquiridos en el presente, por así decir, con conocimiento de causa; de este modo, resultan plausibles los juicios sobre la época novelada y pueden contrastarse con las opiniones que emiten las figuras. A veces estos juicios se pueden presentar de forma indirecta con anacronismos

léxicos como lo hace Brecht al hablar, en *Los negocios del Sr. Julio César*, del capitalismo, de los sindicatos, de la banca internacional, etc. El mismo título de la novela ya es un anacronismo y una alienación por contraste con la concepción histórica habitual de Julio César.

3.3.5. El espacio

Por las exigencias de referencialidad, tan características de la novela histórica, sus espacios, por otra parte estrechamente vinculados con el tiempo, también tienen que corresponder más fielmente a los espacios reales que en la novela no-histórica dado que deben ser comprobables, por lo menos en grandes rasgos. La batalla de Waterloo o la conquista de Sicilia por Garibaldi no pueden ubicarse en otro sitio u otra región que en los históricamente auténticos. Sin embargo, el autor tiene más libertad en la evocación de ambientes e interiores, también puede añadir espacios, encuentros y desplazamientos ficticios. Baste pensar en unos encuentros entre Enrique IV y Montaigne en Burdeos imaginados por Heinrich Mann en su *Henri Quatre* y que nunca tuvieron lugar, pero que permiten al autor/narrador insertar unas reflexiones filosóficas avaladas por el peso de la sabia autoridad de la época en la que se desarrolla la novela.

Una de las motivaciones de peso que explica la predilección de la novela ilusionista por las minuciosas evocaciones de paisajes e interiores es la influencia del Positivismo que sostiene que el hombre es —en fórmula de Hippolyte Taine— el producto de *race, milieu et moment*, por tanto, para explicar las figuras y su actuación resulta imprescindible insistir en detalles de tiempo, espacio y

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

antecedentes porque a ellos se debe su ser, su consciencia y su actuación.

La novela histórica tiende a ubicarse en espacios múltiples; no sólo porque resulta natural situar los acontecimientos de una novela histórica en numerosos lugares, sino también porque así se puede abarcar más "terreno", es decir, mostrar más gente en sus espacios naturales y aumentar así el poliperspectivismo y la verosimilitud de los acontecimientos narrados. Enrique IV da vueltas por toda Francia con lo cual no solamente conocemos numerosos escenarios con su población y sus problemas particulares, sino también un rasgo de carácter del rey que se acerca a sus súbditos; no le importa abandonar el palacio e ir al encuentro de los franceses divididos por interminables guerras e intereses encontrados. Ahora bien, también tropezamos con novelas históricas, por así decir, regionalistas, como por ejemplo, *El señor de Bembibre*, novela ubicada exclusivamente en el Bierzo, o *Amaya*, cuyo ámbito se limita a las regiones de la antigua Vasconia.

3.3.6. El lenguaje de la novela histórica

El lenguaje de la novela histórica se presta a un doble enfoque: en primer lugar, desde el punto de vista del lenguaje literario en general en su vertiente narrativa y, después, desde el ángulo de la configuración de los diálogos y eventuales intertextos.

El novelista alemán Friedrich Hebbel criticó una vez los intentos de algunos autores contemporáneos de asemejar el lenguaje de sus figuras novelísticas al lenguaje de la época a la que pertenecen históricamente estableciendo la siguiente

comparación: «El verdadero lenguaje del héroe tiene tan poco que ver con la novela y con la literatura en general como su verdadera bota en un cuadro»⁴³. No se trata, pues, —según Hebbel— de reproducir servilmente el lenguaje del país y de la época ni de las figuras, la novela histórica es una evocación de una época del pasado en un tiempo distinto y, por tanto, el arcaísmo sería una falsificación, un anacronismo, no una forma de autenticar lo narrado. Sólo a primera vista el discurso narrativo de la novela histórica, al evocar una época del pasado, o más llamativamente todavía, al presentar países e historias extranjeras, plantea la necesidad de imitar un idioma extranjero y/o la evolución del lenguaje. Sería absurdo presentar al narrador y las figuras de *José y sus hermanos* de Thomas Mann, hablando en cananeo y en egipcio.

Los autores encuentran normalmente una solución intermedia, dejando hablar al narrador y a sus figuras en el idioma materno del autor y en el estado contemporáneo a la creación de la novela y sólo de vez en cuando introducen una forma arcaizante o dialectal para que tanto el diálogo de las figuras como las intervenciones del narrador tengan aire de autenticidad. Este compromiso abarca el estrato léxico y morfosintáctico. Aquí también el anacronismo puede utilizarse como recurso intencionalmente alienante y es, por tanto, frecuente en la novela antiilusionista; recuerden el romano que habla berlinés en la novela de B. Brecht. Y ya antes de Brecht nos encontramos con el recurso alienante de las réplicas de figuras en lengua extranjera, como por ejemplo, las innumerables intervenciones en francés de varias

⁴³ Citado por G. Lukács, *op. cit.*, 239.

figuras de *Guerra y paz* de L. Tolstoi, que no son, naturalmente, un invento del autor, sino fiel reflejo de las costumbres de la corte y la aristocracia rusa de la época. H. Mann termina los capítulos de la primera parte de *Henri Quatre* con unos resúmenes en lengua francesa, como si quisiera distanciarse como árbitro de los acontecimientos cambiando de idioma, pero es, a la vez, el idioma del país y de los personajes que está historiando, con lo cual expresa a la vez su simpatía. Como se ve y como es lógico, también en el ámbito del lenguaje, los autores están libres de experimentar y a menudo lo consiguen con mucho acierto.

Como es lógico, la fidelidad más rigurosa al idioma original se exige en los intertextos, en documentos o testimonios de la época y del país en cuestión. En el caso de discrepancias idiomáticas con el lenguaje del texto principal caben dos posibilidades de presentación de documentos, o bien se reproduce una copia del original que luego se traduce a pie de página o en un apéndice, o sólo se ofrece una traducción o incluso sólo un resumen en el idioma del texto, procedimiento que permite una mayor libertad manipulativa.

3.3.6.1. Descripción y amor al detalle

De un modo general, llama la atención la preferencia por recursos descriptivos y miméticos, es decir, la evocación de cuadros detallados de paisajes e interiores y la exacta presentación —hasta con afanes de exhaustividad— de figuras y acciones, con especial predilección de batallas ante todo en las novelas de tipo ilusionista. Basta pensar en *Guerra y paz*. Todos estos procedimientos resultan muy apropiados para acentuar la linealidad del discurso de la novela ilusionista,

precisamente por su aptitud de crear un simulacro de totalidad y coherencia.

En la novela antiilusionista se advierte —como vimos ya— la preferencia por todos aquellos recursos lingüísticos capaces de crear alienación y de evitar la identificación del lector con lo leído; el objetivo es llamar la atención sobre el carácter de artefacto del texto. Entre estos recursos alienantes figuran: la interrupción de la linealidad del relato, la intercalación frecuente de intervenciones del narrador que no tienen directamente que ver con la narración de los acontecimientos, como comentarios y reflexiones teóricas acerca de lo narrado o de la historia en general. En *Henri Quatre*, H. Mann finaliza los capítulos del primer volumen, según dije, con una intervención en francés que designa como *Moralité* y que presenta una especie de conclusión y reflexión sobre lo narrado.

Los demás estratos analizables, como por ejemplo el retórico, no ofrecen ninguna particularidad en la novela histórica. Podría ser que entre las estrategias persuasivas prevalezca la del *docere*, por el afán didáctico al que se presta con más facilidad la novela histórica. Pero tampoco faltan las estrategias del *delectare* y del *movere*. Muchos episodios de *Henri Quatre* son francamente conmovedores y en las novelas de Scott, o también de Gil y Carrasco, la tendencia a lo melodramático y al falso patetismo a veces roza la comicidad involuntaria para nosotros, lectores del siglo XX.

3.3.7. La recepción de la novela histórica

A los dos tipos de producción corresponden también dos tipos de recepción que quisiera esbozar muy brevemente

basándome para ello en una distinción establecida por F. A. Kittler⁴⁴. Según este estudioso existen dos tipos de tratamiento de datos y, por tanto, de producción y recepción de textos: la traducción y la transposición.

Traducción significa, en este orden de ideas, que existe una interrelación orgánica entre significante y significado que permite descuidar la materialidad del signo y avanzar inmediatamente hacia el significado, hacia el sentido. El signo no es más que un puente, una mera muleta para llegar a lo designado, es decir, la realidad evocada por el significante. Esta actitud presupone, a su vez, un consenso general, primero sobre la fiabilidad de la realidad y, segundo, sobre las afirmaciones acerca de ella y, por tanto, también aceptación casi incondicional de una y otras por parte del lector

También en la producción y recepción literaria se salta, por así decir, el significante en la búsqueda del significado. El discurso literario se convierte en escritura hipnótica; la lectura transforma el texto en vivencia y, de paso, al lector en autor o, por lo menos, en co-autor. La escritura de la novela histórica ilusionista pertenece a este tipo de producción de textos y procura captar el interés y la curiosidad del lector de tal forma que repare poco o nada en los significantes para entrar inmediatamente en la historia narrada. Nuestra experiencia de receptores literarios confirma esta aseveración: si el autor no pone "despertadores" o "semáforos" que recuerden que nos hallamos ante un artefacto, el peligro del «ilusionamiento» es eminente; es más, la "traducción" como participación personal y subjetiva en cierta medida es ineludible en cualquier proceso de aprehensión de la realidad. Cualquier

⁴⁴ F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, 1987.

percepción pasa forzosamente por el filtro de nuestra subjetividad y sensibilidad y de este modo nos convertimos automáticamente en co-creadores. Lectura crítica y consciente significa, entre otras cosas, impedir el "hechizo" vinculado a nuestros hábitos de percepción literaria, es decir, impedir la "traducción" pura e intentar alcanzar cuotas más elevadas de objetividad.

La **transposición** como forma de descodificación presupone que la confianza en la verdad de la comunicación se ha vuelto problemática, por consiguiente, la materialidad del signo se convierte en centro del interés; entre el significante y el significado se abre una cesura puesto que el sentido ya no se constituye a través de la relación inmediata entre significante y significado, entre el signo y su referencia. En el fondo, subyace el problema de la existencia de la verdad y la posibilidad de comunicarla. Si desconfío, por un lado, de la existencia de la realidad y de la posibilidad de hacer afirmaciones fiables acerca de ella y, por otro, de la posibilidad de descodificar adecuadamente lo comunicado, la recepción de un texto cambia radicalmente. Se convierte en vigilante comprobación y deja de ser confiada aceptación. Ya no es ingenua "inmersión", sino «comprensión, examen a distancia»⁴⁵. Con estas premisas, la creación ya no se comprende como revelación de la realidad y de la verdad, y la recepción se convierte en una destrucción del acto de creación de sentido. «Entre el autor que codifica y el intérprete que descodifica no existe puente psicológico, sino una competencia objetiva»⁴⁶. El concepto de la co-creación se

⁴⁵ B. Ciplijauskaitė, *op. cit.*, 16.

⁴⁶ *Ibid.*, 275

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

vuelve más autónomo; el texto no es más que un simple estímulo para otra creación casi independiente. No es de extrañar, por tanto, que el procedimiento de la transposición se defina por su carácter inacabable. Si no existe significado originario que orienta y domina el proceso, cada resultado de una transposición se convierte en punto de partida de otra, en un sistema abierto y arbitrario. Con ello ya desembocamos en el deconstruccionismo.

¿Qué relación existe entre estas dos formas de recepción y la novela histórica? Como veremos a continuación, las dos concepciones de la novela histórica y ello ya desde su producción, responden, *mutatis mutandis*, a estos dos procesos de traducción y transposición. Mientras que la ilusionista confía en la preexistencia de un continuo objetivo y auténtico que puede ser captado como tal por el lector en su referencialidad, es decir, saltando inmediatamente del significante al significado, en la novela histórica antiilusionista esta confianza en la objetividad y autenticidad desaparece. En la descodificación de los significantes, que aquí adquieren un peso autónomo, con una referencialidad menor o nula, el receptor asume una responsabilidad mayor y a la vez goza de una notable libertad que vuelve inestables y efímeras sus lecturas.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Me he referido ya repetidas veces a lo largo de este estudio a las funciones de la historiografía y de la novela histórica de forma que ya se puede refutar rotundamente el pronóstico pesimista de Ortega, sostenido antes por Manzoni, y que afirma que en la novela histórica «no se deja al lector soñar

tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia»⁴⁷. Estoy convencido que una buena novela histórica permite realizar perfectamente las dos cosas. Podríamos ampliar la clásica aseveración *historia docet* afirmando que también la novela histórica enseña y por tanto la lectura de estos textos sobre el pasado ayuda no solamente a conocer mejor el pasado, aunque hay autores que se limitan a ello⁴⁸, sino de entender mejor el presente. La historia ciertamente no se repite pero el hombre con sus virtudes y vicios, sus debilidades y aspiraciones no cambia y muchas circunstancias históricas sorprenden por su llamativo parecido con los tiempos actuales y, por tanto, pueden ofrecer paralelos o también contrastes a la hora de buscar las soluciones de conflictos del presente. Evidentemente se puede abusar también de la novela histórica instrumentalizando torpemente tanto la historia como la literatura para fines político-ideológicos. Lo que nunca debería fomentar el trato con la novela histórica es la evasión y la huida impidiendo la actuación en el presente por estar convencido equivocadamente de que "cualquier tiempo pasado fue mejor".

⁴⁷ J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, citado en A. y G. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, 55.

⁴⁸ Ramón Solís afirma en una charla sobre su quehacer novelístico que en una novela histórica «debe haber intención de presentar una época, de aprovechar la ambientación de la novela para dar a conocer la realidad histórica de un momento determinado», *op. cit.*, 41.

5. BIBLIOGRAFÍA DE LAS OBRAS CITADAS

- Alonso, A., *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942.
- Aristóteles, *Poética*, traducción de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- Balzac, H., *Illusions perdues*, Paris, Garnier, 1961.
- Baumgarten, H. M., «Die subjektiven Voraussetzungen der Historie und der Sinn von Parteilichkeit», *Objektivität und Parteilichkeit*, R. Koselleck et al. (eds.), München, Fink, 1977.
- Carrasquer, F., «Imán» y la novela histórica de Sender, London, Tamesis Books, 1970.
- Ciplijauskaitė, B., *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, Porrúa, 1981.
- Danto, A., *Analytical Philosophy of History*, Oxford, Oxford University Press, 1946.
- Dendle, B. J., *Galdós y la novela histórica*, Ottawa Hispanic Studies 10, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1992.
- Fleishman, A., *The English Historical Novel*, Baltimore/London, 1971.
- García Sánchez, F., *Tres aproximaciones a la novela histórica romántica española. Mímesis y fantasía en la novela histórica romántica*, Ottawa Hispanic Studies 13, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1993.
- Geppert, H. V., *Der «andere» historische Roman*, Tübingen, Niemeyer, 1976.
- Gumbrecht, H. U., «Der Vorgriff: Historiographie-meta-historisch?», *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, XI/I, Heidelberg, Winter 1986, 32-39.

- Iser, W., «Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman», *Nachahmung und Illusion*, München, Fink, 1969, 135-56 y 228-36.
- Iser, W. y H. R. Jaufß, «Das Ästhetische als Grenzerscheinung der Historie», *Die nicht mehr schönen Künste*, München- Fink, 1968, 571-77.
- Keibel, G., *Geschichtsgeneratoren. Lektionen zur Poetik des historischen Romans*, Tübingen, Niemeyer, 1992.
- Kermode, F., «Novel, History, Type», *Novel I* (1967-68), 231-38.
- Kittler, F. A., *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, 1987.
- Lehmann, E., «Dreimal Cäsar», *Poetica* 9 (1977), 352-69.
- Lukács, G., *La novela histórica*, México, Ed. Era, 1977.
- Macqueen, J., *The Enlightenment and Scottish Literature. The Rise of the Historical Novel*, Edinburg, Scottish Academic Press, 1989.
- Mann, Th., *Joseph und seine Brüder*, Frankfurt/M., Fischer, 1975.
- Müller, H., *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historischer Roman im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., Athenäum, 1983.
- Nélot, G., *Panorama du roman historique*, Paris, Soc. Gén. d'Editions, 1969.
- Ortega y Gasset, J., *Ideas sobre la novela*, citado en A. y G. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974.
- Passuth, L., *La novela histórica*, Madrid, Ateneo, 1967.
- Ranke, L. von, *Englische Geschichte vornehmlich im siebzehnten Jahrhundert*, Hamburg, s.a.
- Ranke, L. von, *Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber*, Leipzig, 1884.

APUNTES PARA UNA DEFINICIÓN

- Ricœur, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, tres vols.
- Rojas, C., *Azaña*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Rüsen, J., «Funktionstypologie der historiographischen Narration», *Grundriß der romanischen Literaturen des Mit-telalters (GRLM)*, Heidelberg, Winter 1986, t. XI/1, 40-49.
- Solís, R., *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1964.
- Spang, K., *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Spang, K., *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- Tacca, Ó., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- White, H., «The Historical Text as Literary Artefact», en R. H. Canary y H. Kozicki (eds.), *The Writing of History*, Madison/Wisc., 1978.