

Noticias del Imperio y la ficcionalización de la historia

Nancy Malaver Cruz

Docente

Departamento de Humanidades y Letras
Universidad Central

Este ensayo dará cuenta, en primer lugar, de los orígenes de la novela histórica, atendiendo especialmente al aporte del escritor escocés Walter Scott (1771-1832), en cuanto creador de una nueva técnica y de una nueva preocupación argumental y estética. En particular, se observará la influencia de esta nueva dimensión narrativa en la novela histórica en América Latina.

En segundo lugar, se abordará la evolución de la novela histórica hacia la constitución y caracterización de lo que se ha denominado nueva novela histórica, o novela neo-histórica¹, pero que aquí, atendiendo precisamente a su característica esencial, es decir, el juego de fusión entre historia y ficción, llamaremos *novela de historia-ficción*.

Por otra parte, la obra de Fernando Del Paso, *Noticias del Imperio*, nos permitirá incursionar por los terrenos de la ficcionalización de la historia, para asumir una posición política frente a las posibilidades que ofrece la escritura en la literatura al instalarse más allá del paratexto de la historiografía oficial, para, mediante la multivocalidad, hacer estallar la hegemonía histórica.

Para el hacedor de Bahía, color, ensueño e imaginación. La novela histórica

En el sentido más amplio –y si exceptuamos aquellas novelas cuya trama resulte ubicada en el futuro– toda novela es histórica, pues en mayor o menor medida evoca el ambiente social de una época pasada: aquella en la que se desarrolla la vida de sus personajes.

Sin embargo, la teoría de la literatura entiende por “novela histórica” la que cumple con las dos condiciones siguientes:

1. No basta con que los hechos evocados pertenezcan al pasado. Tales hechos deben tener además alguna trascendencia en la historia de un grupo humano dado. Puede tratarse de algo tan general como las tensiones sociopolíticas de un determinado periodo, o de algo tan específico como el papel que desempeñó determinado personaje de la historia, o determinado episodio (una batalla, un asesinato, etc.). Una manera de comprobar que determinados hechos históricos son trascendentales es que hayan sido “discursivizados”, es decir, que estén “documentados”; que se haya elaborado una his-

¹ S. Menton (1993) –por ejemplo- hace un recuento de los distintos puntos de vista de los teóricos de la literatura acerca de lo que debe entenderse por *novela histórica*. Por otra parte, este autor denomina *nueva novela histórica* aquella que se caracteriza por su actitud no mimética respecto de la historia, y en consecuencia, rechaza el dato historiográfico, y se preocupa por fundar una estética basada en la ficción como fundamento para tomar una posición crítica ante el pasado histórico.

toria escrita de los mismos. En otras palabras, los hechos históricos son tanto más trascendentales cuanto más destacado sea el lugar que ocupen en el “discurso” de la historiografía; es decir, cuanto más hayan sido tenidos en cuenta para construir la “versión oficial” de la historia del grupo humano en cuestión.

2. La novela histórica debe gravitar en torno a una reflexión acerca de la historia. Ésta —la historia— es de alguna manera su personaje central. A menudo esto es claro ya desde el mismo título de la novela. Así por ejemplo, *El siglo de las luces* (1962), de A. Carpentier, es ante todo una reflexión acerca de la época de la Ilustración. Lo anterior contrasta con una novela como *El Quijote*, que si bien evoca ciertos lugares y épocas del pasado, ellos no son ni mucho menos el objeto final de su reflexión. La preocupación de *El Quijote* es ahistórica: se trata del ser humano, independientemente de su ubicación espacio-temporal. Por ello Cervantes se permite ser vago al respecto: “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo [...]”.

El padre de la novela histórica es el escocés Walter Scott (1771-1832), autor de las *Novelas de Waverly* (1814), y de *Ivanhoe* (1820), obras que reconstruyen el ascenso de la burguesía y la declinación definitiva del sistema feudal, sucesos que la historiografía de la época se inclinaba a considerar como pertenecientes a un pasado superado y obsoleto.

Dentro del espíritu del romanticismo, W. Scott hace una recuperación nostálgica de dicha época. Su intención es contrarrestar la labor centralizante de la historiografía británica, la cual tendía a homogeneizar el pasado y la cultura después de la unión de Inglaterra con Escocia. W. Scott quiere preservar una memoria cultural diferenciada que estaba siendo

borrada por la historiografía. Su obra refleja el emerger de la conciencia de clase de la burguesía. Es una época en la que el individuo toma “conciencia de la historia”. En efecto, la Revolución Francesa, las guerras revolucionarias, y la emergencia y caída de Napoleón, en tanto que abarcaron a toda Europa, hicieron de la historia una experiencia masiva, es decir, hicieron surgir el sentimiento de que todos los individuos son afectados por la historia.

En efecto, a partir de la Ilustración, la historia se venía viendo ya no como un pasado que se debe olvidar para siempre, sino como el contexto que explica y determina el presente. Hegel, por ejemplo, afirmaba que el hombre es producto de su propia actividad en la historia.

Hegel considera la historia como un proceso movilizado, de un lado, por las fuerzas motrices internas de la historia, y cuyo efecto, por el otro, se extiende a todos los fenómenos de la vida humana, incluido el pensamiento. Considera la totalidad de la vida humana como un gran proceso histórico (G. Lukács, 1955 [1977: 27]).

Para él la historia es un proceso cuyo efecto se extiende a todos los fenómenos de la vida humana.

Es G. Lukács, en *La novela histórica* (1955), quien tiene el mérito de haber observado que las obras de W. Scott giran en torno a la idea de que el destino del individuo está históricamente condicionado. G. Lukács vio en ellas la capacidad para mostrar las tendencias sociales y las fuerzas históricas de una época a través de la vida y del destino de un héroe ficticio.

Es de notar, sin embargo, que los héroes de W. Scott son seres pasivos; actúan más como catalizadores que como agentes de cambio. Sus novelas, por otra parte, no cuestionan la veracidad de la historia oficial. Simplemente aspiran a llenar un vacío, es decir, a hablar de cosas que la historiografía ha tenido el descuido de omitir.

En cuanto al aspecto formal, W. Scott creó una nueva fórmula para combinar elementos

ficticios y no ficticios. Recurrió, por ejemplo, a narrar hechos ficticios empleando textos similares a los que maneja el historiador —cartas, memorias, confesiones, diarios de viaje—, e incorporando en ellos figuras y eventos de la historia real. En otras palabras, empleó las llamadas “ficciones pseudofactuales”². Mezcló, además, convenciones de diferentes formas narrativas del s. XVIII, como la “novela doméstica” y la novela gótica, e incluso del s. XVII, como el romance heroico y el drama histórico de Shakespeare y Goethe.

La novela histórica romántica en América Latina surge, principalmente, bajo la influencia de W. Scott: *Ivanhoe* fue traducida en 1823, y *Waverly* en 1835 (también influyeron A. Dumas y Eugenio Sue, entre otros). Así como las novelas de W. Scott muestran una inquietud sobre la crisis del hombre europeo, cuya identidad histórica ha sido puesta en cuestión por los cambios que siguen a la Revolución Francesa, así también las novelas históricas románticas latinoamericanas constituyen una búsqueda de respuestas sobre la esquiua identidad de las nuevas naciones, en medio del gran caos post independista, lleno de inestabilidad política y económica, luchas civiles anárquicas, regímenes oligárquicos, formulación de constituciones y definición de fronteras.

Igual que W. Scott, los novelistas latinoamericanos aspiran a “completar” la versión oficial de la historia. Vicente López, por ejemplo, autor de *La novia del hereje* (1846-1854), anuncia en el prólogo que va a llenar una “laguna” histórica acerca de la colonización del Perú. Los dos autores tienen una actitud romántica. Sin embargo, mientras la actitud de W. Scott es de nostalgia, la de V. López es de apasionado nacionalismo. A través de la histo-

ria de amor entre dos personas de religiones distintas, su obra se burla de la escolástica, y ataca al catolicismo y a la violencia de la Inquisición española. El uruguayo Eduardo Acevedo Díaz, autor de *Grito de gloria* (1894) es otro notable escritor que defendía la novela histórica por su valor en la formación del espíritu nacional y de los valores morales y políticos. En Colombia, la primera novela histórica nacionalista es *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto.

Es curioso que muchas de las novelas históricas latinoamericanas presentan como “héroes” ficticios a grandes figuras de la historia. Esto, por supuesto, es síntoma de una especie de tensión entre historia y ficción. Es como si la ficción estuviera tratando de invadir el terreno de la realidad histórica.

Por otra parte, las novelas históricas latinoamericanas se obsesionan cada vez más con la necesidad de ser objetivas y de representar los hechos históricos con rigurosa fidelidad. Esto se entiende si se tiene en cuenta que durante el s. XIX la historiografía aún no había sido seriamente cuestionada y no sólo gozaba de autoridad como forma objetiva de conocimiento de la historia, sino que aspiraba a constituirse en disciplina científica. L. Ranke (1795-1886), filósofo e historiador alemán, sostenía que la historia sí se puede contar como realmente ocurrió, siempre y cuando se haga una lectura crítica y objetiva de las fuentes, para lo cual el historiador debe desprenderse de todo prejuicio.³

En tal contexto surge, entonces, la novela histórica realista, la cual, por una parte, se exige a sí misma una mayor fidelidad a los documentos históricos de la que había mostrado la obra de W. Scott, y, por otra, ya no muestra al individuo como un ser pasivo ante la historia, sino como alguien capaz de entender los

² Cfr. M. C. Pons (1996), *Memorias del olvido*, México, Siglo XXI editores, pág. 24.

³ Cfr. en el *Diccionario de filósofos*, del Centro de Estudios Filosóficos de Gallarate, Madrid, Ediciones Rioduero, 1986: 1104.

mecanismos tanto de los cambios históricos mismos, como de la influencia de estos en el hombre. Además, la novela histórica realista abandona el apasionado nacionalismo de corte romántico, y refleja más bien la esperanza en el progreso de las naciones latinoamericanas con base en su creciente europeización.

Así, por ejemplo, en *Enriquillo* (1879-1882), de Manuel de Jesús Galván, si bien hay un sentido nacionalista en la evocación de la sublevación histórica del cacique Enriquillo durante el comienzo de la colonización española, no es a España a la que se condena, sino a los presidentes dominicanos, contemporáneos del escritor. Esta novela se ciñe estrictamente al documento histórico, pues se basa en textos de algunos cronistas de Indias. No cuestiona la historia, y legitima el discurso europeizante que propone la “civilización” y el “progreso”.

Años más tarde surge la novela histórica criollista, cuya preocupación vuelve a ser la búsqueda de la identidad nacional, pero esta vez en torno a nuevos problemas, como la lucha entre civilización urbana y barbarie rural, la explotación socioeconómica, y el racismo. Las novelas históricas criollistas se cultivaron predominantemente entre 1915 y 1945, y un ejemplo sobresaliente de ellas es *O continente* (1949), de Erico Verissimo, una epopeya monumental de la historia del Brasil desde la época colonial hasta los años de 1940.

En resumen, la novela histórica latinoamericana, ya sea romántica, realista o criollista, no muestra cambios radicales respecto de las formas y estrategias narrativas empleadas por la novela histórica europea fundada por W. Scott. Las dos reflejan un primigenio nivel de tensión entre historia y ficción, el cual se percibe en el hecho de que el novelista ha pretendido “imitar” al historiador. Sin embargo, el novelista no se ha atrevido hasta el momento a cuestionar seriamente la versión oficial de la historia. A lo sumo manifiesta que su obra aspira a llenar un vacío, para hacer ver un punto de

vista que la historiografía ha dejado pasar inadvertido.

En Latinoamérica, aún se escriben novelas históricas cuyo nivel de tensión entre ficción e historia no sobrepasa el hasta ahora comentado. *Los ojos del basilisco* (1992), de Germán Espinosa, es un ejemplo más o menos reciente de ellas.

Sin embargo, durante la segunda mitad del s. XX, surgió en Latinoamérica un género de novela histórica caracterizado por un nivel mucho más grande de tensión entre historia y ficción. En razón de esto último, llamaremos “novela de historia-ficción” a tal género de novela. Un ejemplo es *La tejedora de coronas* (1982), también del colombiano Germán Espinosa, obra que da una visión nueva y más amplia de la ideología de la Inquisición, al contrastarla con la Ilustración francesa y el pensamiento liberal. Mediante la ficcionalización de la historia, es decir, la creación de un personaje ficticio —sin existencia en la historia—, al que se le asocia un argumento basado en hechos históricos, se logra problematizar el pasado y reorganizarlo a la luz del presente. En efecto, la protagonista, Genoveva Alcocer, no es simplemente una heroína propia de la época —un personaje de la historia narrada—, sino también un personaje ficticio: una mujer que al mirarse al espejo, puede no solo ver el pasado, sino también reflexionar lúcidamente sobre él y transgredirlo dándole nuevas interpretaciones.

La novela latinoamericana de historia-ficción

“La historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar.”

J. Joyce, Ulises.

Hacia los años de 1940 comienza a reinar el escepticismo respecto de la inteligibilidad de la historia. Se estaba cristalizando un proceso iniciado por F. Nietzsche, para quien el discurso historiográfico carece de imparcialidad y no

.....

La novela histórica debe gravitar en torno a una reflexión acerca de la historia. Ésta –la historia– es de alguna manera su personaje central.

.....

es válido como forma de conocimiento.⁴ Por otra parte, por la misma época, el hombre latinoamericano comienza a experimentar una cada vez más profunda decepción respecto del devenir sociopolítico de América Latina, y respecto del discurso burgués y neocolonialista de la historia oficial. La frustración aumenta posteriormente con el fracaso de los proyectos socialistas y de los movimientos guerrilleros, y con el auge del crimen de origen militar institucional.

En tal contexto surge una nueva narrativa, cuya preocupación central es “volver a nombrar a Latinoamérica”, y que, en consecuencia, abandona toda preocupación por hechos históricos particulares, y se da a la tarea de buscar el mito fundacional del pueblo latinoamericano. En palabras de Carlos Fuentes:

Imaginar el pasado. Recordar el futuro. Un escritor conjuga los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales. Recordarlo y escribirlo todo [...]. La naturaleza basta e hiperbólica del nuevo mundo está presente en la nueva narrativa latinoamericana. (C. Fuentes, 1990: 19).

Esta narrativa, llamada del “boom”, se interesa en representar una realidad múltiple –la realidad latinoamericana–, y por ello acoge lo polifónico, es decir, la coexistencia de diferentes discursos y puntos de vista. Recurre,

además, al desdoblamiento de identidades y los juegos especulares; usa la intertextualidad y la parodia; la ironía y lo burlesco; la yuxtaposición y el entrecruzamiento de líneas temporales; y una variedad de formas narrativas y estrategias de metaficción.

Sin embargo, poco después, dentro del mismo contexto sociopolítico de un nuevo tipo de conciencia histórica, renace en los escritores latinoamericanos el interés por la historia. Surge así la novela latinoamericana de historia-ficción (H-F), la cual se caracteriza por su actitud no mimética respecto de la historia, y en consecuencia, un rechazo del dato historiográfico, y una preocupación por fundar una estética basada en la ficción como fundamento para tomar una posición crítica ante el pasado histórico. Tal actitud crítica hace que la novela de H-F sea proclive a distorsionar de manera consciente la “versión oficial” de los hechos históricos, llegando incluso a carnavalizarlos. En la novela de H-F la historia es reinventada. Pero lo interesante de tal reinención es la posición que asuma el escritor respecto del pasado, y desde la entraña misma del relato. Dicha posición dirige los procesos de elaboración y de recepción que se dan en él de manera consciente en el momento de escribir, y que lo conducen a una nueva semantización de la his-

⁴ Cfr. en “*La enfermedad histórica*”, en el *Diccionario de filósofos*, del Centro de Estudios Filosóficos de Gallarate, Madrid, Ediciones Rioduero, 1986: 952.

toría. Naturalmente, es pasando por el filtro de las apropiaciones y elaboraciones estéticas del autor como esa nueva semantización de la historia llega a materializarse como objeto de arte.

Todo lo anterior, unido a su riqueza formal, heredada de la narrativa del “boom”, obliga a la novela de H-F a ser marcadamente autoconsciente: el escritor suele incluir en ella sus reflexiones acerca de su propio proceso de creación literaria. Este último rasgo es la llamada metaficción, estudiada por R. Alter en su libro sobre “la novela como género autoconsciente”, publicado en 1975.

Los escritores más ampliamente reconocidos como pioneros de la novela latinoamericana de H-F son cuatro: Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, y Augusto Roa Bastos. El primero de ellos escribió la que puede considerarse la primera novela latinoamericana de H-F: *El reino de este mundo* (1949). De este autor es también el cuento *El camino de Santiago* (1954), y las novelas *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974), y *El arpa y la sombra* (1979).

Augusto Roa Bastos es autor de *Yo el Supremo* (1974), y *Vigilia del almirante* (1992), y Carlos Fuentes es autor de *Terra Nostra* (1975), *Gringo viejo* (1985), y *La Campaña* (1990). Jorge Luis Borges no escribió ninguna novela de H-F, pero fue un notable cultor de las reflexiones filosóficas que sustentan el género. Tales reflexiones se pueden resumir en las tres afirmaciones siguientes:

1. Es imposible averiguar la verdad histórica. Cualquier relato de los hechos trascendentales de la humanidad no es más que una versión de ellos, y el número de versiones es virtualmente infinito.
2. El valor de la existencia humana va más allá de su historia a través del tiempo concreto. Contra él se rebela el ser humano, pues añora regresar al tiempo mítico de los arquetipos.

De alguna manera, la versión más lúcida de la historia es aquella que encuentra las cosas que se repiten a través de los tiempos; lo que hay de común entre dos hechos históricos separados por cientos o incluso miles de años. El descubrimiento del “eterno retorno” es la conquista más desconcertante del historiador. La eternidad es el nuevo monstruo; la cara sucesiva de la misma obsesión bajo la forma circular de infinitas reiteraciones se convierte en la idea más horrible del universo. La extraña doctrina de que todo regresa una y otra atosigante vez. Para Borges “todo sucede por primera vez pero de un modo eterno” (J. Nuño, 1983: 120).

3. En la historia de la humanidad, los sucesos más inesperados y asombrosos pueden ocurrir.

Aparentemente las dos últimas afirmaciones se contradicen. Sin embargo, sí es posible que se den hechos inesperados y asombrosos, y que al mismo tiempo, sean repetición de hechos anteriores, no en el sentido de que sean exactamente iguales, sino en cuanto que son variantes de ellos. Por más asombroso que sea un suceso, visto con detenimiento, no es más que la parodia de algo ya sucedido.

A diferencia de la novela histórica precedente, y como consecuencia de las mencionadas afirmaciones, la novela de H-F no tiene una actitud mimética respecto de la historia; es decir, no es su interés primordial re-crear determinados hechos históricos, en el sentido de mostrarlos de manera fiel a la realidad, o por lo menos a lo que se considera como la “versión oficial” de los mismos. De hecho, el novelista de H-F considera que la “versión oficial” de la historia es ya en sí una primera ficción —elaborada en virtud de la particular percepción de un determinado historiador—, y por eso se siente autorizado para deformar tal versión mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. En

especial, la novela de H-F “goza” tergiversando la biografía “oficial” de los grandes hombres de la historia. Frecuentemente los trata como seres humanos del común, vale decir, hace de ellos personajes ficticios a los que impone aventuras y vivencias a voluntad del escritor. Es decir, recurre a la ficcionalización de los personajes históricos. Naturalmente, tal ficcionalización no es arbitraria ni gratuita, sino que obedece a una determinada intención ideológica del escritor.

Por otra parte, la novela de H-F suele interesarse en contar la historia desde el punto de vista de aquellos a los que la versión “oficial” ha querido voluntaria o involuntariamente olvidar –por ejemplo, los pueblos derrotados, esclavizados o exterminados–. Tal es el concepto de lo polifónico, es decir, la pluralidad de voces autónomas y conciencias independientes e inconfundibles, que apareció por primera vez en las novelas de Dostoievski, como lo hizo notar Bajtin en su obra *Problemas de la obra de Dostoievski*, publicada en 1929.

Lo dicho hasta ahora comienza a apreciarse en los primeros cuentos de Jorge Luis Borges, recopilados en *Historia universal de la infamia* (1935), y aparece ya bastante elaborado en tres de sus cuentos posteriores: *Tema del traidor y del héroe* (1944), *Historia del guerrero y la cautiva* (1949), y *Tres versiones de Judas* (1946).

También puede considerarse entre las novelas pioneras del género de la H-F, *Moreira* (1975), del argentino César Aira, sobre el bandido argentino del mismo nombre, quien vivió a fines del s. XIX. Esta obra es interesante en la medida en que, publicada en una fecha relativamente temprana, y en escasas ochenta páginas, exhibe con especial intensidad no solo una actitud no mimética, pues abunda en anacronismos, sino también otros rasgos de la novela latinoamericana de H-F: lo carnavalesco, la metaficción y la heteroglosia.

Aunque *El camino de Santiago* (1954), de A. Carpentier, no es una novela sino un cuento,

ilustra la mentalidad del novelista de historia-ficción. Cuenta la historia de un soldado llamado Juan de Amberes, que emprende el camino de Santiago de Compostela para expiar sus pecados, y para ello se cambia el nombre por el de Juan el Romero. Sin embargo, en Burgos se encuentra con un indiano que logra tentarlo con las historias de las riquezas del Nuevo Mundo. Juan olvida su peregrinación y se embarca para la Habana. En Cuba, lleva una vida pecaminosa y luego vuelve a España usando el nombre de Juan el Indiano. En Burgos se encuentra con otro Juan que arrepentido va de peregrino hacia Santiago de Compostela, y es ahora él el que convence al otro de embarcarse para América. Aquí la historia se repite. Es cíclica.

El cuento es, además, polifónico. En este caso el protagonista es visto alternadamente como moralmente bueno y malo. De hecho, los personajes de las novelas de H-F suelen tener una forma de ser cambiante. Oscilan como un péndulo: son ya buenos, ya malos, ya inteligentes, ora brutos. La consecuencia de ver a los personajes de manera dialógica es, pues, que no se puede llegar a dar de ellos una evaluación definitiva ni de condena ni de salvación. Siempre se les podrá hallar algo bueno y al mismo tiempo algo malo. En otras palabras, el novelista de H-F no acepta que la historia “oficial” se tome la atribución de absolver o condenar a los grandes hombres de la historia. En la novela de H-F éstos son desmitificados: son hombres del común que reúnen en sí todos los defectos y virtudes humanos.

El reino de este mundo (1949) evoca la historia de la lucha por la independencia de Haití. Sin embargo, no aparecen en esta novela los próceres de la misma –Toussaint l’Ouverture, Jean Jacques Dessalines y Alexandre Pétion–, lo que constituye ya una distorsión de la versión oficial de la historia. Para A. Carpentier, tal versión oficial no es más que una de tantas ficciones posibles construidas a partir de los

hechos, y por eso su interés no está en ella sino en otra cosa: presentar la cuestión filosófica de la lucha por la libertad y la justicia social en cualquier sociedad humana. En realidad, Toussaint sí aparece muy brevemente en la novela, bajo la forma de un carpintero que talla figurines de madera. Pero en la vida real este personaje nunca fue carpintero; luego lo que se ve aquí es el deseo de desmitificar al prócer presentándolo desde otro punto de vista, es decir, dalógicamente.

En *Los perros del paraíso* (1983), de A. Posse, se presenta dialógicamente a C. Colón, ya no sólo como ser humano, sino también desde el punto de vista biológico, pues se llega a decir de él que era anfibio, y que entre el segundo y tercer dedo de cada pie tenía una membrana como la de los patos. Este último ejemplo ilustra al mismo tiempo la actitud carnavalesca, vale decir lúdica, de la novela de H-F. El concepto de lo carnavalesco fue planteado por M. Bajtin en sus estudios sobre F. Rabelais, cuya obra abunda en exageraciones humorísticas en torno a las características físicas de los personajes.

Hemos dicho que la “versión oficial” de la historia es ya en sí una primera ficción. Es decir, en el fondo un historiador es un escritor de ficción. Esto es así, no en el sentido de que el historiador se proponga conscientemente inventar una historia, pero sí en cuanto que construye su discurso siguiendo un proceso cognoscitivo similar al del escritor de ficción, es decir, escoge ciertos hechos, los interpreta, y elabora con ellos una intriga que plasma en un texto narrativo. Lo anterior conduce a una curiosa conclusión: no sólo los autores de novelas históricas imitan a los historiadores, sino que también los historiadores —aún sin proponérselo— imitan a los autores de ficción.

Ahora bien. Si admitimos que la obra de los historiadores es en gran medida una ficción, y si tenemos en cuenta que al pasar el tiempo ella se va constituyendo en la versión oficial de la historia, capaz no sólo de afectar la memoria

histórica de un grupo humano, sino también de guiar su devenir histórico, llegamos a otra curiosa conclusión: la ficción puede colocarse antes de la historia. De hecho, en *Tema del traidor y del héroe*, de J. L. Borges, las obras literarias pueden predecir los sucesos históricos. Un interesante ejemplo de ello se encuentra también en *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia. Esta novela relata una ficticia entrevista entre A. Hitler y F. Kafka, y cuenta cómo dicha entrevista inspira en Kafka la escritura de *La metamorfosis* y *El proceso*, obras que pronostican los episodios del nazismo.

De aquí en adelante es posible pensar, entonces, que los grandes hombres de la historia no son más que actores que interpretan un guión previamente escrito por un lúcido novelista. De alguna manera son como Don Quijote y Sancho, cuando en la segunda parte de la novela descubren un libro que cuenta sus aventuras de la primera parte.

En resumen, en la novela de H-F, la frontera entre ficción y realidad histórica parece haberse borrado. Esto crea en el lector una especial tensión: por una parte, espera cierto grado de fidelidad a los hechos, y por otra, espera cierto grado de invención, pero no sabe cuál es cuál. El escritor, por supuesto, juega con dicha tensión, exigiendo así al lector una lectura especialmente crítica. En efecto, espera de él un determinado conocimiento de la historia, y una cierta suspicacia que le ayuden a descubrir lo que se sabe y lo que no se sabe de la historia; lo olvidado y lo que se recuerda; lo que se reconoce y lo que se desconoce. La novela de H-F es, entonces, capaz de afectar la memoria histórica colectiva, para destronar la historia hegemónica de su valor universal.

Noticias del Imperio. La trágica historia de Maximiliano y Carlota. (1987)

Esta novela, escrita por Fernando del Paso, se basa en la ocupación francesa de México entre 1862 y 1867 con el fin de instaurar una

monarquía, y el destino trágico de los efímeros emperadores de México, Maximiliano y Carlota.

La historia se re-escribe a través de un juego polifónico. Las múltiples voces, las de la historia, las del sarcasmo, las del erotismo y las de la fantasía, se superponen a la de la narradora para desentrañar el absurdo de lo acaecido.

Efectivamente, en *Noticias del Imperio* no hay un único narrador. En primer lugar, a lo largo de la novela, en distintos momentos y lugares, diversos personajes producen, envían, reciben o comentan un sinnúmero de noticias acerca de lo que va sucediendo en el Imperio. Cientos de cartas son enviadas ya sea por personajes ficticios, ya sea por monarcas europeos que en realidad existieron, o por sus ministros y secuaces. Hay cartas inocentes y las hay mentirosas. Unas son secretas o en clave. Las hay breves y las hay interminables. Aparecen, en fin, a lo largo de los hechos narrados, múltiples voces, y en consecuencia múltiples versiones de la historia.

En segundo lugar, y como si no bastara tal multiplicidad, la novela acoge también los singulares monólogos que una anciana loca construye desde su encierro en un castillo austriaco, en 1927. En tanto que elaborados muchos años después de los hechos históricos y, además, desde el mundo marginal y ahistórico de la locura, la imaginación y los sueños, tales monólogos constituyen una singular versión de la historia. Son fruto de las reviviscencias que, ya anciana, hace Carlota sesenta años después de la muerte de su esposo, el emperador Maximiliano.

Ante tal multiplicidad de voces, el lector no puede menos que preguntarse cuáles de ellas son más fieles a la realidad histórica, y cuáles de ellas lo son menos. Por supuesto, el escritor juega acrecentando tal tensión en el lector. En principio, el discurso de Carlota es poco creíble. Esto es así por dos razones. En primer lugar, su discurso suele ser efectivamente el de una loca, como cuando afirma que:

El otro día vino el mago Houdini, y me dijo que inventaron el helicóptero, se transformó en una rosa de los vientos, me transformó a mí en una aviadora, transformó el castillo en un helicóptero de aspas de plata, y en el helicóptero y con mi sobrino me fui de viaje al Polo Norte, y con mi tío a la América del Sur. (N. del I.:299).

En segundo lugar, Carlota dice recibir en 1927 noticias de un imperio que murió con Maximiliano sesenta años atrás. El lector no puede menos que desconfiar de un discurso que llama la atención sobre sí mismo, pues dice inspirarse en noticias que llegan con sesenta años de atraso. Su sospecha de que Carlota inventa tales noticias se ve, además, reforzada por el hecho de que es la misma Carlota quien habla de su existencia:

Hoy ha venido el mensajero a traerme noticias del Imperio. (N. del I.:14).

En contraste, las noticias que circulan entre los demás personajes no aparecen referidas por ellos mismos. Al contrario, son referidas —o por lo menos eso parece— por un narrador en tercera persona que a veces incluso se asemeja a un historiador muy bien documentado, y tiene las características de un narrador omnisciente, el cual, por supuesto, goza de credibilidad ante el lector.

Es más, en el penúltimo capítulo de la novela, el lector no solo confirma que Carlota inventa cosas, sino que también descubre que ni siquiera es ella la que realmente las inventa. En efecto, en lugar de encontrar un narrador omnisciente que manifieste saber sin lugar a discusión que Carlota inventa cosas, lo que encuentra el lector allí es una declaración que parece ser del autor de la novela:

Ah, si pudiéramos inventar para Carlota una locura inacabable, un delirio expresado en todos los tiempos verbales. En todos los tiempos improbables o imposibles, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Impe-

rio que será, el Imperio que pudo haber sido, y el que es. Si pudiéramos dejarla que loca y con alas recorra el mundo y la historia, la verdad y la ternura, la eternidad y el sueño, el odio y la mentira, el amor y la agonía. Libre y omnipotente, aunque al mismo tiempo presa, mariposa aturdida y ciega, condenada a girar siempre alrededor de una realidad inasible que la deslumbre y que la abraza todos los minutos de todos los días. (N. del I.:644).

Queda así, pues, realizado en grado sumo el carácter irreal de todo lo relacionado con Carlota: su discurso, su presencia en un castillo en 1927, y ella misma en tanto que personaje de una novela. Al realzar tal elemento de ficción en su obra, lo que finalmente está haciendo el escritor es enviar el siguiente mensaje al lector: “en esta novela usted encontrará una dosis de ficción más grande que la que ha encontrado en otras novelas históricas”. Pero entonces surge una pregunta: ¿Por qué Fernando del Paso le da un valor tan especial a la ficción? ¿Acaso no es lógico pensar que la ficción lleva a falsificar la historia?

Pues bien. Según Noé Jitrik, la ficción no necesariamente falsifica la historia:

La verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa; en cambio, la verdad que no pasa por esa prueba puede aparecer como más superficial, o

fragmentaria o sin fundamento. (N. Jitrik, 1995:11).

Si bien, y por las razones que hemos descrito, el discurso de Carlota es poco creíble, y el de los demás personajes es mucho más creíble, una mirada más detenida muestra que a veces ocurre lo contrario. Por una parte, el discurso de Carlota tiene momentos lúcidos, como cuando hace juiciosas reflexiones acerca del saldo de miseria y muerte que implicó la disparatada idea de instaurar una monarquía en México.

El otro día vino el mensajero disfrazado de Benito Juárez y tenía, en las manos, la tapa de un cráneo que rebosaba de sangre. Era la sangre, me dijo, de todos los mexicanos que habían muerto durante la intervención y el Imperio. Y me dijo más el indio: me dijo que aunque a ti Maximiliano tuvieron que embalsamarte dos veces, al fin y al cabo regresaste a tu país, a tu tierra. Allí están tus huesos, completos, pero dónde, me preguntó Juárez, y te lo pregunto yo a ti, ¿dónde están los huesos de los soldados zacapoaxtlas que quedaron sepultados en el lodo de los llanos de Puebla, dónde los huesos de los guerrilleros que el coronel Dupin arrojó a las aguas del Tamesí con una piedra amarrada al cuello, dónde los de aquellos que fueron fusilados en la ciudad de México y arrojados a la fosa común del Cementerio de Campo Florido, dónde aquellos cuyos cadáveres fueron devorados por los tiburones de la bahía de Guaymas. (N. del I.: 608).

Lo polifónico en *Noticias del Imperio* no consiste solamente en el gran número de voces —y por consiguiente versiones de la realidad histórica—, sino también en que las versiones más abundantemente documentadas de la historia son susceptibles de incurrir en la ficción, al tiempo que los individuos más proclives a la ficción pueden hacer juicios acertados de la historia.

Un ser enajenado permite contar otras historias con una retórica libre de condicionamientos sociales o ideológicos. Si la imaginación —la loca de la casa— impera, todo se puede decir, y todo se dirá por medio de Carlota.

Por otra parte, la presencia del narrador en tercera persona, que mencionamos a propósito de los discursos de los personajes distintos de Carlota, no siempre es clara. Buen número de veces, dicha presencia no es más que un espejismo, pues la manera como el escritor ha distribuido tales discursos a lo largo de la novela hace que el lector tenga la falsa impresión de que hay siempre un narrador más o menos omnisciente que los refiere. Además, éstos son a veces tan inverosímiles como los monólogos de Carlota. Esto es así, por ejemplo, en un pasaje abiertamente caricaturesco en el que se transcriben los comentarios horrorizados de Napoleón III y María Eugenia de Montijo sobre las “locuras” de Carlota durante la visita de ésta a los emperadores franceses con el fin de salvar el Imperio (N. del I.: 444-457).

En resumen, lo polifónico en *Noticias del Imperio* no consiste solamente en el gran número de voces —y por consiguiente versiones de la realidad histórica—, sino también en que las versiones más abundantemente documentadas de la historia son susceptibles de incurrir en la ficción, al tiempo que los individuos más proclives a la ficción pueden hacer juicios acertados de la historia. Carlota es uno de tales individuos. Su inclinación a la ficción, aunque mediada por el autor, no es más que el reflejo de su lucha por recuperar el sentido de su propia existencia, y de su papel en la historia.

Consciente de que las versiones de la historia cambian según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son escritas, y reflejan la manera en que el lenguaje media su construcción; consciente, en fin, de que ninguna versión es la correcta, pues ya sea incompleta o excesiva, el autor de *Noticias del Imperio* se propone conducir a Carlota por el camino de la ficción.

Su propuesta narrativa es la de crear para ella —pero también para el lector— un número potencialmente infinito de interpretaciones de la historia. Con ellas, Carlota —ya no tanto como personaje de una novela, sino como personaje de la historia— podrá escapar de la versión oficial de la historia, la cual es mentirosa e invierte de manera carnavalesca los valores. B. Juárez —personaje de la novela— manifiesta precisamente su descontento ante ello así:

¿Cómo es posible que un usurpador extranjero disponga de un bien inmueble que pertenece al patrimonio de la nación para regalárselo a otro extranjero? (N. del I.: 319)

Otro personaje protesta también contra el carnaval de la historia, cuando no se explica el absurdo de que, para mantener la corte francesa, a México, el país invadido, se le exija que pague hasta el último centavo del costo de la invasión (N. del I.: 229), y pregunta:

¿Con qué cara vamos ahora a decirle a México que invadimos su territorio para civilizarlo y acabar con la corrupción? (N. del I.: 230).

A través del ejercicio de la ficción, Carlota, personaje de la historia “real”, hace, también, una especie de catarsis de la triste experiencia que vivió: la pesadilla de tener que interpretar el guión de la farsa truculentamente tramada de un “Imperio de México”. En términos del *Ulises*, de J. Joyce, la historia es para Carlota una pesadilla de la que trata de despertar. Puesto que la historia la atrapa en su ficción, escapa de ella mediante *otra ficción*: su propia ficción.

En resumen, la novela de H-F es el resultado de un complejo juego de relaciones entre la labor artística del escritor de ficción y la labor social del historiador. En esa dinámica, se han invadido mutuamente sus dominios. La explicación de ello está en la distinción establecida por Aristóteles en la *Poética*,

Entre lo que puede suceder y lo que sucedió realmente, entre lo que puede conocerse por-

que sucedió y lo que sólo puede imaginarse, y lo que, por tanto, el historiador puede afirmar legítimamente como una verdad de experiencia y lo que el poeta puede desear concebir como una verdad de pensamiento o una conceptualización. La dificultad de la noción de verdad de la experiencia pasada es que no puede ya experimentarse, y esto deja al conocimiento específicamente histórico susceptible a la acusación de que es un constructo tanto de la imaginación como del pensamiento y que su autoridad no es mayor que el poder del historiador de persuadir a sus lectores de que su relato es verdadero. Esto sitúa al discurso histórico al mismo nivel que cualquier realización retórica y lo consigna al status de una textualización que no tiene ni más ni menos autoridad que aquella que puede reclamar la propia literatura. (H. White, 1987: 159).

La historia, es decir, aquello que queda en la memoria de los pueblos, es un producto cultural tejido de múltiples versiones. Todo aquello que pueda contar un historiador, o crear un escritor de ficción, no es más que una de las tantas posibles interpretaciones de los hechos del pasado. En la medida en que el hombre desarrolla cada vez una mayor y más compleja conciencia histórica, otras voces históricas adquieren crecientes espacios de legitimidad. Surge, entonces, lo que C. Gnecco denomina *multivocalidad histórica*.⁵ En ella, la existencia de otras versiones invita a la reflexión sobre las relaciones de poder en virtud de las cuales una determinada visión de la historia establece su predominio sobre las demás. En *Noticias del Imperio*, la *multivocalidad histórica* se aprecia, por ejemplo, en el hecho de que Carlota, como personaje, se puede entender tanto desde el punto

de vista del proyecto mexicano de nación, como desde el punto de vista del imperio francés. La novela cuestiona la hegemonía de la historia oficial que data de casi 150 años, y crea la necesidad de construir una nueva mirada de la historia del Imperio; una mirada poscolonial⁶ que permitan tanto a la historia como a la literatura relativizar las posturas hegemónicas y legitimar voces que no han sido escuchadas, o que eventualmente pueden surgir.

Existe, por tanto, una diferencia política entre la literatura histórica y la ficcionalización de la historia, pues la novela histórica se instala como un simple para-texto de las historiografías oficiales, y en este sentido, pese a la recreación literaria, sostiene la versión hegemónica de la historia. Cosa bien distinta sucede con la ficcionalización de la historia, o novela de H-F, que legitima la existencia simultánea de diferentes formas de asumir lo histórico. En ella, la verdad y la objetividad dan paso a la significación contextual, y por ello es capaz de cuestionar o relativizar los hechos, los personajes y las interpretaciones. La novela de H-F supera el hecho histórico, el texto histórico, y el tiempo histórico. Conduce de esta manera a la comprensión de que no hay conocimiento histórico neutro ni punto de vista privilegiado; conduce, en fin, a la resistencia crítica. No pretende dar una explicación definitiva de los acontecimientos históricos, sino más bien abrir las posibilidades de interpretación de los mismos; es decir, propiciar una hermenéutica de la historia. Como sostiene Hannah Arendt en *La condición humana* (1998), la historia es una construcción, un relato que no termina jamás, pues no cesa de comenzar. Quien la acepta y la hace no es el actor, sino el narrador.

⁵ Cfr. en C. Gnecco (1999), *Multivocalidad histórica: hacia una cartografía poscolonial de la arqueología*. Bogotá, Universidad de los Andes.

⁶ Cfr. en W. Mignolo (1996), "Herencias coloniales y teorías postcoloniales", en *Cultura y tercer mundo. 1. Cambios en el saber académico*. Caracas, Nueva Sociedad.

Desde esta mirada de lo histórico, en la circunstancia actual no sólo es posible, sino necesaria, una postura post colonial frente a la cultura y sus productos; una postura que supere la perspectiva dogmática que insiste en oponer *civilización* y *barbarie*, y que a través de nociones cosificadas como la de régimen de seguridad democrática, la de proactividad, o la de referendo, sustenta las prácticas contemporáneas del poder. **bU**

Bibliografía

- ALTER, ROBERT, *Partial magic: the novel as a self conscious genre*, University of California Press, 1975,
- ARENDT, HANNAH, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BAJTIN, MIJAÍL, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 1929.
- FUENTES, CARLOS, *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990.
- JITRIK, NOÉ, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- LUKÁCS, GEORG, 1955, *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1977.
- MENTON, SEYMOUR, *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- NUÑO, JUAN, *La filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- DEL PASO, FERNANDO, *Noticias del Imperio*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1987.
- PONS, MARÍA CRISTINA, *Memorias del olvido*, México, Siglo XXI editores, 1996.
- WHITE, HAYDEN, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1987.