



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Raíces de la novela histórica

Autor: Márquez Rodríguez, Alexis

Forma sugerida de citar: Márquez, A. (1991). Raíces de la novela histórica. *Cuadernos Americanos*, 4(28), 32-49.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año V, Núm. 28, (julio-agosto de 1991).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados. 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

RAÍCES DE LA NOVELA HISTÓRICA

Por Alexis MÁRQUEZ RODRÍGUEZ
ENSAYISTA VENEZOLANO

I

EL JURADO QUE OTORGÓ el Premio Príncipe de Asturias (1990) al venezolano Arturo Uslar Pietri, al señalar sus méritos, destacó su obra novelística llamándolo "creador de la moderna novela histórica latinoamericana". Más tarde Carlos Fuentes, miembro del jurado, en un ensayo publicado en la revista *Claves*, ratificó ese juicio.¹

Sin embargo, paradójicamente Uslar se ha empeñado en negar la existencia de lo que hoy llamamos novela histórica. Argumenta que lo que él y otros novelistas hacen está lejos de lo que en el pasado hizo Walter Scott, iniciador de la novela histórica, y quien en todo caso estableció un modelo de ésta que dominó durante largo tiempo. En segundo lugar, alega que lo que a él le interesa no es la reconstrucción de épocas y costumbres de un pasado más o menos remoto ni los sucesos y personajes históricos sino el hombre, el complejo de sentimientos, pasiones y emociones del ser humano, cualesquiera que sean las circunstancias en que actúe. En última instancia, el escritor venezolano afirma que lo que él hace no es novela histórica, sino "novela en la historia".²

Aparte de lo que pueda haber en esto de juego de palabras, todo lo que Uslar sostiene en tal sentido es cierto. Mas nada de ello niega que lo que él hace pueda llamarse novela histórica. Pues si bien es verdad que Walter Scott (1771-1823), a comienzos del si-

¹ Carlos Fuentes, "La novela de América. Literatura y sociedad", *Claves* (Madrid), 5 (1990).

² Arturo Uslar Pietri, "La novela en la historia", *El Nacional* (Caracas), 23 de diciembre de 1990, p. A-4.

glo XIX, fijó un modelo para lo que se ha llamado así, ese modelo comenzó muy temprano a ser revisado y puesto en entredicho. Hoy nadie va a escribir novelas siguiendo las pautas del autor de *Ivanhoe*, así como ningún novelista actual interesado en el amor escribirá una obra según los parámetros de Goethe en *Werther*, ni quien desee escribir sobre crímenes va a copiar el estilo ni los procedimientos de sir Arthur Conan Doyle. Pero *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez, es una novela de amor, y *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett, es una novela policiaca. Igual que *Las lanzas coloradas*, del mismo Uslar y *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, son novelas históricas, aunque no se parezcan a las que escribieron Walter Scott, Flaubert, Manzoni o Tolstoi. No sólo los conceptos estéticos, sino también las obras producidas en los diversos campos de las artes y las letras han cambiado radicalmente. Es verdad, pues, que una novela histórica de hoy no es igual a las de antes, pero eso no niega que siga siendo novela histórica.

No es un problema de categorías literarias. El empeño de Uslar en negar la calificación de novela histórica para ciertas producciones, se parece a las visiones de Don Quijote cuando tomaba por gigantes a los molinos de viento. Cuando calificamos una novela de histórica no pretendemos con ello atribuirle valores, ni conceptualizar, con tal calificación, los elementos narrativos utilizados y desarrollados por el novelista. Hay novelas históricas de alta calidad, mediocres y malas. Se trata de un simple rótulo para identificar lo que se va a analizar. Se busca establecer que el autor no construyó su relato con personajes y acontecimientos imaginarios, sino a partir de hechos históricos reales, a los cuales les dio un tratamiento adecuado para hacer con ellos una *novela*, y no una *crónica* o un *libro de historia*.

Este tratamiento supone el entrecruce de sucesos y personajes históricos con otros ficticios, inventados por el novelista. Es el esquema básico de la novela histórica, la del pasado y la de hoy. A partir de ahí el novelista irá edificando una estructura narrativa variada, según las épocas, los estilos y sus propósitos individuales. Es en esta fase de construcción de la estructura narrativa donde entran en juego las diferencias, las que responden a los tiempos y las que reflejan los valores individuales del novelista. La valoración estética será sobre estas diferencias, y no sobre el hecho de que los elementos novelescos hayan sido extraídos de la historia o de la imaginación del novelista.

YA en vida de Walter Scott, como dijimos, se empezó a insurgir contra su modelo de novela histórica. El primero que lo hizo fue Alfred de Vigny (1797-1863), en su novela *Cinq-Mars* (1826). En el prólogo de ella Vigny rechaza el esquema scottiano, según el cual en la novela histórica hay en *primer plano* unos personajes y sucesos inventados por el novelista, pero colocados sobre un *telón de fondo*, éste sí de carácter histórico. De suerte que los sucesos y personajes que de verdad existieron aparecen en un *segundo plano*, formando el *contexto* dentro del cual los hechos ficticios tienen lugar. Pues bien, Vigny en el prólogo de su novela, aun cuando no nombra a Scott, señala cómo en ella insurge contra tal procedimiento, poniendo los sucesos y los personajes histórico-reales en *primer plano*, como anécdota central del relato, y lo ficticio en un *segundo plano*. La novela de Vigny trata sobre la conspiración organizada en 1639, en el reinado de Luis XIII, contra Richelieu. El jefe de la conjura era el joven Marqués de Cinq-Mars, y estuvieron comprometidos altos personajes de la corte, entre ellos el Duque de Orleáns, hermano del rey, la reina y aun el rey mismo, en alguna medida. La conspiración fracasó, y Cinq-Mars y otros de sus jefes fueron ejecutados. Vigny narra los hechos con gran verismo, y sólo apela a ciertos recursos ficticios, especialmente alterando la sucesión cronológica de algunos sucesos. Pero su propósito de poner en *primer plano* los hechos y personajes reales es intencional, como lo confiesa en el prólogo ya mencionado:

Comme la France allait plus loin que les autres nations dans cet amour des faits et que j'avais choisi une époque récente et connue, je crus aussi ne pas devoir imiter les étrangers, qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire; je plaçait les nôtres sur le devant de la scène, je les fix principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessein de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une généreuse pensée.³

Uno de *les étrangers* a quienes el prólogo alude, el principal, era sin duda Walter Scott. De modo que esta novela de Vigny,

³ Alfred de Vigny, "Réflexions sur la vérité dans l'art", en *Cinq-Mars*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1978, pp. 35-36. (Las ediciones en español que hemos consultado no incluyen el prólogo).

y su expresa declaración en el prólogo, son una temprana insurgencia contra el esquema scottiano. Tal innovación no cala ni se generaliza de inmediato, y el modelo del escocés va a imperar todavía varias décadas, dominando aun en las novelas de los más grandes autores europeos del siglo XIX, algunos incluso de mayor significación que el propio Scott, como Flaubert, Manzoni y Tolstoi. En sus obras hallaremos novedades y aportaciones personales de singular interés al concepto de novela histórica. Pero serán innovaciones de otro orden, al margen de su apego al modelo scottiano en cuanto al equilibrio entre lo histórico y lo ficticio en el seno del relato novelesco.

III

TAMBIÉN en Hispanoamérica el influjo de Scott fue grande. "Walter Scott se difunde por nuestra América a la vez que por España", dice Amado Alonso. "Las primeras traducciones de los emigrados españoles aparecieron simultáneamente en . . . Londres y . . . Méjico. En Méjico y Lima se hicieron y se representaron adaptaciones teatrales de novelas de Walter Scott, y en La Habana, 1838, se tradujo y publicó *El cuarto entapizado* por Juan Muñoz y Castro".⁴

No sólo tuvimos novelistas entusiasmados con la novela histórica e influidos por Walter Scott. Además, en algunos países hispanoamericanos se discutió sobre ella. "América", dice Enrique Anderson Imbert, "contribuyó también a la discusión sobre la legitimidad de la 'novela histórica', discusión que se había encendido al mismo tiempo que toda Europa leía, traducía e imitaba a Walter Scott".⁵ Figuras importantes, como el cubano José María de Heredia (1803-1839) y el venezolano-cubano Domingo del Monte (1804-1853), comentaron algunas de las novelas históricas publicadas en España, y sometieron el género a severos y a veces apasionados estudios. Heredia, por ejemplo, rechaza virulentamente la novela histórica, a la que acusa de falsa. Del Monte, en cambio, confiesa su admiración por ella, y la llama "genero difícilísimo de composición".⁶ "Domingo del Monte —destaca Anderson Im-

⁴ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*, Madrid, Gredos, 1984, p. 36.

⁵ Enrique Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", en *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal, 1954, p. 30.

⁶ Cit. por Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 31.

bert— simpatizaba con la novela histórica y en cada uno de los requisitos que señalaba —ser poeta, ser filósofo, ser anticuario— exaltó a Walter Scott como modelo'.⁷

También en otros países del continente se mostraba interés en la novela histórica y se seguía el modelo scottiano. Productos de ello, y dentro de la atmósfera romántica que ya nos había llegado, fueron novelas como *Amalia*, del argentino José Mármol (1817-1871), y otras del también argentino Vicente Fidel López (1815-1903), del venezolano Eduardo Blanco (1838-1910), la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), los mexicanos Eligio Ancona (1835-1893) y Manuel Payno (1810-1894), el ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894), entre muchos otros.

IV

CURIOSAMENTE, en Hispanoamérica, sin contradecir la influencia de la novela histórica al estilo de Walter Scott, muy temprano se produce un desplazamiento de ese modelo, al mismo tiempo que en Europa. El mismo año que aparece *Cinq-Mars*, 1826, se publica en Filadelfia la primera novela histórica hispanoamericana, *Xicoténcatl*, sobre la conquista de México, de autor anónimo, presumiblemente mexicano. Sus personajes son históricos. Destacan Hernán Cortés, la Malinche y los Xicoténcatl, padre e hijo, influyentes figuras del imperio tlaxcalteca, cuya rivalidad con los aztecas ayudó a Cortés en la conquista. El drama central de la novela es la contradicción entre los Xicoténcatl, pues el viejo era favorable a los españoles y el joven se oponía a Cortés, y al final muere por decisión de éste.

Por coincidencia —es obvio que Vigny no pudo conocer *Xicoténcatl*, ni el anónimo autor de ésta podía haber leído *Cinq-Mars*— la novela mexicana sigue el esquema de Vigny, y no el de Scott. Sus episodios y personajes centrales son veraces. Lo ficticio es difícil de captar, salvo para quien conozca muy al detalle la historia de la conquista de México. Las fuentes usadas por el autor son fácilmente detectables, y él mismo las señala. El carácter novelesco de la obra, no obstante, es evidente. Le es dado por una serie de elementos de estilo, construcción del relato y lenguaje que el lector capta sin dificultad.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

De modo que la novela histórica nace en Hispanoamérica ya dentro de una cierta modernidad, en que lo novedoso consiste en apartarse del modelo de Scott. *Xicoténcatl*, por lo demás, inicia una larga tradición en la novela hispanoamericana, de predilección por temas y sucesos de carácter histórico como fuente primordial para sus ficciones novelescas. El predominio de la novela histórica en Hispanoamérica no es nuevo, aunque en la actualidad ha alcanzado niveles de desarrollo asombrosos, los de más largo alcance y mayor audacia en el mundo. Desde sus inicios la novela hispanoamericana mostró una *vocación histórica*, paralela a la *vocación literaria* que, según Enrique Pupo-Walker, ha mostrado la historiografía de nuestro continente.⁸

El rasgo innovador de *Xicoténcatl* no tuvo de inmediato mucha suerte. Su esquema no fue preferido por muchos de los autores que le siguieron, más dados al modelo scottiano. Pero ello no disminuye la importancia de haber sido, además de la primera del género en el continente, pionera en la aplicación de un modelo distinto del de Scott.

Sin embargo, algunas significativas novelas hispanoamericanas siguieron el modelo de *Cinq-Mars*/*Xicoténcatl*, y no el de Scott. En 1879 apareció en Santo Domingo la primera parte, y en 1882 la segunda de *Enriquillo* (1879-1882), del dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910), en la que los sucesos y personajes principales son veraces, y de mucha importancia en la época del descubrimiento, la conquista y el comienzo de la colonización de Haití. Por sus páginas desfilan Cristóbal Colón, sus hermanos Bartolomé y Diego y su hijo, también llamado Diego; Bartolomé de Las Casas, desde su llegada a América, cuando todavía no era sacerdote, pero sí ya infatigable defensor de los indios y denunciante de las atrocidades de los conquistadores; Diego Velázquez, capitán español, más tarde gobernador de Cuba y determinante de que Hernán Cortés fuese a la conquista de México; otros españoles como Ponce de León y Alonso de Ojeda; Anacaona, viuda del cacique Caonabó, y cacica ella misma; Enriquillo, conocido inicialmente con el nombre indígena de Guarocuya, símbolo nacional de los dominicanos, uno de los primeros casos de mestizaje cultural en América, que acepta la fatalidad histórica de la conquista, sin que ello

⁸ Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

disminuya su condición de héroe y luchador por la libertad de su pueblo, y en particular de los esclavos.

Galván fue minucioso en su verismo histórico. A su novela la tituló *Leyenda histórica dominicana (1503-1533)*, y a menudo señala sus fuentes, en especial los escritos de Las Casas y la *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, de Antonio de Herrera, las famosas *Décadas* de Herrera. La novela tiene un apéndice con fragmentos de las fuentes en que se trata sobre algunos de sus pasajes. Sin embargo, el lector percibe el *Enriquillo* como novela, no como crónica o historia. Son evidentes los recursos literarios que le dan una textura y un sentido novelescos, aunque se sabe que lo que allí se narra ocurrió realmente.

El alejamiento de Galván del modelo scottiano es tal que se le ha señalado como un defecto que casi podría negarle a la novela su carácter de *histórica*. Concha Meléndez, por ejemplo, sostiene:

La obra sólo tiene algunos pasajes que recuerdan el arte de Scott. En *Enriquillo* encontramos invertido el procedimiento más feliz del esquema scottiano; los personajes históricos que sabiamente sitúa Scott en segundo término llenando el primer plano con los novelescos, son en Galván los que resaltan a plena luz, mientras lo novelesco tiene siempre carácter episódico. Así pierde la única posibilidad de realizar —hasta donde cabe— una perfecta novela histórica, posibilidad que Larreta aprovechó en *La gloria de Don Ramiro*. Al hacer esto, prueba Galván que no estudió la técnica de Scott.⁹

No creemos que Galván no haya estudiado la técnica de Scott. No sabemos si el dominicano conocía la novela de Alfred de Vigny, aunque no sería extraño que sí. Pero su conocimiento de las novelas de Scott lo atestigua la propia Concha Meléndez, pues en este mismo trabajo sostiene, contradiciéndose, que "Si en la arquitectura general de su libro Galván no sigue a Scott, se aproxima a él en el logrado color local de algunos episodios y en la feliz reconstrucción del pasado que revive".¹⁰ Por lo demás, no vamos a discutir si la peculiar manera de Scott al enfocar *lo histórico* y *lo ficticio* en sus novelas fue su "procedimiento más feliz". El rechazo de ese esquema por Alfred de Vigny y otros autores no supone una

⁹ Concha Meléndez, "El 'Enriquillo' de Manuel de Jesús Galván", en Manuel de Jesús Galván, *Enriquillo*, México, Porrúa, 1976, p. XVI.

¹⁰ *Ibid.*, p. XVII.

censura o desprecio del mismo. Se trata sólo de superar una técnica, no porque necesariamente se considere mala, sino por buscar nuevos rumbos. Es en ese sentido que entendemos que el esquema de Vigny supera al de Scott, y que, al inscribirse dentro de aquél, *Xicoténcatl* y *Enriquillo* constituyen hitos en un proceso evolutivo enriquecedor. Por eso es inaceptable el juicio de Concha Meléndez, cuyo sentido conservador resalta cuando contrasta la novela de Galván con la de Enrique Larreta (1873-1961), *La gloria de Don Ramiro*, tan apegada al esquema scottiano —al margen de sus valores modernistas, destacados por Amado Alonso— que tal característica puede considerarse un paso atrás con respecto a *Xicoténcatl* y *Enriquillo*, y no una virtud digna de elogio.

V

QUIZÁS también sea mera coincidencia que las dos novelas hispano-americanas que superan, todavía en el siglo XIX, el esquema de Scott hayan sido de tema y argumento indígena, referidas a los tiempos de la Conquista. Estas novelas, como se sabe, forman un conjunto importante dentro de la novela hispanoamericana del siglo XIX. Pero a su lado hubo otros tipos de novelas históricas, entre las cuales destacan las de carácter político.

La más conocida es *Amalia*, del argentino José Mármol (1817-1871). En ella casi todo lo que se cuenta, correspondiente a la época del dictador Juan Manuel de Rosas, ocurrió realmente. Es, pues, novela histórica, aunque importantes críticos como Anderson Imbert y Amado Alonso le niegan tal carácter, basados en que narra hechos de la época del autor, aun cuando los narró muchos años después. De acuerdo con ellos, sería condición esencial de la novela histórica que los personajes y los sucesos que figuran en ella hayan sido muy anteriores al novelista. Al hacer una especie de resumen de la temática manejada en la novela hispanoamericana del siglo XIX, en que abundaron las de tipo histórico, Anderson Imbert concluye:

Después la novela . . . deja de ser histórica. El autor está a un paso de las cosas que describe o ha vivido esa realidad y, por lo tanto, no la ha visto con ojos de historiador. Los episodios de sus novelas adquirieron con los años una gran significación histórica; pero ya dijimos que una novela es histórica, no porque presente una época pasada para nosotros, lectores, sino una época que ya era pasada para el novelista. Caso

típico de novela política, no histórica, es la *Amalia*, del argentino José Mármol.¹¹

Lo mismo había sostenido antes, más escuetamente, Amado Alonso: "No cuento como históricas novelas que pinten los tiempos del autor, aunque contengan episodios reales, ya de la vida privada, como en el *Werther* de Goethe, ya de la pública, como en la *Amalia* de Mármol".¹²

Estas opiniones son muy discutibles. Lo que le da carácter *histórico* a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos, tratados de un modo tal que sufran un proceso de ficcionalización. Y no que relate hechos de un tiempo que ya era pasado para el autor. El que determinados sucesos y personajes sean *históricos* no puede depender de que quien los narra haya sido actuante o testigo de ellos, o de que, contrariamente, correspondan a tiempos más o menos remotos con respecto a él. Lo que hace *históricos* a ciertos hechos es que hayan tenido una determinada trascendencia, que hayan influido en el desarrollo posterior de los acontecimientos.

Por otra parte, en cualquier caso los hechos que el novelista narra, aunque acaben de ocurrir y hayan sido vividos o presenciados por él, siempre serán *pasado*, y que lo sea reciente o remoto es irrelevante. Máxime en el caso de *Amalia*, pues, como dijimos, Mármol la escribe años después de los sucesos que narra. En ella están todos los elementos de la novela histórica, no como un hecho fortuito, sino como propósito consciente del autor, según lo declara de manera explícita. Es importante observar el deseo del novelista de escribir una novela que, aunque se refiriera a hechos recientes, tuviese en el lector el mismo o parecido efecto de las novelas históricas tradicionales. Así lo confiesa en el prólogo de *Amalia*:

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la misma posición política o social que en la época en que

¹¹ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 40.

¹² Amado Alonso, *op. cit.*, p. 81. Aunque citamos este libro por su edición de Gredos, aparecida en 1984, la obra es anterior a la de Anderson Imbert (1954), pues se publicó por primera vez en 1942, aunque se escribió mucho antes, como parte de un proyectado homenaje a Larreta con motivo de cumplirse en 1933 los 25 años de la publicación de su novela. El homenaje nunca se realizó, y finalmente Alonso publicó su trabajo en una edición del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires.

ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón por la que el lector no hallará nunca en presente los tiempos empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc.

El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída... por las generaciones venideras, con quienes entonces armonizará perfectamente el sistema, aquí adoptado, de describir en forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad.¹³

Esta "Explicación" está fechada en mayo de 1851. Los hechos narrados ocurrieron, según se precisa en la novela, once años antes, en 1840. Distancia en el tiempo que es prolongada mediante un artificio, como lo señala el autor. Todo esto forma parte del proceso de ficcionamiento —Mármol habla de "una ficción calculada"— a que el novelista somete los hechos históricos para convertirlos en novela, y de esa manera diferenciarla de la crónica y de la historia. Refuerza, así, su carácter de novela histórica. Condición que no debe verse sólo en función de los elementos de la escritura propios del género, sino también en función del lector, que es en última instancia el que ha de percibir el carácter *histórico* de la novela.

Cuando Anderson Imbert, finalmente, rechaza el carácter de novela histórica para *Amalia*, cae en su propia trampa al alegar que no puede ser *histórica* la novela que narra sucesos del presente del autor, porque no los ha visto "con ojos de historiador". Esto es verdad, pero no es un defecto, sino una virtud, imprescindible en este tipo de novela. Si el novelista pretendiese ver los hechos que trae a la novela "con ojos de historiador", automáticamente dejaría de ser novelista. Lo que diferencia la *novela histórica* de la *historia* es, precisamente, que los hechos no son vistos con ojos de historiador sino de novelista.

VI

DURANTE el siglo XIX floreció también en Hispanoamérica la novela histórica referida a tiempos y lugares lejanos al continente, la más apegada, por cierto, al modelo de Scott. Las hubo, por ejem-

¹³ "Explicación", en *Amalia*, t. I, Bogotá, La Oveja Negra, 1986, p. 5 (cursivas nuestras).

plo, sobre la historia de Francia o de Inglaterra; algunas se refieren a la vida de los papas; otras cuentan aventuras reales vividas en la Florencia del Renacimiento o en países orientales, o dramas vinculados con las cruzadas y con las luchas entre musulmanes y cristianos.

Tuvimos igualmente novelas basadas en hechos ocurridos en la época de la Independencia, o durante las guerras civiles que proliferaron en todo el continente en el siglo *xx*

A comienzos del *xx* disminuye la producción de novelas históricas. La primera importante en el presente siglo es *La gloria de Don Ramiro* (1908), del argentino Enrique Larreta. Sigue muy de cerca el modelo tradicional, y se refiere a las conspiraciones de sectores de la nobleza contra el reinado de Felipe II, tardía repercusión del movimiento de los comuneros aplastado por Carlos V en la batalla de Villalar, en 1521. Todos sus elementos copian los rasgos más característicos del modelo scottiano, sin olvidar el tema de los amores desgraciados entre jóvenes de religiones opuestas. Quizás Larreta resintió su propia sumisión a lo hispánico, y un poco artificiosamente hizo que el héroe central, después de complicadas vicisitudes en su vida de pecador, emigrase al Perú, donde ingresa a un convento. Allí muere "en olor de santidad", con lo que el novelista mata dos pájaros de un tiro: cede al sentimiento americanista y exalta el fervor católico. En el convento el protagonista halla la gloria que da título a la novela.

En *La gloria de Don Ramiro* hay, sin embargo, una novedad de tipo formal, destacada por Amado Alonso en el libro citado, como es la presencia en su estilo de notorios rasgos modernistas.

A partir de la segunda década aparecen algunas novelas de tema histórico inspiradas en la Revolución Mexicana, que sacudió a México, a todo el resto del continente, y aun tuvo repercusiones fuera de éste. En ese período destacan dos nombres, Mariano Azuela (1873-1952) y Martín Luis Guzmán (1887-1976). De la vasta producción de Azuela merece especial mención *Los de abajo*, publicada en 1915 como folletín, editada luego en 1916, y varias veces reelaborada para ediciones posteriores. Basada en vivencias personales del autor, se aparta de los modelos vistos hasta ahora. En ella lo histórico veraz está más en el trasfondo que en las acciones y en los personajes. Éstos son ficticios, aunque arquetípicos. Mas no se trata de una vuelta al esquema scottiano, pues en esta novela el trasfondo histórico posee una importancia esencial, mucho mayor de lo que significó en las de Scott. En ella, además, la construcción arquetípica de los personajes supone un laborioso trabajo de fic-

cionamiento que llega a la fusión de dos personajes reales en uno de ficción, como lo destaca Gustav Siebenmann: "La amalgama de dos figuras reales en un solo personaje ya denota claramente la esencia ficcional de éste", dice.¹⁴ Este ficcionamiento no se limita a los personajes, sino que abarca la totalidad de la novela, como el mismo Siebenmann lo señala más adelante:

Hasta qué punto en esta novela los personajes y caracteres, el paisaje y los lugares, tanto como el transcurso de la Revolución en el espacio y el tiempo son, en el relato, fruto de una invención artística, con reconocibles elementos reales, eso sí, pero en fin de cuentas lejos de cualquier intención mimética y en una reordenación gobernada por una deliberada voluntad creadora, esto lo podemos apreciar aún más claramente cuando atendemos a las diferencias entre la versión primitiva de 1915 y la reelaboración hasta 1920 y posterior. Para empezar, la mera omisión del subtítulo cuando *Cuadros y escenas de la Revolución actual*, en una reelaboración de 1920, ya es significativa: señala sin duda que de una secuencia de escenas sueltas el autor quiso pasar a una narración épica concebida como un conjunto.¹⁵

Por otra parte, Azuela, dice Anderson Imbert, muestra una objetividad "de tipo naturalista", lo cual es interesante y novedoso dentro de la novela histórica hispanoamericana.¹⁶

En cuanto a Martín Luis Guzmán, destacan en su obra *El águila y la serpiente* (1928), *La sombra del caudillo* (1929) y *Memorias de Pancho Villa* (1940), basadas también en vivencias personales. *Memorias de Pancho Villa* navega entre la crónica histórica, el reportaje periodístico, la biografía y la novela histórica. Sin embargo está muy presente la ficción, como recurso de tratamiento del material histórico, no sólo para lograr su aprovechamiento literario, sino incluso para establecer, por vía de lo hipotético, la verdad histórica. Refiriéndose a este libro dice Anderson Imbert que "Guzmán, que no disimula su apego a Villa . . . , lo hace hablar como debió haber hablado, imaginando allí donde faltan documentos pero con tal conocimiento de las fuentes que estas *Memorias*, apócrifas y todo, son más auténticas que las que suelen escribir políti-

¹⁴ Gustav Siebenmann, "Novela y realidad en la Revolución Mexicana. Reconsideración de *Los de abajo*", en *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Madrid, Taurus, 1988, p. 327.

¹⁵ *Ibid.*, p. 329.

¹⁶ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 6a. ed., México/Buenos Aires, FCE, 1967, t. I, p. 418.

cos y militares".¹⁷ Uslar Pietri, por su parte, dice sobre este libro lo siguiente:

Limitado a las posibilidades del lenguaje campesino y de la educación del guerrillero, Guzmán llega a ratos a crear una obra de extraña calidad, popular y literaria a la vez, algo que recuerda la poesía juglaresca y que tiene el sabor y la simple autenticidad de lo épico.¹⁸

El águila y la serpiente no es novela, sino un conjunto de relatos, aunque escritos de manera semejante a las *Memorias* . . . , siempre cercanos a la novela histórica, pero dentro de un concepto novedoso de ésta. *La sombra del caudillo* sí es novela, y aunque un tanto dispareja en cuanto a sus valores literarios, constituye un valioso aporte dentro del ciclo de la Revolución Mexicana.

VII

EN 1931 el venezolano Arturo Uslar Pietri (1906) publica su primera novela, *Las lanzas coloradas*, de neto corte histórico. Se aproxima un poco al esquema scottiano, pues se centra en un grupo de personajes ficticios, dentro del contexto histórico de la Guerra de Independencia de Venezuela. Son personajes arquetípicos, jóvenes de la aristocracia criolla que, estallada la guerra, tienen que optar por los realistas o los patriotas. Frente a ellos se da otro drama, el de un hombre del pueblo, un mestizo caporal de la hacienda de dos de los jóvenes aristócratas. Resentido social, al saber que los amos ha optado por el bando patriota, él se va al bando realista, y comienza incendiando la casa de la hacienda y violando a la joven ama.

Lo ficticio en esta novela va en *primer plano*, con la novedad de que en el mismo plano se halla también lo histórico. Hay así una fusión de ambos mucho mayor que en otras novelas. La acción novelesca y la estructura del relato parecen concebidas en función de un punto de convergencia, la importante Batalla de La Victoria, librada contra el tenebroso José Tomás Boves, el 12 de febrero de 1814. En este punto la fusión de los elementos históricos y ficticios es absoluta.

¹⁷ *Ibid.*, t. II, p. 83.

¹⁸ Arturo Uslar Pietri, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Caracas/Madrid, Ediciones EDIME, s. f., p. 133.

Más tarde Uslar escribió otras novelas. En éstas lo histórico predomina sobre lo ficticio: *El camino de El Dorado* (1948), sobre la trágica aventura de Lope de Aguirre, *La isla de Robinson*, acerca de la personalidad casi fabulosa de Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar, y *La visita en el tiempo* (1990), basada en la vida tormentosa de Don Juan de Austria, uno de los bastardos más famosos de la historia, hijo de Carlos V, hermano de Felipe II, indiscutible héroe de la Batalla de Lepanto. En todas ellas Uslar Pietri contribuye vigorosamente a establecer un nuevo concepto de la novela histórica, no sólo en Hispanoamérica, sino en el mundo entero.

En 1949 Alejo Carpentier (1904-1980) publica *El reino de este mundo*, también de carácter histórico, en la que narra tres rebeliones de negros bastante lejanas en el tiempo unas de otras, en un período de cincuenta años de la historia de Haití. En ella Carpentier prescinde de todo elemento ficticio, salvo un personaje creado por él, Ti Noel, un esclavo que sirve de hilo conductor del relato. Pero en el tratamiento novelesco de los hechos históricos maneja libremente la cronología, y algunos episodios, aunque veraces, se ubican en un momento que no es el que tuvieron en la realidad.¹⁹ Del resto, todo en *El reino de este mundo* es veraz, y la novelización se logra, no con sucesos y personajes inventados por el novelista, sino con recursos estilísticos que le dan un inconfundible aire novelesco.

En su segunda novela de carácter histórico, *El Siglo de las Luces* (1962), Carpentier cambia de técnica y entrecruza sucesos y personajes veraces con otros sacados de su imaginación. La novela se refiere a la Revolución Francesa y al gobierno bonapartista en las posesiones francesas del Caribe. La historia real relaciona algunos de estos hechos con la vecina Cuba, lo que permite al novelista introducir dos personajes ficticios, cubanos, como protagonistas de la novela, junto con un personaje históricamente veraz. Los dos personajes ficticios son arquetípicos y simbolizan determinadas realidades de la historia de nuestro continente y de la historia universal.

Algo parecido, aunque en otra dimensión, hará Carpentier en su última novela, *El arpa y la sombra* (1979), sobre la vida de Cris-

¹⁹ Verity Smith, "Ausencia de Toussaint: interpretación y falseamiento de la historia en *El reino de este mundo*", en Alejo Carpentier, Emir Rodríguez Monegal y otros, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, compilación y prólogo de Roberto González Echevarría, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984, pp. 275 ss.

tóbal Colón. Pero aquí no hay personajes ficticios que se entrecruzan con los reales, sino episodios basados en una libre interpretación de la historia. Por ejemplo, Carpentier da por sentado en la novela que Colón mantuvo relaciones carnales con Isabel la Católica, y la decisión de ayudarlo en su magna empresa se habría tomado en el lecho real.

Por otra parte, en esta novela la ficcionalización de los episodios históricos se apoya también en el recurso humorístico. En todas las novelas y cuentos de Carpentier los elementos humorísticos, irónicos y satíricos tienen mucha importancia, pero son esporádicos, mientras que en ésta abarcan prácticamente la totalidad de la novela.

Otro novelista que ha hecho aportes valiosos al nuevo concepto de novela histórica en Hispanoamérica es el paraguayo Augusto Roa Bastos (1918). En *Yo el Supremo* ensaya con éxito lo que hemos llamado la *novela apócrifa*, fundamentada en una profusa documentación casi toda inventada por el novelista, aunque dentro de una realidad histórica a la cual paradójicamente la ficción recrea con gran realismo. La imagen de Gaspar Rodríguez de Francia, dictador del Paraguay, está dotada de gran verosimilitud, no obstante lo apócrifo de la documentación en que el novelista se apoya para construirla. La clave está en manejar un tipo de documento que, aunque no sea auténtico, encaja a la perfección dentro de la realidad histórica de que se trata.

A partir de la Revolución Mexicana la novela histórica en Hispanoamérica ha sufrido una evolución muy profunda y rica. Esa evolución tiene en las novelas y los novelistas mencionados hitos muy importantes, Pero a su lado hay otros que han contribuido también a ella: el argentino Abel Posse (1936), los mexicanos Fernando del Paso (1935) y Homero Aridjis (1940), el cubano Lisandro Otero (1932), los venezolanos Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), Miguel Otero Silva (1908-1985) y Francisco Herrera Luque (1928), el peruano Mario Vargas Llosa (1936), el puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, el nicaragüense Sergio Ramírez (1942), los colombianos Gabriel García Márquez (1928) y Germán Espinoza, y muchos más.

La cumbre, hasta el presente, de esa evolución está en el mexicano Carlos Fuentes (1928), en especial con *Terra nostra* (1975), en la que confluyen todos aquellos aportes, todas las innovaciones y peculiaridades exhibidas en las obras de los autores mencionados, de las cuales la novela de Fuentes es una especie de compen-

dio. De allí su audacia en el libre manejo de la historia, hasta darle un nuevo rumbo, o como dijera el propio Fuentes, "una segunda oportunidad", pero utilizando los mismos elementos de la historia realmente ocurrida:

... no habrá más vida, la historia tuvo su segunda oportunidad, el pasado de España revivió para escoger de nuevo, cambiaron algunos lugares, algunos nombres, se fundieron tres personas en dos y dos en una, pero eso fue todo: diferencias de matiz, dispensables distinciones, la historia se repitió, la historia fue la misma, su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen, su salvación, como escribió el fraile Julián, unas cuantas hermosas construcciones e inasibles palabras. La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, ya no sabes, ya no te importa, todo ha terminado, todo fue una mentira, se repitieron los mismos errores, las mismas locuras, las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas verídicas de esa cronología linear, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598. ²⁰

La clave para entender *Terra nostra* reside en el contraste entre los hechos reales —la construcción de El Escorial, la derrota de los comuneros, el descubrimiento y la conquista de América, la expulsión de los jesuitas de España, etcétera—, y la forma como el novelista los narra, con los mismos elementos, pero reordenándolos, reorientándolos según una ética y una ideología históricas, estéticamente asistido de unos recursos que convergen en un punto: la deformación, hasta lo grotesco, de los hechos históricos. Fuentes refunde varios personajes históricos en uno novelesco: *el Señor* es una síntesis referencial de Carlos V, Felipe II y algunos otros de los reyes españoles. *La Dama Loca* es Juana la Loca, en la novela mutilada de brazos y piernas, transportada en una carretilla por una enana monstruosa. Cervantes (*El Cronista*, *Miguel*, *Mijail*, *Michach*), arquetipo del literato, del que crea con palabras, no es autor sólo del *Quijote*, sino también de *El burlador de Sevilla*, de *Hamlet*, de *La metamorfosis* kafkiana.

Esta deformación de lo histórico no viene sólo de la imaginación del novelista. Fuentes estudió por más de seis años la historia española para construir su novela. Él mismo ha explicado cómo y por qué escribió *Terra nostra*, que estaba entre sus metas desde hacía tiempo. La deformación de la historia en ella no se debió a un

²⁰ Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Barcelona, Seix Barral. 1975, p. 779.

capricho ni excentricidad, y mucho menos a ignorancia, sino que obedeció a un plan con fines muy precisos, en el ámbito estético-literario y en el conceptual.

¿Es válido llamar a *Terra nostra* novela histórica? Creemos que sí. La prueba es que en *La Dama Loca*, *El Señor*, *Guzmán*, *el Cronista* y otros de sus personajes, el lector medianamente informado de la historia española reconoce el referente real de cada uno, a pesar de sus deformaciones y sus rasgos grotescos: Juana la Loca, Felipe II, El Conde-Duque de Olivares, Cervantes. Igual los sucesos narrados en la novela, que pese al cristal deformante del lenguaje resultan identificables con lo que en la realidad fueron: la construcción de El Escorial; el viaje de Doña Juana por media España con el cadáver de su consorte Felipe el Hermoso; la Batalla de Villalar; el descubrimiento y la conquista de México, etcétera.

Hemos dicho, y reiteramos que *Terra nostra* es, hasta hoy, la cumbre de un proceso evolutivo de la novela histórica, en que lo más resaltante es la reivindicación por el novelista de una absoluta libertad para interpretar y recomponer la historia, valiéndose de los recursos estéticos que quiera utilizar. Es la culminación, hasta ahora, de un proceso que no debe sorprender. Ya hemos visto que el cruce de la historia y la ficción en la novela hispanoamericana ha sido una constante. Esto permitió decir al profesor Anderson Imbert algo en que ahora, con el auge que ha alcanzado la novela histórica en nuestros países, resalta su lucidez premonitoria. Al final del trabajo varias veces citado dice el ilustre catedrático y crítico lo siguiente:

El desfile de novelas históricas que acabamos de presentar se detiene en el 1900, pero podríamos extendernos al siglo xx, pues desde *La gloria de Don Ramiro* (1908) del argentino Enrique Larreta, hasta *El camino de El Dorado* (1947), del venezolano Arturo Uslar Pietri, la novela histórica no ha dejado de acrecentarse en temas y estilos. Y aun nos atreveríamos a anunciar, por algunos signos del gusto actual, un nuevo florecimiento de la literatura histórica.²¹

Y unas líneas más abajo concluye: "Nada se opone a que aparezca, en nuestra América, la gran novela histórica".²²

Esto se dijo en 1954. La predicción se ha cumplido con creces.

²¹ Enrique Anderson Imbert, "Notas sobre la novela histórica en el siglo xdx", *op. cit.*, p. 37.

²² *Ibid.*, p. 38.

Hoy como nunca la novela histórica domina en la narrativa de Hispanoamérica, y su auge en todo el mundo es extraordinario. Pero en ninguna parte ha alcanzado una libertad estética y una libre interpretación de la historia como en algunas de las obras más representativas de la actual novela hispanoamericana.