



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana

Autor: Aínsa, Fernando

Forma sugerida de citar: Aínsa, F. (1991). La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. *Cuadernos Americanos*, 4(28), 13-31.

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/licenses/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.

LA REESCRITURA DE LA HISTORIA EN LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Por *Fernando* AINSA
UNESCO

UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS más interesantes del discurso ficcional de los últimos quince años es el renovado interés que suscitan los temas históricos. Parece como si los escritores, después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizaron la novelística latinoamericana de las décadas anteriores, hubieran necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual.

En efecto —y a diferencia de las novelas de los años sesenta, que pretendían ser verdaderas *summæ* totalizadoras en lo existencial y fenomenológico y en las cuales debían reconocerse los atributos de la narración, de la epopeya, de la poesía, con el fin de influir y transformar la sociedad— buena parte de la ficción actual propone una relectura demitificadora del pasado a través de su reescritura. Con ello, la nueva narrativa deja de lado el “tiempo presente”, esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura de los años setenta, narrativa acuciada por las expresiones “testimoniales” del tiempo contemporáneo, tanto del *exilio* como de la *resistencia interna*, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado. Ahora, por el contrario, se multiplican las novelas sobre temas de la conquista, la colonia o el período de la Independencia, donde a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos.

Este desarrollo de la “ficcionalización de la historia” se inscribe en una preocupación más amplia de la actual narrativa: el *movimiento centrípeto* de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profun-

das y raigales de la cultura latinoamericana. El proceso de *integración* propiciado por la narrativa tiene incluso connotaciones antropológicas. La narrativa concilia las raíces didácticas e históricas del género novelesco con la recuperación estética de formas anteriores como la oralidad, mitos y tradiciones y la actualización de los sub-géneros que están en el origen del discurso ficcional (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, "caracteres", etcétera), la mayoría de los cuales no habían tenido expresiones americanas o estaban olvidados o en desuso. De ahí la deliberada anacronía de muchos textos contemporáneos, el *pastiche* de formas y estilos. De ahí la irónica desconfianza con la que se rechazan las proclamas inauguradas con entusiasmo y rotundidad en la euforia de los años sesenta, esas "grandes novelas neo-románticas-fenomenológicas, con algo de poema metafísico" de que hablaba con generosa ampulocridad Ernesto Sábato. De ahí la deconstrucción de mitos y creencias del pasado por la ironía, la parodia o el grotesco que caracterizan la nueva narrativa histórica.

La relectura de la historia

LA nueva ficción histórica latinoamericana se ha embarcado así en la aventura de releer la historia del continente, recorriendo con un renovado interés crítico la historia colonial, el período de la ilustración y la independencia y proyectando con un iconoclasta sentido crítico revisionista la historia del siglo XIX.

El resultado se traduce en la proliferación de novelas históricas (estaríamos casi tentados de llamarla "moda"), un género que había caído en desuso salvo las contadas excepciones de las novelas de Arturo Uslar Pietri donde es posible rastrear "la historia verdadera",¹ *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *Zama* de Antonio Di Benedetto, *Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, el conjunto de novelas históricas "fidedignas" de Alejo Carpentier como *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* y las "recreaciones poético-metafóricas" de Miguel Ángel Asturias en *Maladrón* y Mario Monteforte Toledo en *Llegaron del mar*.

¹ Arturo Uslar Pietri es autor de *Las lanzas coloradas* (1931), un "clásico" de la literatura venezolana y modelo de novela histórica vanguardista, de *El camino de El Dorado* (1947), biografía novelada de Lope de Aguirre, personaje histórico que ha tentado a varios escritores, y de *La isla de Robinson* (1981) sobre Simón Rodríguez, el que fuera maestro y guía de Bolívar.

Ahora, por el contrario, puede hablarse de una auténtica y vigorosa corriente de ficción histórica latinoamericana que ha marcado con su intenso dinamismo la década de los ochenta y que, según todo lo indica, seguirá dominando la narrativa de los próximos años. Varias obras respaldan esta afirmación desde la Argentina a Cuba, pasando por México y Venezuela. A título de significativo ejemplo, cabe mencionar en desorden, *El arrabal del mundo* de Pedro Orgambide, *Daimón* y *Los perros del Paraíso* de Abel Posse, *La historia fabulada*, *La luna de Fausto* y *La casa del pez que escupe el agua* de Francisco Herrera Luque, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, *La renuncia del héroe Baltasar* y *La noche oscura del niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá, *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas, *El entenado* de Juan José Saer, *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, *La tragedia del generalísimo* y *La esposa del Dr. Thorne* de Denzil Romero, *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia, *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis, *Noche de espadas* de Saúl Ibargoyen Islas, *Bernabé! Bernabé!* de Tomás de Mattos, *Temporada de ángeles* de Lisandro Otero, *El baile de los Guerrero* de Ernesto Schoó, *Abra-palabra* de Luis Britto García, *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo, *Juanamanuela, mucha mujer* de Martha Mercader, *Don de la palabra* de Arturo Azuela, *Cavernícolas!* de Héctor Libertella y las recientes novelas *Maluco (La novela de los descubridores)* de Napoleón Baccino Ponce de León, *Diario maldito de Nuño Guzmán* de Herminio Martínez y *Cómo conquisté a los aztecas*, irónicamente atribuida a Hernán Cottés y escrita "con la colaboración" de Armando Ayala Anguiano.

Los precursores de la "derrisión"

Los propios autores reconocidos de los años como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez no han podido resistir al influjo del género y lo han practicado en los últimos años. Fuentes con *Terra nostra*, Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo*, aunque ya lo hubiera insinuado en *Conversación en la catedral* y García Márquez con *El general en su laberinto*.

En realidad, Carlos Fuentes ha sido el primero en dismantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional. Con *Terra nostra* (1975), Fuentes —autor de obras "totalizantes" como *La muerte de Artemio Cruz* y, sobre todo, *Cambio de piel*—

ingresó en el género histórico por la anacronía, la ironía y el grotesco e inauguró la corriente de obras donde los hechos históricos, si bien son reconocibles, han sido integrados a la ficción a través de un tratamiento de deformación y adulteración deliberada. Si *Terra nostra* aparece como un manifiesto y programa, Fuentes multiplica las maneras de contar y los puntos de vista para borrar los referentes inmediatos y relativizar toda posible verdad histórica. En el "Teatro de la Memoria" que integra con habilidad al texto novelesco, abre la posibilidad lúdica y farsesca de "representar" verdaderos "disparates históricos".

A través del juego de espejos y máscaras deformantes entre verdad, alegoría y prodigio inventivo, Fuentes confunde en forma deliberada las siluetas de los personajes históricos en la ficción y el Teatro de la Memoria donde se representan sus propios papeles. El modelo único de la historiografía estalla formalmente en esa suerte de "disparate", donde lo esperpéntico, lo paródico y lo grotesco son el contrapunto estilístico de la fidelidad histórica.

Como ha precisado Enrique Krauze:

México es un país dotado para la teatralidad ideológica. Innumerables representaciones históricas lo demuestran; proclamas, planes, balanceos a la bandera, gestos ante el Supremo Tribunal de la Historia, constituciones celestiales, etc. No modificamos la realidad, pero sabemos transfigurarla en el teatro de las palabras.²

Por su parte, Alejo Carpentier, el más solemne y riguroso de los autores de la generación de los años sesenta, fue quien intuyó las posibilidades literarias de lo que hoy llamamos la "nueva novela histórica". En *Concierto barroco* y en *El arpa y la sombra*, a través de la "derrisión" de personajes históricos como Cristóbal Colón, la Reina Isabel la Católica o Antonio Vivaldi, y en la perspectiva de "pura invención" asumida como jocundo programa, Carpentier invirtió el signo del rigor documental e informativo practicado en sus obras anteriores al abandonar el método de trabajo que había definido con tanta precisión en el prólogo a *El reino de este mundo*:

Es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente

² Enrique Krauze, "Tinglados ideológicos", *Vuelta* (México), núm. 48, noviembre, 1980, p. 44.

respetar la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías.³

En *El arpa y la sombra* la perspectiva es completamente diferente: Carpentier deja al historiador minucioso y opta por el poeta en la clásica división de la *Poética* de Aristóteles. Con indisimulada ironía lo advierte desde el principio:

Y diga el autor escudándose con Aristóteles, que no es oficio del poeta (o novelista) el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido.⁴

Lejos de la fidelidad histórica de *El siglo de las luces*, pero obligando a una reflexión no menos rigurosa, las cosas que se cuentan en *El arpa y la sombra* como “debieron o pudieron haber sucedido”, anuncian la corriente de novelas donde la historia puede ser un simple pretexto para una relectura y una reescritura en forma de *pastiche*, alegoría o fábula iconoclasta de significados contradictorios.

La variedad polifónica de la novela histórica

SIN embargo, la renovada actualidad del género no se ha traducido en la aparición de un *modelo* estético único de nueva novela histórica. A diferencia de lo sucedido en períodos anteriores —romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo— asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra.

Sin embargo, la diversidad de la nueva novela histórica no supone una heterogeneidad indiferenciada. En la variedad de sus ex-

³ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Montevideo, Arca, 1965, p. 12.

⁴ Alejo Carpentier, Advertencia del autor, en *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

presiones pueden reconocerse caracteres comunes que vale la pena intentar enumerar.

Caracteres y procedimientos de la nueva novela histórica

1. *La nueva novela histórica se caracteriza por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona.*

Esta relectura es de muy diferentes tipos. La más explícita es la del historicismo-crítico, al modo de la narrativa didáctico-histórica de Alejo Carpentier o de Antonio Benítez Rojo en *El mar de las lentejas*. En estas obras se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relea en función de las necesidades del presente.

En otros casos, esta relectura responde a la necesidad de recuperar un origen, justificar una identidad, "ir a la semilla de la nacionalidad, al nacimiento de la convivencia", como propone Edgardo Rodríguez Juliá en *La noche oscura del niño Avilés*, ya que su intención es explicarse y explicar a su pueblo: "conciliarme con los demonios personales y ayudar a erradicar los colectivos".

El cuestionamiento de la legitimidad histórica puede servir para hacer "justicia", al convertir personajes marginados de los textos historiográficos en héroes novelescos, restablecimiento de la "verdad histórica" a través de la literatura notorio en obras como *Juanamanuela, mucha mujer* de Martha Mercader.

Al releer "críticamente" la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica. La narrativa llega incluso a "suplir las amplias deficiencias de una historiografía tradicional, conservadora y prejuiciada, para la cual los problemas son siempre menores, y no pasan de ser locales",⁵ dando voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. "El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia", llega a sostener Carlos Fuentes.⁶ Para ello Del Paso propone explícitamente que la misión de los novelistas latinoamericanos es "asaltar la historia oficial".

Esta vocación de aproximación a la "verdad" de la historia a

⁵ Juan Durán Lucio, *Lectura histórica de la novela*, Costa Rica, Euna, 1982, p. 23.

⁶ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 82.

través de la ficción caracteriza la obra *José Trigo* de Fernando del Paso y *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia. En su nombre se practica el "reversionismo histórico" en países como el Uruguay, donde se multiplican las obras sobre el período de gestación de la nacionalidad —*Noche de espadas* de Saúl Ibargoyen Islas, *Los papeles de los Ayerza* de Juan Carlos Legido y *Bernabé! Bernabé!* (1988) de Tomás de Mattos— como si después del paréntesis de la dictadura (1983-1984) los narradores hubieran necesitado remontarse a los orígenes del país independiente para entender mejor el presente.

2. *La nueva novela histórica ha abolido la "distancia épica" (Mijail Bajtin) de la novela histórica tradicional, al mismo tiempo que ha eliminado "la alteridad del acontecimiento" (Paul Ricoeur) inherente a la historia como disciplina.*

El género novela, por su misma naturaleza "abierta, libre, integradora", permite un acercamiento al pasado en verdadera actitud dialogante, esto es, niveladora, ya que "se trata de despojar a la historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraerla hasta un presente que, sólo esclareciéndola e integrándola, podrá abrirse paso hacia el futuro".⁷

La novela elimina la "distancia histórica" gracias a recursos literarios como la narración en primera persona en *1492 vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis, las memorias del héroe de *El entonado* de Juan José Saer, el monólogo del bufón de la expedición de Magallanes, Juan Ponce, en *Maluco* de Napoleón Baccino, el monólogo interior (Carlota en *Noticias del Imperio*, Colón en *El arpa y la sombra*, Juana "la loca" en *Terra nostra*) o diálogos coloquiales en el contexto familiar del dictador venezolano Juan Vicente Gómez (*La casa del pez que escupe el agua* de Francisco Herrera Luque). En las descripciones de la intimidad de los héroes se los hace bajar de su "pedestal". No otra cosa sucede con los detalles de los malestares fisiológicos de Bolívar en *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez o en los de la vida sexual de Francisco Miranda en *La tragedia del generalísimo* de Denzil Romero, novela calificada de excesiva y "sexesiva".

⁷ Alicia Chibán, "El arpa y la sombra: desocultamiento y visión integradora de la historia", en *La historia en la literatura iberoamericana* (Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), Ediciones del Norte, 1989, pp. 117-129.

3. *Esta abolición de la distancia épica se traduce en una deconstrucción y "degradación" de los mitos constitutivos de la nacionalidad.*

Un buen ejemplo lo constituye *José Trigo* de Fernando del Paso, donde se deconstruyen los mitos que nutren y definen la imagen "estereotipada" de México a partir de datos históricos a los que, aunque ciertos, el transcurso del tiempo y el punto de vista múltiple ha otorgado visos de falsedad. A los cincuenta años de la Revolución mexicana su contenido no puede ser el mismo de sus orígenes. La historia debe ser releída en la simple perspectiva del tiempo transcurrido.

La deconstrucción del pasado revolucionario se efectúa desde el presente histórico de la narración —los años sesenta— tal como es percibido desde la estación de ferrocarril central de la ciudad México, Nonoalco-Tlatelolco. La movilidad y la inestabilidad del espacio ferroviario de vagones donde pulula un mundo de marginales, expulsados de la sociedad estable de las casas y las residencias del resto de la ciudad, hacen tambalear toda posible verdad reinando sobre esos "camino de hierro" que vienen de lejos y que parece que no van a ninguna parte. Desde esos vagones abandonados donde viven amontonados hombres y mujeres, la perspectiva histórica desmantela los valores de la Revolución mexicana concentrados en el personaje arquetípico que da título a la obra, José Trigo.

4. *La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia o, por el contrario, la textualidad revestirse de las modalidades expresivas del historicismo a partir de una "pura invención" mimética de crónicas y relaciones.*

El primer caso —la documentación histórica que respalda la ficción— es el de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*. Para la redacción de esta novela, Del Paso confiesa haber leído durante años documentos históricos relativos al período de Maximiliano en bibliotecas de diferentes países. Sólo después empezó a escribirla, estableciendo "una especie de carrera entre la imaginación y la documentación", en la cual:

La documentación siempre tendrá el papel de la tortuga y la imaginación el de Aquiles; teóricamente Aquiles nunca va a llegar antes que la tortuga, pero en la práctica llega.⁸

⁸ "La locura de Carlota: novela e historia", Fernando del Paso entrevistado por Juan José Barrientos, *Vuelta*, núm. 113, abril, 1986.

Ello le ha permitido afirmar que "la novela es un cúmulo de detalles".⁹ Curiosamente, Del Paso explica que los episodios reales y verídicos de su historia son tan surrealistas que se ha visto obligado a tratar de convencer al lector por todos los medios de que todo lo que cuenta fue cierto. Esta veracidad (y no sólo verosimilitud) de lo relatado lo llevaron a temer que su novela fuera en realidad un libro de historia, lo que pudo evitar gracias a la estructura que decidió darle a la obra, especialmente a través del uso del monólogo interior.

La escasa verosimilitud que puede tener lo verídico, valga el juego de palabras, se plantea en *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, donde, desde el mismo título de la obra, se juega con la ambivalencia "novelesca" de los personajes históricos. Testimonios, declaraciones y documentos adquieren una dimensión ficticia, si bien son en realidad auténticos.

La pretendida autenticidad del texto se reivindica también desde su autoría. No otra cosa propone Armando Ayala Anguiano en *Cómo conquisté a los aztecas*, al sostener que su obra ha sido escrita por Hernán Cortés con "su colaboración". Realzando las calidades de "escritor tan lúcido y vigoroso" de Cortés en *Cartas de relación*, Ayala cita como fuentes complementarias de su obra a Bernal Díaz del Castillo, William H. Prescott y Francisco López de Gómara, y limita su papel a rellenar las lagunas de la historia con "recursos de novelista", al modo de las novelas históricas de Gore Vidal y Robert Graves.

Por el contrario, en otras novelas históricas todo se inventa, sin documentación ni lectura de libros de historia a los que se considera como "mentirosos". Se reivindica como fuente "documental" la "pesadilla alegórica", el "sueño significativo" como hace Edgardo Rodríguez Juliá en *La renuncia del héroe Baltasar* y en *La noche oscura del niño Avilés*.

En la primera, Rodríguez Juliá incursiona en "el Siglo XVIII borroso donde se esconde el nacimiento de nuestra convivencia" y lo hace "inventándolo", prescindiendo de la historiografía y de todo documento alusivo, como si fuera una pesadilla de la historia puertorriqueña:

⁹ Entrevista a Fernando del Paso publicada por el diario *El País* (Madrid), 22 de octubre de 1987.

Decidí inventarme un Siglo XVIII que fuera como una pesadilla de la historia puertorriqueña. Las pesadillas también hablan de la realidad. Cada alucinación nocturna es la clave para entender miedos ocultos.¹⁰

Se trata de "imaginar lo casi invisible" y para ello los recursos pictóricos oníricos y obsesivos de El Bosco, los sueños y "caprichos" de Goya, las "cárceles" de Piranesi le sirven para probar que su visión es más real que la reflejada en la crónica histórica sobre el período. A través de la "ficción pesadillesca" incursiona en la más profunda represión del inconsciente colectivo de su pueblo, donde se explican las complejidades raciales y el "colonialismo interiorizado hasta la médula, nuestra segunda piel".

En *La noche oscura del niño Avilés*, Rodríguez Juliá va aún más lejos. Escrita como si fuera el resultado de una investigación histórica, cita documentos y presenta el resultado con indiscutible verosimilitud. La ciudad lacustre imaginaria de Nueva Vanezia, construida en los predios anegadizos, manglares, cercanos a la plaza fuerte de San Juan Bautista y fundada por el niño Avilés y su "camarilla de locos y soñadores" parece un auténtico "falansterio lacustre", cuyo disfraz de historicismo apenas recubre la intención utópico-alegórica.

Esta novela trata sobre la utopía. Es una novela sobre el espacio perfecto que añoran los hombres; pero también sobre la necesidad que los obliga al tiempo, la guerra, la muerte, todo aquello que somete nuestra precaria libertad, haciéndola "demasiado humana", convirtiéndola en caricatura de la voluntad angélica implícita en todo esfuerzo humano.¹¹

En resumen, para Rodríguez Juliá lo apócrifo no es ajeno a la verdad histórica, aunque la historicidad se convierta en falsificación.

Del mismo modo, Reynaldo Arenas desconfía en *El mundo alucinante* de lo "histórico" puro y del dato "minucioso y preciso", para preguntarse: "¿Qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente?"¹² La his-

¹⁰ Edgardo Rodríguez Juliá, intervención en el Simposio Internacional "O papel dinâmico das literaturas da América Latina e do Caribe na Criação Literária Universal" (Brasília, 18-21 abril 1988).

¹¹ Edgardo Rodríguez Juliá, "A mitad de camino", en *Imágenes e identidades*, obra colectiva, San Juan, Ediciones del Huracán, 1985, p. 134.

¹² Reynaldo Arenas. "Fray Servando, víctima infatigable", en *El mundo alucinante*, Caracas, Monte Ávila, 1968, p. 15.

toria se limita a consignar fechas de batallas, cifras y hechos, lo que Arenas llama "lo evidente" o "lo fugaz", ya que no puede recoger los impulsos, los motivos, las secretas percepciones de un ser humano. La historia refleja los efectos y no las causas, lejos de esa metáfora del tiempo que es el hombre, víctima de la historia aun cuando "intente modificarla y, según algunos, lo haga".

Con *El mundo alucinante*, Arenas anuncia una reacción contra la concepción de la novela histórica documentada, al modo de *El reino de este mundo* de Carpentier, al sostener que:

En las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia . . . que no se pueden mover: Cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan; es decir que hay que agotar el contexto tan fielmente que llega un momento en que por ejemplo el personaje Sofía de *El siglo de las luces*, casi no puede moverse con toda la utilería con que Carpentier la provee.¹³

5. La nueva novela histórica se caracteriza por la superposición de tiempos diferentes.

Hay un tiempo novelesco —presente histórico de la narración— sobre el cual inciden otros tiempos. Las interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronías deliberadas. Abel Posse utiliza abundantemente este recurso, como un medio de significar un momento histórico con los efectos que se produjeron ulteriormente. Por ejemplo, cuando los tripulantes de las tres carabelas del "descubrimiento" de América —en la novela *Los perros del Paraíso*— se cruzan en el mar Caribe con lujosos cruceros actuales.

En *Daimón* la contemporaneidad del pasado constituye el eje de la obra. Si en principio esta novela se inscribe en la serie de novelas históricas sobre Lope de Aguirre, su propósito va mucho más lejos, porque Posse imagina a un Lope de Aguirre soñador de un vasto imperio americano no sólo independizado de España, sino que realmente la ha conquistado. Además —como el protagonista *Orlando* de la novela de Virginia Woolf— Lope de Aguirre atraviesa los tiempos y vive cuatro siglos de historia americana. El Viejo Aguirre contempla, condenado a ser espectador, cómo América es saquea-

¹³ Enrico Mario Santí, Entrevista con Reynaldo Arenas, *Vuelta*, núm. 47 (octubre, 1980).

da, sabe que "detrás de Orellana" tenían que llegar "los casimires" con el comercio de los "gringos". Manaos es la capital de su perdido "Reino de los Marañoses". La ópera de mármoles italianos importados que se levanta en la capital del estado de Amazonas es el símbolo de la alienación de América adorando un dios ostentoso.

Abel Posse transforma a Lope de Aguirre en un personaje alegórico de una historia hecha de la contradictoria mezcla de ambiciones territoriales, pasiones violentas y una clara voluntad integradora. Escrita con ironía, utilizando un tono desaforado y *rabelesiano*, el famoso Tirano se convierte, a través de la prosa barroca de Posse, en un símbolo de múltiples significaciones. Su empresa no queda limitada al "imperio independiente de los Marañoses" en el corazón de una selva americana que atraviesa y pretende dominar, sino en una especie de testimonio de las sucesivas empresas que han tenido a la cuenca del Amazonas por ambicioso objetivo.

Así desfilan las expediciones de sir Walter Raleigh tras el mismo mito de El Dorado y el reino de las Amazonas, Humboldt y sus recorridos científicos, las empresas caucheras, petroleras y mineras, así como los esfuerzos de integración americana en foros donde abunda la retórica y desfilan personajes incas, de la independencia americana, sueños postergados de Bolívar y claras alusiones a la última aventura revolucionaria del *Che* Guevara en la selva boliviana.

Del mismo modo los tiempos se superponen en *Terra nostra* y en *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, al punto que las novelas históricas pueden prolongarse en novelas de anticipación. El juego apocalíptico y milenarista acompaña así la reflexión histórica del *Gran teatro del fin del mundo* de Homero Aridjis, donde Cristóbal Colón desembarca por segunda vez en tierra americana y Maximiliano resucita para recuperar a Carlota.

6. *La multiplicidad de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica.*

La ficción histórica confronta diversas interpretaciones que pueden ser, incluso, contradictorias. El relato literario es así "ser configurador de un referente histórico", como sucede en *La noche oscura del niño Avilés*. En otros, se efectúa una lectura en "segundo grado" de la historia contemporánea, reescrita a partir de un personaje del pasado, como hace Reynaldo Arenas con la figura emblemática de Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante*.

Un caso de inversión del punto de vista se da en *Daimón* de Abel Posse, donde la historia no es contada desde la perspectiva

del conquistador, sino desde el punto de vista del indígena americano. Así se anuncia que "el 12 de Octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos". Esta inversión del punto de vista tradicional de la historia resulta jocosa sólo en apariencia. No tardan en plantearse interrogantes mucho más profundas. Por ejemplo, los indios no entienden por qué los españoles quieren acumular tantas tierras "siendo como sois tan poco, ¿para qué?" y, sobre todo, "Por qué abandonó sus tierras del otro lado del Lago Infinito? ¿Qué busca?".¹⁴

7. *Las modalidades expresivas de la novela histórica son muy diversas.*

A partir de obras como *Terra nostra* —aunque puedan citarse ejemplos anteriores como *Zama* (1956) de Antonio di Benedetto, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *Los cortejos del diablo (Balada en tiempo de brujas)* (1970) de Germán Espinosa— la novela histórica estalla en una rica panoplia de modalidades estilísticas que cada autor profundiza a su manera y en la que imprime su propio estilo y "obsesiones".

En algunas novelas las falsas crónicas disfrazan de historicismo su textualidad. Aquí es necesaria una cierta relación de "lo visionario con la trama" (*La noche oscura del niño Avilés*) y donde se fundamenta lo simbólico en lo real-cotidiano. Paradójicamente, estas obras son *metaficciones* en las cuales lo fantástico se funde en el realismo, asumiendo su forma. Se trata de un realismo simbólico y profundamente significado.

En otras se utiliza la glosa del texto auténtico, generalmente citado entre comillas y con una erudita referencia bibliográfica, pero insertado en un texto donde campea la hipérbole o el grotesco, como hace Abel Posse en *Los perros del Paraíso*, citando el *Diario* y *Cartas* de Cristóbal Colón o textos de Fray Bartolomé de Las Casas. El procedimiento, sin la desmesura de Posse, había sido utilizado con habilidad por Augusto Roa Bastos en *Yo el Supremo*, al punto que las notas eruditas del compilador confunden las fuentes históricas auténticas con las ficticias.

En *El baile de los Guerrero*, Ernesto Schoó imagina una alegoría de significación actual, reconstruyendo la fiesta de las bodas de oro que organiza una familia patricia de Buenos Aires a fines del siglo pasado. Cada asistente debe concurrir disfrazado con la vesti-

¹⁴ Abel Posse, *Diamón*, Barcelona, Argos Vergara, p. 69.

menta que llevaban sus antepasados cincuenta años antes, es decir, en la época en que la Argentina estaba dividida entre "unitarios" y "federales". Lo que empieza siendo un divertido juego de máscaras y disfraces deriva en un enfrentamiento fratricida, entre representantes de una y otra facción, una antinomia del pasado argentino —"civilización" y "barbarie"— que sigue teniendo una intensa y apasionada vigencia actual. Poco a poco, el tono realista inicial de la fiesta de los Guerrero cede a la alegoría fantástica de una verdadera "pesadilla" y lo hace para significar el carácter "no terminado" de la historia. "Juego de apariencias" denunciado con particular virulencia, sociedad enferma de sus prejuicios y rencores, aparecen puestos de relieve a partir de la visión de sus personajes, la mayoría de los cuales son simples advenedizos y no los "patricios" que reivindican por una heráldica de pacotilla.

"La historia es una forma de ficción —ha declarado Schoó— ya que no puede llegarnos nunca directamente, sino a través del filtro de sus protagonistas, de sus testigos y de aquellos que, después de los acontecimientos, hacen investigaciones, la estudian y sacan conclusiones". Por esa razón afirma no haber pretendido escribir una novela histórica, sino "bordar una fantasmagoría" alrededor de un episodio histórico real, porque ese baile de disfraces tuvo efectivamente lugar en el Buenos Aires finisecular en que desarrolla su novela y, pese a ello, es una ficción.

En otros casos, como en *Gringo viejo* (1985) de Carlos Fuentes, la ficción empieza donde termina la historia que se conoce. Ante la carencia de fuentes historiográficas sobre el destino final del escritor y periodista norteamericano Ambrose Bierce que desapareció en México en el momento de la revolución de 1910, Fuentes novela ese final a partir del momento en que se detiene la biografía conocida. Utilizando elementos reales de la historia y de la vida de Bierce, Fuentes los prolonga en la ficción y noveliza cómo podrían haber sucedido las cosas a partir de esa desaparición. La verosimilitud es total, aunque las variantes acumuladas acerquen por momentos la obra a la literatura fantástica.

8. *La nueva novela histórica se preocupa por el lenguaje y utiliza diferentes formas expresivas —el arcaísmo, el "pastiche" y la parodia— para reconstruir o demitificar el pasado.*

El lenguaje es la herramienta fundamental de la nueva novela histórica y acompaña su preocupada relectura del pasado, un modo de validarla literariamente, al punto que hay novelas donde se

"produce el milagro de olvidarse la historia", como sugiere Noé Jitrik al referirse a *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier o a *El entenado* de Juan José Saer.

Los procedimientos utilizados para esta "reconstrucción" son fundamentalmente el arcaísmo, el *pastiche* y la parodia. Con el *arcaísmo* se intenta un retorno "literal" a lo que era la escritura del pasado (crónica, cartas, documentos), mientras que en el *pastiche* el escritor se funde en los moldes de la antigua escritura. En estas formas de imitación se puede buscar una superposición con el modelo o hacer evidente la imposibilidad del "mimetismo" integral a través del margen, el intersticio, por el cual se pone en evidencia la imitación. En esta segunda variante, hay una deformación, una *parodia* del modelo.

En efecto, lo que distingue una parodia de una imitación mimética es la relación dialéctica que la parodia establece con su modelo. Al ser sólo parcialmente "superpuesto" por la copia, el modelo propone una nueva relación, un nuevo sentido. En la parodia el intersticio es deliberado y de la exhibición de la parodia surge el sentido nuevo. La parodia supone, por lo tanto, un "comentario crítico" sobre lo peculiar de una textualidad asumida. Como Cervantes parodia las novelas de caballería, el escritor actual imita al mismo tiempo que "altera" el modelo. Trata de establecer una relación con el paradigma, evitando al mismo tiempo la lengua del anticuario y la tentación de la caricatura. No se trata de manejar la "vieja lengua" con "erudición de archivero", sino más bien "añejándola" como un buen vino, como sugiere metafóricamente Rodríguez Juliá.

Por esta razón, la parodia no debe verse siempre como una imitación burlesca, sino también en su sentido etimológico: el *paraeido*, el "canto paralelo". En este contexto, un crítico como Tinianov ha llegado a afirmar que "la parodia de una tragedia será una comedia, pero la parodia de una comedia puede ser una tragedia", ya que el carnaval "comporta también el terror, repugnancia y formas de miedo" que la risa apenas puede disipar.¹⁵

En el intersticio deliberado de la "segunda escritura" de la parodia surge un sentido nuevo, un comentario crítico sobre lo peculiar de una textualidad asumida, donde la historia puede ser tanto una epopeya de "mitos degradados", un drama o una comedia

¹⁵ Iuri Tinianov, *Dostoiévski y Gogol (Para una teoría de la parodia)*, Leningrado, ОПОИАЗ, 1921, cit. por Boris Schnaiderman, "Parodia e 'mundo do riso'", *La revista del Sur*, (Malmö), 2 (1983), p. 72.

grotesca y en algunos casos una "epopeya bufa"¹⁶ o una demoleadora visión sarcástica. Bufonada en la que no se toma en serio la historia o en la que por tomarse excesivamente en serio la historia se deco-difican sus signos y se la despoja del absolutismo de sus verdades para construir alegorías o fábulas morales, como hace Napoleón Baccino Ponce de León en Maluco. A través del relato del bufón de la armada, Juanillo Ponce, se da una versión "alternativa" a las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería y a la *Relación* del viaje de Antonio de Pigafetta. El bufón, en la mejor tradición histórica y literaria, proclama "verdades" que el Cronista Real no está autorizado a decir.

Un tema similar es abordado por Héctor Libertella en el relato *La historia de historias de Antonio Pigafetta*, donde a través de un estilo anacrónico, ligeramente burlón, se comprueba la afirmación de José Lezama Lima sobre lo sospechosos que se vuelven los descubridores de mundos a los ojos de los comunes mortales, porque tanto Colón como Marco Polo, tras la gloria de sus descubrimientos fueron encarcelados. "A nadie le interesó andar confirmando la veracidad de estos informes", concluye irónicamente.

Para Libertella, hay que distinguir entre dos tipos de literatura: la que se dedica a la fabulación de la realidad y a la oferta de lo real maravilloso al mundo. Ésta es la actividad clásica de los escritores de carácter: la que se funda en la imaginación, el mito, el estilo y la mera realidad fabulada, Y, por el otro, la actividad de lupa del literato, el hecho pasional de querer escribir y reescribir obsesivamente un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura. En este segundo grupo, Libertella inscribe la novela histórica, que no es más que el intento de escribir y reescribir obsesivamente un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura, porque —en definitiva— "nada se inventa":

La literatura es un papel que viene de otros papeles. Los que escriben son los que leen los antiguos libros de su propia lengua, para ver cómo se acomodan a ella, cómo inventan una nueva forma de sobrevivir en ella.¹⁷

¹⁶ En "Narración y ensayo en Ítalo Calvino", Amancio Sabugo Abril, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 412 (1984), analiza la disfunción entre realidad y fantasía de las "epopeyas bufas" del autor de novelas históricas paródicas como *El barón rampante*, *El caballero inexistente* y *El vizconde demediado*.

¹⁷ Héctor Libertella, intervención en el Simposio Internacional "O papel dinâmico das literaturas da América Latina e do Caribe na Criação Literária Universal" (Brasília, 18-21 abril 1988).

La novela histórica no es, entonces, más que una "variante sobre un modelo previo". "Texto previo" que empieza en la crónica indiana y termina en los que se están escribiendo ahora.

Cuando se escribe una novela histórica sobre el descubrimiento o la conquista, se trata fundamentalmente de "actualizar" relaciones con la vieja letra de las crónicas. Estas relaciones son muy distintas según imaginemos que se trata de una mera copia de la crónica, un ejercicio de sintaxis mimética, la adulteración de un texto para ofrecerlo como nuevo o la vigencia actual del impacto histórico de las "letras viejas", seducción a la que no sólo se sucumbe cuando se leen textos de vocación literaria, sino los históricos e, incluso, los meramente administrativos; tal es el poder de recreación retroactiva que tiene la palabra escrita.

Otros autores, como Juan José Saer, no creen en la posibilidad de reconstruir el pasado por la palabra escrita. "No hay novelas históricas, cuya acción transcurre en el pasado y que intentan reconstruir una época determinada", ya que "la reconstrucción del pasado no puede pasar nunca del simple proyecto", porque "no se reconstruye ningún pasado sino que se construye una visión del pasado, cierta imagen del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso".

"Alguien afirma —explica Saer, refiriéndose a *Zama* de Antonio di Benedetto— que esta novela reconstruye la lengua colonial de la época en que se supone transcurre la novela". En realidad no hay ninguna reconstrucción lingüística, sino que hay parodia, ya que toda narración transcurre en el presente aunque hable del pasado. En consecuencia:

El pasado es un rodeo lógico u ontológico para asir a través de lo que ya ha perimido la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa que tiene lugar, del mismo modo que la lectura, en el presente.¹⁸

Por lo tanto, al hacer más evidente ese pasado, al alejarlo de la experiencia narrativa del presente, Saer resalta la persistencia histórica de los problemas —su actualidad— y la vigencia de una condición humana que es común a todos los tiempos.

¹⁸ Juan José Saer, "Zama" de Antonio di Benedetto, en Rita Gnutzmann ed., *Literatura Hispanoamericana*, Bilbao, Servicio Editorial del País Vasco, 1987, p. 141.

9. *La nueva novela histórica puede ser el "pastiche" de otra novela histórica.*

En el contexto de la reescritura ficcional de la historia hay también novelas históricas que "reescriben" otras novelas, novelas en las que se reelaboran y reescriben otras obras escritas sobre el tema, como hace Mario Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo* (1981), Del Paso en *Noticias del Imperio* y Jorge Ibargüengoitia en *Los pasos de López*. Vargas Llosa lo hace reelaborando la obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*, y Del Paso reescribe pasajes de *Maximiliano* de Ireneo Paz, *Calvario y tabor* de Riva Palacio y *El Cerro de las Campanas* de Juan A. Mateos, así como *La loma del ángel*, de Reinaldo Arenas, parodia abiertamente *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde.

Jorge Ibargüengoitia, en *Los pasos de López*, novela sobre la vida del Padre Hidalgo, reelabora *Hidalgo: la vida del héroe* (1948) de Luis Castillo Ledón, y un folletín por entregas, *Sacerdote y caudillo* (1869) de Juan A. Mateos, que fue muy popular en su época. A través de la reescritura, Ibargüengoitia demitifica y desacraliza una historia oficial a la que subvierte por la vía del humor, haciéndola estallar en el *pastiche* y la parodia. El Padre Hidalgo es rescatado de la retórica y la demagogia de los pedestales y monumentos erigidos a su memoria. Su figura, de la que se hizo uso y abuso en manuales escolares y a la que se usó de manera "acartonada" y, por lo tanto, "irreal", en discursos y emblemas oficiales, se recupera efectivamente al despojarse de la imagen de "mármol y bronce" con la que aparece generalmente envuelta, es decir, se la humaniza a través de la ficción.

* * *

La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. En efecto, al ceder a la mirada demoledora de la parodia ficcional, la historiografía a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparenta el humor, cuando no el grotesco o el "esperpento" de la tradición hispánica que va de Quevedo a Valle Inclán, la historiografía permite recuperar la olvidada condición humana. Gracias a la ironía, la "irrealidad" de los hombres convertidos en símbolos en los manuales de historia recobran su "realidad" auténtica. Paradójicamente, la deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en "hombres de mármol".

Ésta es la característica más importante de la nueva novela his-

tórica latinoamericana: buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea.