

POÉTICA DE LA NOVELA HISTÓRICA COMO GÉNERO LITERARIO

Celia Fernández Prieto

I.B. Blas Infante
Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Todo género literario se presenta como un fenómeno histórico que funciona como un modelo de escritura para los autores y como horizonte de expectativas para los lectores. De la existencia de los géneros da cuenta además el discurso crítico integrado en las actividades de postprocesamiento (S.J. Schmidt, 1980) de las prácticas literarias. Desde estos supuestos, el género literario se define como una categoría pragmática, sustentada en el carácter institucional de la literatura, que desempeña un papel fundamental en el proceso de la comunicación literaria, tanto en el plano de la producción como en el de la recepción, y como una categoría textual pues el género se constituye en y por el texto mediante la aparición de una serie de marcas o señales (Fowler, 1982: 106) que afectan a los niveles

semántico, sintáctico y pragmático del discurso¹. En este sentido, las marcas pueden ser entendidas como un sistema de convenciones que funcionan no como meras señales clasificatorias que indican la pertenencia de la obra al género, sino como elementos de referencia genérica con los que se construye la dimensión genérica propia de cada texto particular. Los textos que se incluyen en la serie textual sirven de pauta genérica para la producción², pero el género no es algo dado, previo a la obra, sino que se conforma en el propio texto aunque para ello se utilicen materiales, formas, temas, estilos, ya institucionalizados en el referente genérico (F. Cabo, 1992: 241).

La complejidad del fenómeno genérico requiere que su estudio sea abordado desde —al menos— una triple perspectiva: histórica, crítica y teórica. Este trabajo se centra casi exclusivamente en la perspectiva teórica pues trata de proponer una poética del género, elaborada a partir de la abstracción de una serie de rasgos presentes en un amplio corpus de novelas históricas, representativo de la evolución del género desde sus primeras muestras en el XIX hasta la actualidad. No se pretende ofrecer un modelo ideal, un *architexto* al que las obras tendrían que ajustarse para ser consideradas como novelas históricas. Al contrario, se quiere respetar el dinamismo y la labilidad esenciales del fenómeno genérico y para ello se plantea un modelo de rasgos mínimos y de gran rentabilidad semiótica que permita observar la continuidad de una tradición genérica viva y fecunda, y a la vez un modelo lo suficientemente flexible y versátil como para ser usado y manipulado por diferentes autores, adaptado a estéticas literarias muy diversas, permeable a los cambios ideológicos del horizonte de recepción, y combinado con otros referentes genéricos (por ejemplo con la novela de aventuras, de misterio, de tesis, picaresca, policiaca o de aprendizaje). Dejamos, pues, para

¹ Fernando Cabo (1992: 310) distingue los conceptos de género autorial, género de la recepción y género crítico, y considera al primero como el género textual por excelencia, «el identificado con la intención enunciada del autor y, por ello, el dependiente de un *mundus significans* histórico que es el de la producción del texto. Se trata de un referente institucional literario construido por el texto a partir de ciertas marcas que cabe entender como índices ilocucionarios. El género autorial, por otra parte, depende en su construcción de géneros de la recepción y críticos previos, a pesar de ser él mismo resultado del texto, y, por tanto, posterior a él».

² «Les textes fonctionnant comme modèle générique sont en quelque sorte présents dans le texte par rapport auquel ils remplissent cette fonction, non pas bien entendu en tant que citation (donc, intertextualité), mais en tant qu'ossature formelle, narrative, thématique, idéologique, etc.» (Schaeffer, 1983: 202).

otra ocasión³ la descripción diacrónica del género de la novela histórica.

Antes de pasar a los rasgos textuales, no podemos desdeñar la importancia que para la filiación genérica de un texto poseen los elementos *paratextuales* detenidamente estudiados por Gérard Genette (1982, 1987). En general, los autores de novelas históricas han mostrado una clara conciencia genérica que les ha llevado a informar explícitamente al lector sobre su proyecto semántico y pragmático, a matizar su posición respecto de otros textos de la serie y a precisar el contrato genérico trazando desde las primeras páginas de la novela una estrategia de lectura.

A lo largo de la historia del género se detecta el predominio de títulos muy denotativos (Leo H. Hoek, 1981:171) tales como el nombre propio del personaje histórico protagonista, o la referencia directa ya a la época del pasado en que transcurre la acción, ya al acontecimiento histórico evocado, que se acompañan a menudo de subtítulos o de títulos secundarios que precisan los datos cronológicos de la acción narrada.

Destaca también la frecuencia con que los autores se valen de prólogos y epílogos para justificar el uso que han hecho de los materiales históricos, para declarar sus fuentes y para defender la autonomía y los derechos de la ficción. Por otra parte, la trayectoria de la novela histórica ha estado jalonada de debates, y cuestionamientos casi permanentes no sólo por parte de críticos y lectores, sino incluso por los propios autores⁴. Así pues, nos hallamos ante un género que ha producido un gran número de textos teóricos que contienen reflexiones metagenéricas de gran interés para hacer el seguimiento de las posiciones que adoptan autores y lectores frente a esa tradición textual y para comprobar la interacción de la novela histórica con otros discursos culturales, fundamentalmente la historiografía y los códigos ideológicos.

³ Este artículo ofrece un resumen de uno de los capítulos de un libro en preparación sobre el género de la novela histórica, en el que estudio ampliamente tanto la dimensión histórica del género como su conceptualización teórica. El corpus se compone de setenta novelas que recorren la historia del género, desde Scott a Saramago.

⁴ Recordemos el famoso artículo de Alessandro Manzoni «Del Romanzo storico e, in genere, de`componimenti misti di storia e d`invenzione», escrito en torno a 1831 aunque publicado en 1850, en el que declara la imposibilidad del género, la descalificación de la novela histórica que hace Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela* (1925), o, en fin, las jugosas reflexiones de Umberto Eco en su libro *Apostillas a El Nombre de la rosa* (1983).

2. POÉTICA DE LA NOVELA HISTÓRICA

La poética de la novela histórica se sustenta en tres rasgos constitutivos, los dos primeros de carácter semántico y el tercero pragmático⁵.

El primero, el más evidente y característico, es la coexistencia en el universo diegético de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos y lugares procedentes de la historiografía, esto es, materiales que han sido documentados y codificados previamente a la escritura de la novela en otros discursos culturales a los que se reputa de históricos⁶.

El segundo es la localización de la diégesis en un pasado histórico concreto, datado y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característicos de la época.

El tercer rasgo genérico, índice fundamental para la configuración del lector implícito y para la propuesta del pacto narrativo propio del género, consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y actúan los personajes, y el presente del lector implícito y de los lectores reales. La novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad, sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas históricamente.

De los rasgos señalados se deduce el decisivo papel que en la producción y en la recepción de este tipo de discurso narrativo juega la enciclopedia histórica y cultural de los lectores. La novela histórica se construye orientada hacia unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido. El discurso se forja desde y sobre esa competencia o ese saber supuestamente

⁵ La separación entre lo semántico y lo pragmático se vuelve aquí de tan forzada, casi insostenible, desde el momento en que el atributo de «histórico» es una categoría no ontológica sino pragmática, cultural y social. Confiamos en que se entienda que sólo por razones de análisis y de exposición aparecen desligados los dos aspectos del discurso, que actúan de modo inseparable tanto en la producción como en la recepción de las obras del género.

⁶ Entendemos aquí por personajes o acontecimientos históricos aquellos cuya naturaleza ontológica no ha sido cuestionada por los historiadores y cuya existencia histórica ha quedado atestiguada en documentos consensuadamente fiables; son acontecimientos o personajes ficticios aquellos que, ontológicamente hablando, no dependen de ningún referente extratextual o histórico. No se olvide, sin embargo, que la novela histórica afirma la existencia en pie de igualdad de los dos tipos de entidades (Albert W. Halsall, 1984).

compartido: por un lado, lo confirma, lo corrobora, y lo respeta al menos en el grado suficiente para hacerlo activo en el texto (el lector reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lado, lo amplía, lo matiza, lo completa, incorporando aquella información que es más improbable que la generalidad de los lectores posea y que sin embargo es necesaria para la conformación de la diégesis, o para la comprensión de la acción y de las conductas de los personajes (que dependen en mayor o menor medida del extratexto historiográfico del que proceden); y, en fin, lo reelabora utilizando los procedimientos de la ficción y las reglas genéricas, e incluso puede cuestionarlo, desmontarlo o subvertirlo. Pero siempre, haga el uso que haga de esa competencia, se alimenta de ella, la necesita para funcionar como tal novela histórica.

Cada uno de estos tres rasgos determina toda una serie de problemas compositivos, de estrategias narrativas y de opciones estructurales muy varios que, sin pretensión de exhaustividad, vamos a comentar.

2.1. Coexistencia de lo histórico y lo inventado

La coexistencia en el universo ficcional de lo histórico y de lo inventado da lugar al hibridismo del género y sustenta la ambigüedad del pacto de lectura, cuyos términos varían según el mayor o menor compromiso que la novela contraiga con la documentación histórica.

Conviene aclarar en primer lugar que la calificación de un personaje o de un acontecimiento como *histórico* no depende tanto de su realidad o de su existencia empírica cuanto de su inclusión en un discurso histórico (elaborado según los criterios culturales, ideológicos y epistemológicos del historiador). Esto significa que los personajes y los acontecimientos históricos son construidos como *personajes* y como *acontecimientos* en y por la historiografía (cfr. Paul Ricoeur, 1983, 1984, 1985). No la preceden sino que resultan de ella. Los personajes históricos se fijan en la memoria colectiva a partir de las narraciones históricas mediante una serie de rasgos que se vuelven signos de su identidad y que nos permiten reconocerlos. Uno de estos rasgos es el nombre propio; Umberto Eco (1976:162) asoció el problema de la denotación de los nombres propios con el concepto de *semema* como *enciclopedia*:

Si la representación del semema asigna a una unidad cultural todas aquellas propiedades que, de forma concordante, se le atribuyen en una cultura determinada, nada está mejor descrito en todos sus particulares que la unidad correspondiente a un nombre propio. Eso ocurre ante todo en el caso de los nombres de personajes históricos: cualquier enciclopedia nos dice todo lo que es esencial saber para identificar la unidad cultural /Robespierre/, unidad situada en un campo semántico muy preciso y compartido por culturas diferentes (al menos por lo que se refiere a las denotaciones; pueden variar las connotaciones, como ocurre con /Atila/ que recibe connotaciones positivas sólo en Hungría).

El nombre del personaje histórico incorporado al mundo ficcional genera unas expectativas en el lector diferentes a las que pueda generar un personaje imaginario, cuya existencia comienza en el instante en que es nombrado en el texto por el narrador o por otro personaje. El nombre propio pulsa resortes de la memoria, activa redes connotativas que integran la competencia cultural de los lectores y plantea determinadas restricciones al novelista como veremos. Ahora bien, el personaje sólo funciona como histórico en tanto que es reconocido como tal por los lectores, es decir, siempre que exista un código común al escritor y a su público⁷. Con el paso del tiempo, al cambiar los contextos culturales, puede ocurrir que los lectores ya no estén en condiciones de reconocer a esas entidades como pertenecientes a la Historia y por tanto las entiendan como ficcionales, dejando sin activar su dimensión histórica.

La utilización en el universo ficcional de entidades históricas destacadas y presentes en la enciclopedia cultural de los lectores impone ciertas restricciones al novelista, que aumentan proporcionalmente al grado de protagonismo que les confiera. El desarrollo y el desenlace de un acontecimiento histórico así como la trayectoria biográfica fundamental del personaje están trazados de antemano y los lectores esperan verlos confirmados en la novela (cfr. Turner, 1979: 344 y Rubin Suleiman, 1983: 149). El novelista deberá respetar los rasgos esenciales del personaje o del acontecimiento histórico que hagan posible su identificación por el lector. Según Roman Ingarden (1931: 207), si buscamos un caso en que los *objetos* figurados en una obra literaria puedan ser considerados como «una representación de algo» nos saldrían al paso las llamadas novelas históricas. En ellas se habla

⁷ Como bien advierte Carlos Reis (1992:145), desde una perspectiva pragmática «le fonctionnement du roman historique en tant que tel est possible dans la mesure où le public auquel il s'adresse (un public qui, bien sûr, n'est pas formé exclusivement par des historiens) est capable d'identifier certaines situations et entités historiques, mais probablement pas n'importe quelles situations et entités historiques».

de personajes y acontecimientos que el lector sabe que efectivamente han existido, y a pesar de la diferencia de principio que separa a los Julio César, Felipe II o Napoleón reales de los que aparecen en una novela, estos últimos

doivent-selon leur teneur- être suffisamment déterminés pour pouvoir tenir le rôle, si l'on peut s'exprimer ainsi, des vraies personnes, imiter leur caractère, leurs actions, leur situation existentielle et se comporter tout à fait comme eux.

Ils doivent donc avant tout être des copies des personnes (choses, événements) qui ont existé et agi; mais en même temps ils doivent représenter (repräsentieren) ce qu'ils copient.

Por tanto, el mundo ficcional de la novela histórica queda sometido a una serie de restricciones de carácter semántico-pragmático desde el momento en que se elabora con entidades públicas y conocidas en la enciclopedia de los lectores. Ahora bien, la novela histórica, como novela que es, no está obligada a seguir con exactitud los datos históricos ni a respetar las versiones oficiales de acontecimientos o de personajes. El género requiere una base histórica documentada, pero admite diferentes grados de compromiso con ella, desde las novelas que exhiben sus fuentes de información y se ajustan con rigor a los datos históricos subordinando a ellos los demás componentes del mundo ficcional (lo que se ha llamado historia novelada), hasta las que alteran conscientemente su base histórica rompiendo las expectativas del lector en función de proyectos semántico-ideológicos y de diseños estéticos diversos⁸. Entre estos extremos cabe una extensa gama de combinaciones y posibilidades de juegos ficcionales que requieren matizar los contratos genéricos en cada caso⁹.

2.2. El contrato de lectura de la novela histórica

La novela histórica, precisamente por la doble naturaleza de sus componentes diegéticos (históricos e inventados) y por su proyecto

⁸ La alteración de los datos históricos necesita, para producir sentido, ser captada por el lector. Si no es así, tal distorsión resultaría inadvertida y el efecto de sentido fracasado.

⁹ Albert W. Halsall (1984: 82) considera que en las novelas históricas «historicité et invention créent une cohérence diégétique dont la diversité et l'ambiguïté réclament l'emploi du carré sémiotique, si l'on veut être sûr d'en couvrir économiquement toutes les combinaisons possibles». Para ello traza un esquema de cinco categorías de textos cuyos polos extremos son historicidad y fictividad.

semántico de reescribir la historia desde la ficción, propone un contrato de lectura híbrido, ambiguo. La ficcionalidad es una categoría pragmática, establecida en el proceso comunicativo por quienes participan en él y que caracteriza convencionalmente determinadas prácticas comunicativas. El contrato de ficcionalidad que funciona en la comunicación literaria significa fundamentalmente que queda en suspenso el pacto de veridicción que rige en los discursos referenciales. El autor no se compromete a respetar ni la verdad moral de la sinceridad ni la verdad lógica de la referencia; por ello, no requiere credibilidad en su palabra ni en su relato. La regla fundamental de la ficción novelística no es, como precisa Martínez Bonati (1992:66), «el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó «origo» del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria». En la novela histórica el pacto de ficcionalidad se asegura en el nivel pragmático en cuanto que la fuente del lenguaje de la novela histórica es una fuente ficticia, un narrador que no es el autor y que pertenece al mundo imaginario creado por el texto.

Ahora bien, la ficcionalidad tiene una dimensión semántica pues las novelas crean mundos ficcionales en los que intervienen personajes y suceden acontecimientos en un tiempo y un espacio configurados narrativamente. Desde esta perspectiva, la novela histórica ofrece una diégesis cuya consistencia está basada en la representación de hechos, situaciones o personajes que ya han sido narrados en otros textos y cuya existencia empírica ha quedado atestiguada en esos mismos textos, de manera que el lector los reconoce porque forman parte de su enciclopedia cultural y los remite a un marco referencial extensional.

Sabemos que el presupuesto de ficción no excluye la aparición en el texto de elementos que puedan ser referidos por el lector a un marco referencial extratextual; lo que sí excluye, según precisa S.J. Schmidt (1980: 214-15), es que el lector se sirva como criterio para determinar la relevancia del comunicado literario su «reproducción de la realidad». Sin embargo, este tipo de referencialidad juega un papel fundamental en la conformación diegética de la novela histórica pues funciona como soporte para la coherencia de su mundo narrativo, así como para la configuración de las estrategias de lectura. Es decir, funciona en los niveles semántico y pragmático, determinando desde ellos la estructura sintáctico-semántica del texto. En consecuencia, hay en

este género un cierto desajuste entre una ficcionalidad asegurada pragmáticamente y un contenido narrativo que remite a otros discursos y está cargado de instrucciones referenciales (nombres propios registrados en la enciclopedia histórica o cultural, datos cronológicos, descripciones de lugares muy detalladas, exhibición de informaciones o de conocimientos históricos, etc.), y que incluso puede ser verificado por los lectores o al menos contrastado con las versiones historiográficas más o menos oficiales¹⁰. En este hibridismo del pacto de la novela histórica radica precisamente su gran atractivo para el público consumidor del género; por supuesto, la novela histórica documentada, que respeta los datos de la época, del personaje y de los sucesos novelados, es la que muestra con mayor intensidad este carácter híbrido al ofrecerse como una versión de los sucesos que compite con las versiones historiográficas. En otros casos, la novela puede presentarse como una refutación o un cuestionamiento de la Historia oficial, opción que prefieren muchas novelas históricas contemporáneas (cfr. Menton, 1993).

Por otra parte, no todos los asuntos históricos generan la misma expectativa ni son susceptibles de provocar polémicas. Todo depende del impacto que todavía ejerza el personaje o el suceso histórico del pasado en el presente de los lectores. En este sentido, puede decirse que en la novela que recrea sucesos cercanos al presente se advierte una mayor implicación emocional e ideológica tanto por parte del autor implícito como por parte de los receptores¹¹.

La teoría de Darío Villanueva (1992) sobre el realismo intencional y la lectura realista puede ser aplicada en parte a nuestro género en la medida en que la lectura de una novela histórica es un tipo de lectura realista. Actualizar una novela histórica requiere del lector una

¹⁰ La ambigüedad del pacto de lectura se pone de manifiesto en casos concretos como la polémica que se desató en Colombia a raíz de la publicación de *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, que narra los últimos días de la vida del general Simón Bolívar. Los historiadores colombianos se sintieron ofendidos por la imagen que da la novela del general Santander y negaron el carácter exclusivamente novelesco del relato basándose en el prurito histórico y documental del que hacía gala el autor hasta el punto de incluir al final mapas, cronología y agradecimiento a diversos historiadores que le habían asesorado en la elaboración del libro (véase el diario *El País* del 4 y 5 de abril de 1989).

¹¹ No tenemos aquí espacio para desarrollar con mayor detenimiento las diferencias entre la novela histórica del pasado lejano y la del pasado reciente que responden fundamentalmente a tres factores: a) la cantidad de información que el texto comparte con sus lectores es mucho mayor; b) la implicación emocional e ideológica del autor y de los lectores es mucho más relevante y se proyecta en las estructuras narrativas y c) la ausencia de anacronismos o, al menos, su desfuncionalización.

confrontación entre el mundo referencial interno construido por el texto —lo que Benjamín Harshaw (1984) denomina *Internal Field of Reference*— y sus propios referentes historiográficos extratextuales —*External Field of Reference*—. Esta proyección de un mundo en el otro es inevitable aunque admite variaciones según la preferencia que el lector conceda a uno u otro campo de referencia.

2.3. Integración de lo histórico en lo ficcional: La modalización.

Las dominantes semántica y pragmática que acabamos de señalar guían la preferencia por ciertas estrategias narrativas de modalización que faciliten tanto la credibilidad en la voz narradora cuanto la incorporación de la información histórica en la diegésis ficcional.

La novela histórica, en la medida en que pretende producir un efecto de autenticidad histórica, tiende a basar lo narrado en una fuente de origen competente y fidedigna que merezca el crédito y la confianza del lector. Como han demostrado, entre otros, Martínez Bonati (1992) y L. Dolezel (1988), el hablar del narrador realiza una función de autenticación del mundo ficcional; es la palabra mimético-representativa del narrador la que crea el mundo diegético y a ella se le atribuye el valor de verdad. Pero en la novela histórica esta función de autenticación de los personajes y los hechos narrados no basta; al modo del historiador, el narrador tiene que justificar su saber acerca de unos sucesos que han tenido lugar en el pasado. De ahí el que las novelas históricas aparezcan a menudo como narraciones *fenoménicas*, es decir, narraciones que resultan de un proceso de producción cuyas circunstancias se comentan con mayor o menor detalle. Así ocurre con las novelas que se presentan como transcripción de cartas, crónicas, confesiones, diarios, declaraciones o manuscritos (cfr. Tacca, 1973: 113-130; y Villanueva, 1989: 32). En estos casos, encontramos una instancia intermedia entre el supuesto autor del texto original y los lectores: el autor-transcriptor, cuya intervención puede ser más o menos marcada.

El procedimiento del autor-transcriptor fue el dominante en el romance histórico romántico, que se presentaba como la reescritura de un manuscrito o de una crónica redactada contemporáneamente a los sucesos narrados. El autor actualizaba el lenguaje, corregía y adaptaba el manuscrito original a los gustos del público contemporáneo, y añadía toda clase de comentarios y matizaciones (cfr. *Ivanhoe*

de Walter Scott, *I promessi sposi* de Manzoni, *El Doncel de Don Enrique el Doliente* de Larra, *Sancho Saldaña* de Espronceda, etc.). En el desarrollo diacrónico del género, la fenomenicidad de la narración se despega de la modalización de omnisciencia autorial y se utiliza en relatos modalizados en primera persona en los que el narrador es a la vez protagonista de los hechos que narra¹². La perspectiva omnisciente de la narrativa romántica y realista, dotada además de la autoridad cognitiva del historiador, tiende, pues, a ser reemplazada por otras formas de modalización (omnisciencia selectiva, relatos homodiegéticos o autodiegéticos) que muestran un saber limitado, a veces inseguro, vacilante y fragmentario y, en consecuencia, sólo relativamente digno de crédito. Pero, paradójicamente, estas opciones modalizadoras personalizadas y emocionales resultan a la postre más verídicas, más creíbles porque asumen la parcialidad de su versión de los hechos. La elección de este tipo de narradores se relaciona con la crisis de la historiografía, el replanteamiento del concepto de verdad en la epistemología contemporánea y la imposibilidad de separar el relato histórico de los presupuestos culturales e ideológicos del historiador. Todas las narraciones históricas son versiones que compiten entre sí para ofrecer una interpretación y una explicación del pasado que resulte convincente. No todas las versiones son igualmente dignas de crédito, pero ninguna detenta el monopolio de la verdad.

Además de narrar la historia, el narrador, sea cual sea la modalización adoptada, debe incorporar al discurso un considerable volumen de informaciones históricas y culturales que son necesarias no sólo para que los lectores puedan seguir la acción y comprender las situaciones y los conflictos, sino para cumplir el contrato genérico enseñar/aprender historia. La novela histórica negocia con la enciclopedia de los lectores, con lo que estos (se supone que) saben sobre el tema y lo que (se supone que) ignoran y desearían saber. Y por eso despliega un saber sobre el pasado histórico que se manifiesta en forma de digresiones narratorias, comentarios y pausas descriptivas. Tanto si se trata de un narrador omnisciente heterodiegético como de un narrador homodiegético, aparece dotado de una competencia

¹² Entre las novelas que utilizan la narración homodiegética podemos citar a modo de ejemplo *Memorias de un hombre de acción* (1912-1934) de Pío Baroja, *Memorias de Adriano* (1951) de M. Yourcenar, *Bomarzo* (1962) y *El Laberinto* (1974) de Manuel Mujica Láinez, *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, *El Himno de Riego* (1984) de José Esteban, *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes, etc.

histórica y cultural superior a la del lector, y de ahí la dimensión didáctica que posee el género¹³.

2.4. Metanarración en el género de la novela histórica

El carácter de reescritura que asume la novela histórica desde sus orígenes se ha textualizado de formas diversas a lo largo de la evolución del género. Ya hemos señalado la conciencia genérica de los novelistas históricos puesta de manifiesto en los prólogos, epílogos, notas, advertencias al lector, etc. Pero más importante aún es la función de la metanarración en la configuración de las novelas. Desde el principio, el predominio de las narraciones fenoménicas dio lugar a que el narrador autorial introdujera en su discurso comentarios metanarrativos sobre el manuscrito del que estaba copiando la historia (al modo en que ya lo hacía Cervantes con respecto al manuscrito de Cide Hamete). Tales comentarios sirven para cuestionar la veracidad o la credibilidad del primer autor, para contrastar esa versión con otras, etc. Esta presencia de lo metanarrativo se ha ido acentuando en la evolución del género hasta llegar a constituirse en un rasgo dominante de la narrativa histórica contemporánea tal como lo destaca Linda Hutcheon (1988: 105-123), quien incluye esta clase de textos bajo el marbete de *metaficción historiográfica*.

La novela histórica desemboca así en una reescritura lúcida que cuestiona la Historia como relato que pretende hacerse pasar por la verdad de los hechos, por una copia transparente de lo real, sin querer saberse narración y en cierta medida también ficción.

3. ESPACIO Y TIEMPO EN LA NOVELA HISTÓRICA

El segundo rasgo que señalamos orienta las opciones estructurales de temporalización y de espacialización que en la novela histórica conjugan las técnicas de productividad realista (descripciones detallistas y arqueológicas, linealidad cronológica, referencias a acontecimientos

¹³ Existen, claro está, diversos procedimientos para insertar el material y la información histórica en el mundo ficcional que podrían ser objeto de estudios monográficos. Así, en el romance histórico romántico es el narrador autorial omnisciente el que transmite el grueso de los datos históricos, mientras que en los *Episodios Nacionales* de Galdós la información histórica se incorpora a la diégesis al ser asumida por los personajes que viven la Historia y la convierten en tema de sus tertulias y diálogos.

de la historia, citas y alusiones intertextuales, etc.) con otros procedimientos que realzan los valores simbólico-míticos del tiempo y de los espacios.

El narrador de la novela histórica debe crear un universo ficcional y debe amueblarlo de manera que suscite el efecto de un mundo (un espacio) histórico. La descripción es sin duda uno de los procedimientos más eficaces para la *figurativización* del discurso, para *ilusionar* al lector al hacerle creer que el texto es copia de una realidad que existió o existe antes de la escritura. La importancia de este procedimiento en la novela histórica se debe a que el pasado sólo permanece en los objetos, en los monumentos y documentos, mientras que las personas, el movimiento, la vida desaparecen. No puede recuperarse el tiempo, o más exactamente la temporalidad del vivir pasado, pero sí es posible imaginar aquel vivir a través de los espacios, de los objetos, de los ambientes, de los detalles, elementos todos que funcionan como mecanismos de activación de la memoria, como metáforas o metonimias. La descripción pone ante los ojos del lector el inventario de un tiempo perdido; de ahí que el novelista deba poseer una buena información sobre la época que recrea y de ahí también que difícilmente la novela histórica situada en un pasado lejano pueda evitar escorarse hacia lo arqueológico. El espacio diegético de la novela histórica tiene siempre, en mayor o menor medida, un aire de museo, el atractivo de un recorrido por un universo ya caducado.

Philippe Hamon (1981) ha realizado un pormenorizado estudio no tanto de la descripción cuanto de *lo descriptivo*, que se manifiesta textualmente en una serie de rasgos que afectan a los niveles estilístico, pragmático¹⁴, y sintáctico-semántico, y que se concretan en una hipertrofia de ciertas operaciones generales como lo anafórico, lo paradigmático, la redundancia, el archivo de lo ya visto y leído, etc. Las funciones y los efectos de sentido de lo descriptivo varían según el género literario y el sistema de la obra que se analice¹⁵.

¹⁴ Philippe Hamon (1981: 95) define el enunciado descriptivo «comme se caractérisant à la fois par la convocation dans le texte d'un certain statut de lecteur (de descriptaire) et d'émetteur (donc un certain «pacte» de communication), et par la mise en «dominante» de certains opérations ou constructions sémiologiques très générales».

¹⁵ «Chaque système, chaque genre littéraire institutionnalisés définit sans doute sa propre norme descriptive au sein de laquelle l'auteur peut construire ou déconstruire alternativement, selon les impératifs de sa propre stylistique, des écarts ou des conformités, la thématization de l'objet décrit étant sans doute prédéterminée, fortement, à la fois par la thématization globale du genre et par le traitement des autres composants de l'oeuvre» (Hamon, 1981: 94).

La descripción en la novela histórica se subordina a la construcción de una diegésis que evoque una imagen del pasado histórico. A través de los pasajes descriptivos se inscribe en el texto la competencia del narrador (y del autor implícito), su saber de palabras y de cosas, un saber onomástico-enciclopédico que puede en ocasiones producir un efecto de saturación, de exceso informativo. Hamon insiste en la relación de lo descriptivo con los textos del saber, pero un saber no sólo es un texto ya aprendido, sino un texto escrito anteriormente de manera que la descripción puede ser considerada como el lugar de una reescritura, como un operador de intertextualidad. Esta consideración es especialmente pertinente para el género de la novela histórica en el que abundan las citas, las alusiones y los guiños al lector cuya competencia cultural se pone a prueba. Por tanto, la funcionalidad de lo descriptivo en el sistema genérico de la novela histórica se proyecta en el plano semántico: tematización del género y operador de intertextualidad; en el sintáctico-semántico: representación del espacio diegético (histórico-realista); y en el plano pragmático: configuración de la autoridad cognitiva del descriptor frente al lector implícito (didactismo del género).

No podemos desarrollar aquí los procedimientos de manipulación del tiempo de la historia a través de los cuales el tiempo novelesco (es decir, la temporalidad construida discursivamente), se impone sobre la cronología histórica, que está dada de antemano, hasta llegar a producir efectos de atemporalización. Baste decir que, en general, la configuración del orden temporal del discurso de la novela histórica viene determinada por el nivel semántico-ideológico, en conexión con los planteamientos del autor implícito sobre la Historia, el progreso, las relaciones entre pasado y presente, o la interacción del tiempo externo, superficial e histórico con el tiempo interno, profundo, privado. Esto explica la diversidad de estructuras de temporalización que aparecen en las novelas de la serie ¹⁶.

¹⁶ Como ilustración de esa diversidad de estructuras a la que me refiero puedo citar la narración básicamente lineal de la novela histórica romántica, que sigue el modelo tradicional de los romances de caballerías y en la que las anacronías están al servicio de la intriga y de la creación de efectos sorpresa en los lectores; la historia *evenemenzial* de los *Episodios galdosianos* en los que los acontecimientos se suceden y se encadenan en el discurso por medio de fuertes lazos de causa-efecto; la anulación del tiempo histórico en favor de una temporalidad intrahistórica en *Paz en la guerra* de Unamuno; la circularidad del tiempo en las novelas de *El Ruedo Ibérico* de Valle-Inclán; la subjetivización del tiempo histórico al presentarlo como recuerdo y evocación de un narrador-protagonista como en *Urraca* de Lourdes Ortiz o en *Memorias de Adriano* de M. Yourcenar; la ruptura fantástica de la dimensión temporal finita del

4. EL ANACRONISMO

La separación temporal entre el pasado diegético y el presente del mundo del autor y del lector¹⁷ pone en funcionamiento el recurso lingüístico y narrativo del anacronismo. Siempre que se evoca el pasado se proyectan en él juicios, valoraciones, interpretaciones propias del momento presente. El anacronismo de la novela histórica consiste en que el pasado se reescribe y se revisita con mirada de hoy, de modo que la imagen que se posee en la actualidad sobre el pasado es la que determina su configuración artística. Veamos muy brevemente la función de los tipos de anacronismo:

4.1. Anacronismo verbal: el lenguaje del narrador y de los personajes

La actualidad del habla de los personajes y/o del narrador en una novela histórica que evoca una época del pasado es un anacronismo necesario que entra en el pacto genérico de la novela histórica y, en general, de toda literatura cuya acción se desarrolla en el pasado. Frente a este anacronismo necesario, que apenas es captado como anacronismo por el lector, aparecen dos posibilidades de anacronismo voluntario y estilístico: la arcaización del lenguaje y su modernización¹⁸, ambas utilizadas por la novela histórica. La arcaización del habla de los personajes y/o del narrador produce inevitablemente un efecto de pastiche que acentúa la hipertextualidad de la novela histórica, el juego intelectual y artístico con el pasado y rebaja la historicidad del texto al aumentar su grado de estilización¹⁹.

hombre porque el pasado vive o se revive en la eternidad del arte y de la literatura como en *Bomarzo* de Mujica Láinez, hasta llegar, en fin, a la disolución de la gran ficción del orden histórico para mostrar la simultaneidad de todas las épocas, el desorden y el caos del devenir humano como en *Los perros del paraíso* de Abel Posse.

¹⁷ Esta distancia da lugar además a distintas formas de relación entre el lector y el texto. Las épocas muy alejadas del presente se cargan de connotaciones de exotismo, misterio y aventura, o se vuelven objeto de contemplación estética, mientras que la implicación emocional e ideológica se acentúa en las novelas cuya diégesis se aproxima a la historia conocida o vivida por el autor y el lector.

¹⁸ Estos dos tipos de anacronismos verbales funcionan en diferentes relaciones textuales: el arcaísmo marca la distancia entre el lenguaje actual de los lectores y el antiguo de los personajes del pasado; la modernización indica la incongruencia temporal entre el habla moderna de los personajes y el mundo diegético del pasado al que pertenecen. La arcaización apunta pues al nivel pragmático, mientras que la modernización lo hace al nivel diegético.

¹⁹ Como ejemplo puede citarse la novela *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos, narrada en primera persona por una monja de un convento de clausura en la España del XVI y cuyo estilo remeda el de los místicos renacentistas.

La antítesis del arcaísmo es la modernización lingüística, que consiste en hacer hablar al narrador o a los personajes con vocablos o con giros muy modernos que chocan abiertamente con los usos de la época histórica evocada, o en un registro familiar o coloquial impropio de su categoría histórica. Este procedimiento implica una ruptura de las expectativas del lector y obedece a una intencionalidad paródica, irónica o satírica. El anacronismo que, como quiere Genette (1982: 395), funciona siempre como un *proconismo*, se pone aquí al servicio de otra práctica hipertextual, el *travestimiento*. La modernización lingüística va unida al uso de anacronismos intertextuales. Tales anacronismos, a menudo asumidos por el discurso del narrador, están siendo muy utilizados en la tendencia más crítica de la narrativa histórica contemporánea como instrumentos de destemporalización y deshistorización de la novela.

4. 2. Anacronismo diegético, semántico-sintáctico

El anacronismo no incide exclusivamente en el plano verbal sino que tiene su función en la construcción de la diégesis. En la novela histórica es fundamental configurar una diégesis que haga evocar al lector la viveza y el ambiente del pasado. Pero la consistencia del mundo ficcional no se logra solo con una representación convincente del contexto histórico; hace falta además que los personajes, históricos y ficcionales, encajen en ese marco diegético. El anacronismo surge cuando entre el contexto y sus habitantes no existe congruencia. El pasado es entonces reducido a un mero escenario, una especie de museo arqueológico en el que hablan, sienten y actúan personajes elaborados según los criterios ideológicos, psicológicos y culturales del presente del autor²⁰.

²⁰ Sobre esta cuestión han escrito interesantes reflexiones G. Lukács (1937: 65) y Amado Alonso (1942:13-23), quienes censuraron la novela histórica arqueológica. Umberto Eco (1983) toma precisamente el uso del anacronismo como criterio para diferenciar tres formas de contar el pasado: una es el romance, desde el ciclo bretón hasta las historias de Tolkien, en la que el pasado es una construcción fabulosa que permite dejar libre la imaginación; otra es la novela de capa y espada al modo de Dumas, en la que se recrea un pasado «real» pero los personajes expresan sentimientos que podrían atribuirse a personajes de otras épocas; y la tercera es la novela histórica propiamente dicha, que recrea el pasado respetando su historicidad, apoyada en un conocimiento cabal del periodo evocado y preservando una lógica verosímil entre los personajes y la época. No obstante, afirma Eco, «una novela histórica no sólo debe localizar en el pasado las causas de lo que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que estas causas se encaminaron lentamente hacia la producción de sus efectos».

En nuestra opinión, el desajuste entre escenario histórico y pensamientos, actitudes y sentimientos de los personajes históricos o inventados es en la práctica inevitable, y de aquí deriva la imposibilidad de recuperar el pasado. Los autores de novelas históricas se plantearon desde el principio este problema y aportaron diferentes soluciones estrechamente relacionadas con planteamientos ideológicos del autor acerca de las relaciones entre pasado y presente (véase Fernández Prieto, 1996).

Referencias bibliográficas

- ALONSO, A. (1942). *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*. Madrid: Gredos, 1984.
- CABO, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- DOLEZEL, L. (1988). «Mimesis and Possible Worlds». *Poetics Today* 9: 3, 475-496.
- ECO, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- (1983). *Apostillas a «El Nombre de la Rosa»*. Barcelona: Lumen, 1984.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1996). «Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea». En *La novela histórica a finales del siglo XX*, J. Romera Castillo y otros (eds.), 213-221. Madrid: Visor libros.
- FOWLER, A. (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- HALSALL, A. W. (1984). «Le roman historico-didactique». *Poétique* 57, 81-104.
- HAMON, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette.
- HARSHAW, B. (1984). «Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework». *Poetics Today* 5. 2, 227-251.
- HOEK, L. H. (1981). *La marque du titre*. La Haya: Mouton.
- HUTCHEON, L. (1988). *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- INGARDEN, R. (1931). *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.
- LUKÁCS, G. (1937). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad.

- MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.
- REIS, C. (1992). «Fait historique et référence fictionnelle: le roman historique». *Dedalus* 2, 141-147.
- RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit, I*. París: Seuil.
- (1984). *Temps et récit, II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. París: Seuil.
- (1985). *Temps et récit, III. Le temps raconté*. París: Seuil.
- RUBIN SULEIMAN, S. (1983). *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París: P.U.F.
- SCHAEFFER, J.M. (1983). «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique». En *Théorie des genres*, AA.VV., 179-205. París: Seuil.
- SCHMIDT, S.J. (1980). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus, 1990.
- TACCA, O. (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- TURNER, J. W. (1979). «The kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology». *Genre* XII-3, 333-355.
- VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos. La novela*. Madrid-Gijón: Júcar.
- (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa-Calpe.