

Historia, Antropología y Narrativa hispanoamericana

Cristina Elgue-Martini

Resumen

El artículo parte de la hipótesis de Roberto González Echeverría, quien, apartándose de las teorías predominantes en la década de 1970 que atribuían el origen de la novela a la épica o a la sátira menipea, considera que la narrativa latinoamericana no deriva de otra forma literaria, sino de la "imitación" de otras instancias de discurso social: el discurso mítico y el archivo histórico. Sobre estas bases se reflexiona a propósito de las relaciones que la narrativa hispanoamericana establece con la Historia y la Antropología en los períodos de la modernidad y de la posmodernidad.

Abstract

The article draws on Roberto González Echeverría's hypothesis on the origin of the Latin American narrative that rejects the main theories of the 1970's, which traced the origin of the novel back to the epic or to the Menipean satire, and puts forward the idea that the Latin American narrative does not derive from any other literary form but is instead the "imitation" of other instances of social discourse: the myth and the historical archive. On this basis, it discusses the relationships that Latin American narrative construes with History and Anthropology in the modern and postmodern periods.

A manera de introducción teórica

Referirse a la Historia y a la Antropología en relación con la narrativa hispanoamericana implica una mención obligada a la hipótesis de Roberto González Echeverría,¹ quien en su obra crítica de 1990, titulada precisamente *Mith and Archive. A Theory of Latin American Literature*, objeta a las posturas más importantes sobre el origen y teoría de la novela – Northrop Frye, Erich Auerbach, Georg Lukács, Mijaíl Bajtín, los estructuralistas y post-estructuralistas franceses – el haber sido formuladas sin tener en cuenta la picaresca española, ni la novela hispanoamericana. Todas las teorías en boga en la década del 70 insistían en asociar a la novela con una forma literaria previa, ya sea la épica o la sátira menipea. Esta teoría sin embargo, siempre desde el punto de vista de González Echeverría, no serviría para explicar ni la picaresca española ni la novela latinoamericana. Dejo de lado la picaresca española, que no es ni el campo de mi especialidad ni el tema de este artículo, para concentrarme en la

¹ Roberto González Echeverría, cubano, era profesor de Literatura comparada en la Universidad de Yale en 1990, fecha de publicación de la hipótesis presentada en este artículo.

narrativa latinoamericana. González Echeverría afirma que la novela latinoamericana (él incluye también la brasileña, yo limitaré mis reflexiones a la hispanoamericana) no deriva de otra forma literaria, sino de la "imitación" de otras instancias de discurso social (ix):² el discurso mítico y el archivo histórico. González Echeverría no piensa que la novela sea una forma de discurso autocontenida ni tampoco el reflejo directo de las condiciones socio-políticas. En su opinión, las relaciones que la narrativa construye con formas no-literarias de discurso son mucho más productivas que las que establece con otras formas de literatura o con lo fáctico. En el caso de la literatura latinoamericana, las formas no-literarias de mayor influencia han sido, como ya dijimos, el archivo histórico y el mito, y para González Echeverría, las dos novelas fundadoras de la literatura latinoamericana son *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, que funda la ficción como archivo, y *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez, que la funda como arquetipo mítico (3-4). En realidad, teniendo en cuenta que los mitos son historias sobre los orígenes, la historia y el mito aparecerían como dos facetas de un mismo interés. Según el crítico cubano, el carácter mimético de la novela debe ser entendido entonces en el sentido de que refleja no una realidad sino un discurso que ya ha reflejado la realidad.

A pesar de que González Echeverría reconoce la influencia de Mijaíl Bajtín, se aparta del teórico ruso en dos puntos fundamentales porque, primero, "ve a la novela como parte de la economía textual de una época dada, no simple o principalmente de esa parte considerada literaria" (8); segundo, porque en lo que respecta a la formación de la novela, González Echeverría pone más énfasis en los textos que son parte de la cultura oficial (9). Es interesante notar que también Marc Angenot, en su teoría sobre el discurso social, le reprocha a Bajtín haber subestimado el rol de la cultura oficial. Tanto para Angenot como para González Echeverría la intertextualidad no es una pluralidad utópica, sino un choque de textos, algunos de los cuales tienen más poder modelizador que otros. En el desarrollo de la novela hispanoamericana, uno de estos discursos con fuerza de molde es el archivo histórico, y otro, el mito. Sobre estos modelos, en la segunda mitad del siglo XX, la literatura latinoamericana encuentra una forma expresiva nueva, independiente de la europea, algo que estaba buscando precisamente desde el romanticismo.

Con respecto al romanticismo y su importancia en el desarrollo de la literatura hispanoamericana, destacamos la fuerza con la que nuestros románticos urgían a recibir las nuevas ideas europeas desde el locus

²Todas las traducciones del inglés o del francés me pertenecen.

americano. Recordemos, a manera de ejemplo, las palabras de Marcos Sastre desde *El Salón literario* de Buenos Aires, cuando en 1837 instaba a acabar con el "Error de plagio literario", y decía: "busquemos la luz entre otras naciones que han cultivado las ciencias, pero a ninguna tomemos por modelo, porque la literatura debe ser una expresión de la intelectualidad argentina" (118). No es mi propósito, por supuesto, mencionar todas las iniciativas teóricas y prácticas en este camino, pero sin duda la actividad de los intelectuales y escritores cubanos en las primeras décadas de este siglo fue muy significativa: me refiero fundamentalmente al afrocubanismo y al aporte de diferentes grupos con sus respectivas revistas. En el número de la *Revista de Avance* correspondiente al 15 de septiembre de 1928, por ejemplo, sus fundadores tratan de definir las características de lo "que debe ser el arte americano" mediante un cuestionario que dirigen a sus coetáneos:

¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana? ¿Cree usted que la americanidad es cuestión de óptica, de contenido o de vehículo? ¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América? ¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante el europeo?

En fin, buena parte de estas inquietudes —que desde la perspectiva teórica actual podrían ser caracterizadas como "poscoloniales"—, con otros aditamentos que mencionaré oportunamente, conducen finalmente a la formulación de la estética de "lo real-maravilloso" por parte de Alejo Carpentier, más difundida luego como "realismo mágico", y, más tarde, al boom de la literatura latinoamericana, cuya figura principal fue sin duda García Márquez. América había encontrado una forma de expresión original y lo había hecho en base a la reescritura de la historia y del mito.

La Historia y la Antropología en diferentes momentos de la narrativa hispanoamericana

I- La modernidad

La historia es a la narrativa latinoamericana una constante siempre presente a través de distintos modos de aparición. Apoyando este punto de vista, González Echeverría llega a preguntarse en 1990 —durante el increíble boom de la nueva novela histórica hispanoamericana— si es posible hacer de la Historia de América una historia tan fuerte y persistente como la de los viejos mitos, si la novela puede llegar a convertirse un vehículo para la trasmisión de esos nuevos mitos (6).

Echemos pues un vistazo a distintos períodos de la Historia de la Literatura Hispanoamérica desde estas hipótesis. La primera unidad del programa de Historia de la Literatura Hispanoamericana que aprendí hace más de treinta años en la Universidad de Córdoba y enseñé más tarde en la Universidad Laval de Canadá comenzaba con las crónicas del descubrimiento y de la conquista, con el Diario de Colón y las Cartas de Hernán Cortés. La narrativa argentina, por su parte, comienza con *El Matadero*, el cuento de Esteban Echeverría que describe cómo un joven unitario “revienta de rabia” ante el atropello y ataque infame de los federales en el matadero, el lugar donde se faenaba el ganado y que en el cuento funciona como alegoría de la brutalidad del régimen federal instaurado por Juan Manuel de Rosas. Echeverría pertenecía a la primera generación romántica argentina (1837), lo mismo que Domingo F. Sarmiento, autor del *Facundo*, libro que construye la naturaleza y la sociedad americana fundamentalmente a través de la grilla conceptual de la ciencia del siglo XIX. Como las crónicas del descubrimiento y de la conquista, éstos son libros cuyo rol original se encuentra fuera de la literatura. Ahora bien, también es cierto que la segunda generación romántica (1852) produjo una novela histórica heredera de las *Waverly Novels* de Walter Scott. Podemos citar por ejemplo la *Amalia* de José Mármol, también sobre el período de Rosas, y que sigue de cerca el modelo de Scott sobre el que Luckács caracterizaría la novela histórica a mediados del siglo XX. Las novelas históricas producidas en este período contradicen la teoría de González Echeverría ya que siguen de cerca el molde literario europeo, pero también es cierto que no tienen el valor del *Facundo*. En realidad, sin desestimar las llamadas novelas de la tierra de cuño naturalista, hay que esperar hasta mediados del siglo XX para que América encuentre una forma de expresión original comparable a la alcanzada por *Facundo* en el siglo XIX, y nuevamente lo hará sobre la base de la historia y del mito, prescindiendo en gran medida de los moldes literarios europeos, aunque no sin influencia del surrealismo. A propósito de esta influencia – que personalmente he investigado en un artículo de 1995³ González Echeverría destaca en su libro que “no es casualidad que Carpentier estuviera asociado desde el comienzo de su carrera con artistas de vanguardia, particularmente los surrealistas, quienes estaban íntimamente asociados con las búsquedas *antropológicas*” (16, el destacado es mío).

Esta nueva y original forma expresiva dio en llamarse “lo real maravilloso” o “realismo mágico”. Alejo Carpentier acuña la fórmula “lo

³ “André Breton en dos narradores hispanoamericanos: Alejo Carpentier y Enrique Molina”, en *Modernidad y Literatura* (autores varios). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1995.

real-maravilloso" en el ensayo que se convertiría en prólogo de *El reino de este mundo*. A pesar de que Carpentier y algunos de sus seguidores opinan que las expresiones "realismo mágico" —que había sido utilizada por Uslar Pietri el mismo año 1949 para referirse a la nueva narrativa en contraposición a la naturalista— y "lo real-maravilloso" no son sinónimas, la crítica hispanoamericana las ha utilizado a menudo de manera indistinta. En 1955 Angel Flores⁴ emplea la fórmula "realismo mágico" para caracterizar la narrativa hispanoamericana producida después de 1935 y es esta denominación la que termina imponiéndose en la década del sesenta y continúa siendo hoy la más empleada. El primero en aplicar el término "realismo-mágico" a *El reino de este mundo* fue Fernando Alegría en su artículo "Alejo Carpentier: realismo mágico", publicado por primera vez en 1960.⁵

En el prólogo de su libro, Carpentier señala dos fuentes en la gestación de "lo real-maravilloso": la realidad y la exaltación del espíritu, que remiten, respectivamente, al objeto y al sujeto. Consideremos primero el objeto. Según el autor, la realidad americana tiene carácter maravilloso tanto en su geografía y en su historia, como en la mentalidad de sus pueblos; pero ¿qué entiende Carpentier por una realidad maravillosa? Aplicado a la geografía el epíteto alude a la "magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis" (1980, 10); con respecto a la historia, "lo real-maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente" (12); referido finalmente a la mentalidad de los pueblos hispanoamericanos, lo maravilloso apuntaría, en mi opinión, a lo que los antropólogos, a falta de mejor denominación, han llamado "mentalidad primitiva" o "arcaica". En otras palabras, la realidad del escritor mágico-realista no es ya la realidad de cuño positivista. Se trata ahora de una realidad mágica, pero mágica no en el sentido con que el término había sido utilizado por los críticos europeos de la década del veinte para aludir a una cualidad espiritual o ideal de la realidad, sino específicamente con el significado que le atribuyen los antropólogos al describir la mentalidad primitiva. Brevemente, y basándome en Lévy-Bruhl,⁶ la magia surge del carácter

⁴ "Magical realism in Spanish American Fiction", *Hispania*, Vol.38, N°2, p. 187-192.

⁵ *Humanitas*, N°1, 1960.

⁶ *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1928. Aunque en sus ensayos Carpentier no hace referencia a Lévy-Bruhl, teniendo en cuenta el interés del escritor cubano por los temas antropológicos, y que su estada en París transcurre entre 1928 y 1939, no debe descartarse la posibilidad de que conociera la obra de Lévy-Bruhl.

“místico” de este tipo de mentalidad, debiendo entenderse por “mística”, “la creencia en fuerzas, en influencias, en acciones imperceptibles a los sentidos, y sin embargo reales” (30).⁷ Para el primitivo, toda realidad está penetrada de misticismo y en virtud de la *ley de participación*, que rige los vínculos de sus representaciones colectivas, en estas representaciones colectivas de la mentalidad primitiva, “los objetos, los seres, los fenómenos pueden ser, de una manera incomprensible para nosotros, a la vez, ellos mismos, y otra cosa distinta a ellos mismos” (77). Ésta es la llamada participación vivida, a la que sucede la participación representada, estadio en el que, según Lévy-Bruhl, las fuerzas místicas se encarnan en seres más o menos divinos, surgiendo de esta manera los mitos y símbolos.

Este carácter “mágico” o “místico” de la mentalidad primitiva desde la que se aprehende la realidad es lo que permite dar cuenta de las principales características del “realismo mágico americano”, donde el milagro en el desarrollo de las acciones, la presencia de una naturaleza mimética y orgánica donde se confunden orden y grado de los objetos, plantas, animales y seres humanos, se explica no en términos de una “desrealización” sino como consecuencia de la realidad antropológica del referente. En efecto, en lo que respecta a la concepción y valoración del mundo natural, la naturaleza distinta y antagonista del hombre de la novela realista-naturalista americana se transforma en un mundo animado, esencial y afectivamente unido al hombre. En lo que se refiere al desarrollo de las acciones, el milagro, que había sido eliminado por la novela naturalista, encuentra ahora un lugar privilegiado. Claro que empleo “milagro” desde la perspectiva racional occidental, ya que considerado desde la mentalidad del protagonista de esta narrativa, el milagro tiene una explicación antropológica. Como lo indica Carpentier en el Prólogo de *El reino de este mundo*: “...pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución” (12). También la realidad antropológica del referente explica la presencia del mito y el símbolo —correspondientes al estadio de la participación representada, según Lévy-Bruhl— que en la narrativa mágico-realista sustituyen a la alegoría del realismo-naturalismo.

Dije que “lo real-maravilloso” tiene dos fuentes: el objeto, al que acabo de referirme, y el sujeto. Con respecto al segundo, según Carpentier, para percibir “las inadvertidas riquezas de la realidad” es necesaria “una exaltación del espíritu”: “la sensación de lo maravilloso presupone

⁷ Resulta claro que el adjetivo no está utilizado como alusión al misticismo religioso de nuestras sociedades.

una fe" (11). Ahora bien, la fe que les permitió captar esa "inesperada alteración de la realidad (el milagro)" no se manifestó espontáneamente en los escritores hispanoamericanos de la generación de Carpentier; fue, por el contrario, en gran medida, el fruto de medulosas investigaciones acerca de "las realidades sincréticas"⁸ de la América mestiza y, al mismo tiempo, de la experiencia surrealista.

A pesar de que el prólogo de *El reino de este mundo* es acerbamente crítico del movimiento de Breton, Carpentier nunca dejó de reconocer la importancia que tuvo el surrealismo en su formación intelectual y artística.⁹ Recordemos que Carpentier fue miembro del grupo surrealista desde su llegada a París en 1928 y que, aunque en 1930 se unió a los disidentes que firmaron el virulento manifiesto contra Breton, la ruptura con la escuela no significó para Carpentier el rechazo de sus postulados. Los artículos sobre pintores vanguardistas —Picabia, Alberto Martini, Per Krogh, Roux, de Chirico— que escribió para la revista *Social* de La Habana durante su estada en París muestran ya un explícito reconocimiento al movimiento, ya influencias ideológicas o estéticas del mismo. La experiencia surrealista — las teorías de Breton, la convivencia con el grupo en París y sobre todo la vivencia del objeto surrealista— dejó profundas huellas en Carpentier. Al volver a América, no sólo le permitió percibir "escalas y categorías de la realidad" que habían permanecido antes ocultas, sino que le brindó los medios expresivos para plasmarlas artísticamente y superar así el nativismo de su primera novela,¹⁰ erigiéndose en "Cronista de Indias" de su continente, tal la función que el autor cubano asignaba al escritor hispanoamericano¹¹.

⁸ La expresión es de Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana", *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 13.

⁹ En una entrevista de Luis Harss, Carpentier expresa su deuda para con el surrealismo. Así registra Harss el pensamiento del autor cubano en la época de su estada en París: "Lo carcomía el deseo de expresar el mundo de América, de hacer que sus riachuelos perdidos afluyeran a la mar. Agradece a los surrealistas su despertar del sueño milenario; ellos le revelaron su verdadera imagen. Los que habían viajado a América, a México en particular, habían vuelto con flamantes noticias de las viejas civilizaciones. Acaso el interés que sentían por lo primitivo no tardó en convertirse en una afectación, pero en él desencadenó un impulso atávico". Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

¹⁰ Se trata de *Ecué-Yamba-O*, publicada en Madrid en 1932. A propósito de ella diría Carpentier: "Al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación"; "Problemática de la actual novela latinoamericana" (12 ; 13).

¹¹ En "André Breton en dos narradores hispanoamericanos: Alejo Carpentier y Enrique Molina" analizo la presencia de Breton en Carpentier y llego a la conclusión de que lo

Refiriéndose al problema de la denominación de esta estética hispanoamericana, Roberto González Echeverría escribe en un artículo de 1978: "Hay dos vertientes del realismo mágico, a veces distinguibles por las dos rúbricas mencionadas. La primera, realismo mágico, que surge del libro de Roh, es la fenomenológica; la segunda, lo real maravilloso, de ascendencia surrealista, la ontológica" (134).¹² Sin subestimar la influencia europea en su gestación, es imprescindible reafirmar, sin embargo, que el realismo mágico latinoamericano constituye una categoría estética original definida a partir de la realidad antropológica del objeto.

Desde un punto de vista pragmático, me he referido exclusivamente a la intencionalidad del autor: revelar la maravillosa realidad americana, y algunas de sus estrategias de escritura. Ahora bien, para que el realismo mágico americano se constituya como tal y no se confunda con las categorías de lo fantástico o de lo maravilloso, la intencionalidad del autor debe estar actualizada por la intencionalidad del lector, quien deberá aceptar, como parte del pacto de lectura, la realidad antropológica del referente.

II- La posmodernidad

Para el crítico estadounidense Seymour Menton, autor en 1993 de *La nueva novela histórica de la América Latina*, también la publicación de *El Reino de este Mundo* marca un hito en la Historia de la narrativa

maravilloso surrealista puede ser considerado como punto de partida de lo real-maravilloso porque: 1) el significado del término maravilloso en la estética de Carpentier es el mismo que en los Manifiestos de Bretón; 2) si bien en Carpentier hay una mayor ponderación de la realidad, el mejor surrealismo no rechazó la realidad empírica sino que intentó superarla, revelando sus aspectos mágicos, su misterio; 3) la revelación, tan importante para el escritor mágico-realista, era función esencial del poeta surrealista; 4) aunque Carpentier rechaza el método surrealista de acceso a la suprarrealidad, descubre las "inadvertidas riquezas de la realidad" americana a través de una percepción estética agudizada por la experiencia surrealista; 5) la fe que supone la sensación de lo maravilloso para Carpentier fue también un rasgo distintivo de la doctrina de Bretón; 6) la fe de Carpentier, lo mismo que la de Bretón, opera en un universo mágico donde las leyes de la lógica discursiva han perdido su vigencia; 7) el humor negro que aparece, por ejemplo, como estrategia discursiva en la primera página de *El reino de este mundo*, poniendo en relación las cabezas de cera que adornan la tienda del peluquero y las cabezas de terneros de la tripería contigua, fue un recurso utilizado por los surrealistas para criticar el mecanismo mental convencional otorgando al contexto un carácter grotesco y alucinante que contribuye a la desrealización momentánea del objeto.

¹² Roberto González Echeverría, "Alejo Carpentier". (AAVV). *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia, 1978, 134.

hispanoamericana, aunque por otras razones, que nos van a conducir a considerar las relaciones entre la Historia y la narrativa hispanoamericana en el período de la posmodernidad.¹³ En su libro de 1993, Menton opina que *El Reino de este Mundo* da comienzo a “la nueva novela histórica”, denominación que utiliza para distinguirla de la tradicional europea caracterizada por Luckács. Si bien, según el crítico, la *nouvelle* de Carpentier anuncia el nuevo género, el mismo se constituye como predominante, “por encima de la novela telúrica, la psicológica, la magicorrealista o la testimonial” a partir de 1979 (33).

Debemos señalar, por supuesto, que la ficcionalización de la historia fue una importante vertiente de toda la novela de Occidente en las últimas décadas del Siglo XX y continúa siéndolo, aunque con otros rasgos distintivos, en el siglo XXI. La crítica canadiense Linda Hutcheon acuñó inclusive la denominación “metaficción historiográfica” para referirse a una de las variantes más importantes que adoptó la ficcionalización de la historia hacia finales del siglo XX, categoría que retomaré más adelante. Admitiendo entonces que una parte importante de la narrativa de Occidente de finales del siglo XX se dedicó a la re-escritura de la historia, es decir que esta modalidad de la narrativa contemporánea no es exclusivamente latinoamericana, creo, sin embargo, que el fenómeno fue más significativo en Latinoamérica como consecuencia de dos hechos fundamentales que una vez más encuentran sus raíces en la Historia de nuestro continente: la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América por parte de los europeos y las dictaduras latinoamericanas de la década de 1970. El primer hecho hizo propicia una re-escritura crítica de los momentos tempranos de la Historia de Latinoamérica, mientras que el segundo, en muchas ocasiones, transformó la escritura en vehículo de supervivencia, resistencia y construcción identitaria.

Debido precisamente a los diferentes propósitos a los que sirvió, la re-escritura de la historia por parte de la ficción tomó diferentes modalidades en Hispanoamérica. Desde mi experiencia crítica, propongo tres categorías principales: la que Menton designa como nueva novela histórica; la novela histórica tradicional a la manera Walter Scott, que utiliza las estrategias del best-seller —donde podemos ubicar las novelas de la cordobesa Cristina Bajo, por ejemplo— y en tercer término la novela que

¹³ Utilizo el término “posmodernidad”, desde la perspectiva de Terry Eagleton, para referirme a ese “estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso o emancipación universal, de marcos únicos, grandes relatos o explicaciones definitivas” (vii), cuyo comienzo ubico hacia principios de la década de 1970.

rescribe la historia vivida y sufrida, una historia violenta de la que en muchos casos da cuenta la representación del cuerpo torturado. En este grupo, y sobre todo en novelas escritas por mujeres que narran acontecimientos de las dictaduras hispanoamericanas, la escritura se presenta como el único medio de establecer un orden, de dar un sentido al caos del terror imperante y lograr en última instancia sobrevivir. Pensemos, nuevamente a manera de ejemplo, en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, o *Conversación al Sur* de Marta Traba.

En este artículo concentraré mi análisis exclusivamente en el primer subgrupo ya que es esta modalidad la que permite explorar las relaciones entre Historia y ficción. Menton atribuye seis rasgos a su “nueva novela histórica”:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro (...) Las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott –aprobada por Lukács– de protagonistas ficticios. (...) Los novelistas de fines del siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas.
4. Metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación...
5. La intertextualidad...
6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnalesco, la parodia y la heteroglosia... (1993, 42-44).

Esta caracterización coincide parcialmente, aunque más en el contenido que en la forma de expresión, con la metaficción historiográfica de Hutcheon, si bien Menton adhiere a Anderson Imbert, para quien las novelas históricas son las “que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (“Notas”, 3), mientras que Hutcheon no hace esta diferenciación entre acontecimientos vividos y no vividos. Me detendré entonces en la caracterización de Hutcheon, ya que ella echa luz

sobre las complejas relaciones entre la Historia y la ficción narrativa en el período de la posmodernidad latinoamericana.

A la problemática del estatuto del discurso de ficción planteada en términos de actos de habla que no son ni falsos ni verdaderos, la novela posmoderna opone la creencia de que, en efecto, la verdad y la falsedad pueden no ser los términos correctos para discutir a propósito de la ficción, pero no por las razones que dan los filósofos del lenguaje o los teóricos de la literatura. Muchas novelas posmodernas, como dice Hutcheon, "afirman abiertamente que hay solamente *verdades* en plural, y nunca una Verdad; y rara vez hay falsedad *per se*, simplemente la verdad de otros" (1988, 106). Hutcheon opina con Barbara Herrnstein Smith que "la ficción y la historia son discursos narrativos que se distinguen por sus marcos" (109), pero agrega inmediatamente a propósito de ellos:

...marcos que la metaficción historiográfica primero establece y después atraviesa, postulando los contratos de género tanto ficticio como histórico. Las paradojas posmodernas son aquí complejas. La interacción del plano historiográfico y del ficcional, el rechazo de las exigencias tanto de representación "auténtica" como de copia "inauténtica", y el significado mismo de originalidad artística están fuertemente desafiados, lo mismo que la transparencia de la referencialidad histórica. (110)

La ficción posmoderna sugiere, por un lado, que re-escribir la historia es abrirla al presente para impedir que se transforme en una historia acabada y teológica. Pero toda re-escritura de la historia significa al mismo tiempo problematizar la naturaleza del conocimiento histórico. En la metaficción historiográfica, esta problematización se expresa a menudo a través de una reflexión sobre la necesidad y el peligro de separar la ficción y la historia como discursos narrativos.

Al avanzar en su caracterización de la metaficción historiográfica, Linda Hutcheon cita a Berthoff, quien en 1970, refiriéndose a las diferencias entre la historia y la ficción, establecía que, mientras el problema de la historia es la verificación, el de la ficción es la veracidad (1970, 272). Según Hutcheon, "la posmodernidad confunde deliberadamente" (1988, 112) esta noción. Sin embargo, sugiere al mismo tiempo que la oposición binaria entre ficción y realidad —que para Paul de Man, por ejemplo, ya no es significativa— sigue siendo relevante en el contexto de la metaficción historiográfica, aunque constituye por cierto una oposición problemática (1988, 113) que ocupa un espacio importante de reflexión en muchas de estas ficciones.

Coincidiendo con Menton, Hutcheon expresa que la metaficción historiográfica presenta contrastes marcados con respecto a la novela

histórica. Al “tipo” de ésta última, la metaficción historiográfica opone a menudo la presencia de figuras ex-céntricas y marginalizadas. Como dice Hutcheon, “la metaficción historiográfica expone una ideología pluralista que reconoce la diferencia; el ‘tipo’ tiene muy poca cabida aquí, excepto como algo para ser irónicamente socavado” (1988, 114). Por otra parte, el concepto de fidelidad histórica de Lukács no descansaba en la exactitud de detalles individuales. La metaficción historiográfica se opone a este rasgo de dos maneras principales. Por un lado, juega con las verdades y mentiras de los documentos históricos, de manera tal que algunos detalles históricos perfectamente conocidos por el lector histórico son deliberadamente negados “para destacar las posibles fallas de memoria de los registros históricos y el potencial constante tanto para el error deliberado como para el inadvertido” (1988, 114). La segunda diferencia tiene que ver con la manera en que ambos subgéneros usan los datos históricos. Recordemos con referencia a Walter Scott todo el aparato de notas a pie de página de *Waverly*, por ejemplo –que aparece también en la *Amalia* de Mármol– cuya funcionalidad es, según explica Barbara Foley, actuar como elementos documentales con vistas a establecer “la verificabilidad de la descripción de costumbres y movimientos históricos del texto” (*Telling the Truth*, 150). La metaficción historiográfica incorpora ese tipo de datos, pero no los asimila. En la mayoría de los casos lo que se pone de relieve es el intento de asimilación. “Como lectores, vemos tanto el acopio de datos como los intentos de establecer un orden narrativo. La metaficción historiográfica reconoce la paradoja de la realidad del pasado, pero al mismo tiempo de su *accesibilidad textualizada* para nosotros hoy” (1988, 114).

Otra característica de la novela histórica, que se desprende de la categoría crítica más importante de este subgénero, “el tipo”, es el hecho de que relega a los personajes históricos a un segundo plano. El rol de éstos en la novela histórica clásica es autenticar con su presencia el mundo de ficción. Como lo expresa Lukács,

...los grandes personajes históricos, los dirigentes de las clases y partidos en lucha, son solamente personajes secundarios en el relato (...) Walter Scott no estiliza estas figuras, no las pone sobre un pedestal romántico; las describe como seres humanos con virtudes y debilidades (...) Sin embargo, estos grandes personajes nunca producen una impresión mediocre. Con todas sus debilidades, aparecen históricamente imponentes. (1972, 47)

En la mayoría de las novelas hispanoamericanas de la posmodernidad, en cambio, los protagonistas son destacados personajes históricos y sólo en raras oportunidades aparecen como “históricamente

imponentes". Consideremos sólo a manera de ejemplos paradigmáticos *El General en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *La vigilia del Almirante*, de Augusto Roa Bastos, o las novelas de Tomás Eloy Martínez sobre personajes de la historia contemporánea como Evita o el General Perón. En estas novelas, la presencia de personajes destacados, que ocupan un lugar privilegiado en la memoria del lector por constituir a veces verdaderas figuras míticas, es, precisamente, el pretexto para plantear la problemática del conocimiento histórico como tal.

Por otra parte, el lector de la metaficción historiográfica tiene un rol mucho más activo que el de la novela histórica. Para Streuver, el criterio discursivo que distingue la disciplina histórica de la novela histórica es que aquélla requiere un contrato autor-lector que estipula una equidad investigativa, mientras que las novelas históricas niegan la participación del lector en tal proyecto (Hutcheon, 1988, 115). Conuerdo con Hutcheon cuando afirma, en respuesta a la opinión de Streuver, que "el énfasis de la metaficción historiográfica en la situación enunciativa –texto, productor, receptor, contexto histórico y social, reinstala una suerte de (muy problemático) proyecto común" (115).

La ficción posmoderna trae entonces al centro del debate una reflexión sobre problemáticas que giran alrededor de la naturaleza de la identidad y de la subjetividad, la referencia y la representación, la naturaleza intertextual del pasado, las implicaciones ideológicas de la escritura, y que afectan, en consecuencia, tanto a la historiografía como a la ficción. Estas problemáticas subyacentes se expresan en estrategias de escritura. Una de las más utilizadas es la pluralidad de puntos de vista irreductibles a síntesis dialécticas totalizadoras. En efecto, ya sea a través de múltiples narradores, ya por medio de un narrador omnisciente, se transmite siempre la incertidumbre a propósito del conocimiento de la historia. Por otra parte, las distintas formas de la intertextualidad, entre ellas la parodia tanto de textos literarios como históricos, es un medio privilegiado para recuperar el pasado, cuestionarlo y afirmar al mismo tiempo su naturaleza intertextual. Como expresa Hutcheon:

...las novelas posmodernas enseñan que tanto la historia como la ficción se refieren en un primer nivel a otros textos: conocemos el pasado (que realmente existió) sólo a través de sus vestigios textuales. Pero la metaficción historiográfica problematiza la actividad de referencia rehusándose tanto a anular al referente (como suele hacerlo la *surfiction*) como a revelarlo (como suelen intentar hacerlo las *non-fictional novels*). Esto no significa un vaciamiento del significado del lenguaje, como Gerald Graff parece pensar (1973, 397). El texto todavía comunica –en realidad lo hace didácticamente. No se trata tanto de "una pérdida de fe en una realidad externa significante" (403), sino más bien de una pérdida

de fe en nuestra habilidad para *conocer* esa realidad (sin problematizar la actividad que ello implica), y por lo tanto ser capaces de representarla en el lenguaje. La ficción y la historiografía no son diferentes en este aspecto. (1988, 117)

Los vestigios de la historia son textuales, sin duda, pero el abordar esos textos del pasado, o del presente, implica también abordar sus contextos enunciativos, lo que una vez más nos conduce del texto al contexto, del sistema significativo a la realidad que de alguna manera está siempre inscripta en los discursos. Desde este punto de vista el texto, en contra de la opinión de Baudrillard, no aparece como simulacro, sino como un “constructor”, una “configuración”, que guarda siempre una relación con el mundo real. La metaficción historiográfica pareciera indicarnos, en última instancia, que tanto la historiografía como la ficción son modalidades de la narratividad, y que ésta es una forma fundamental de nuestro entendimiento que impone significado y coherencia formal al caos de la experiencia humana.

A manera de conclusión

Las reflexiones realizadas a propósito del desarrollo de la narrativa hispanoamericana en los periodos de la modernidad y de la posmodernidad parecerían confirmar la hipótesis de González Echeverría en el sentido de que las relaciones interdiscursivas más importantes habrían sido las que nuestra narrativa ha establecido con el discurso mítico y el discurso histórico. Sin embargo, a la pregunta del crítico sobre si es posible hacer de la Historia de América una historia tan fuerte y persistente como la de los viejos mitos, si la novela puede llegar a convertirse un vehículo para la transmisión de esos nuevos mitos (6), contestaría negativamente, si entendemos con Northrop Frye que los mitos son historias que tienen un significado especial para una sociedad, ya que le cuentan lo que es importante que conozcan acerca de sus dioses, de su historia, de sus leyes o de su estructura social: los mitos son historias sagradas (27), están cargadas de una seriedad e importancia especial (33). Desde esta aproximación, en efecto, la narrativa hispanoamericana no se habría convertido en vehículo para la transmisión de nuevos mitos, ya que por el contrario, a la nueva novela histórica hispanoamericana podría aplicársele el juicio de Hutcheon sobre muchas novelas posmodernas —recordemos que según la crítica canadiense estas novelas “afirman abiertamente que hay solamente *verdades* en plural, y nunca una Verdad; y rara vez hay falsedad *per se*, simplemente la verdad de otros” (*A Poetics of Postmodernism*, 106). Por otra parte, según hemos visto, la nueva novela histórica hispanoamericana a

menudo ha socavado la estatura mítica de nuestros personajes históricos, que rara vez aparecen como "históricamente imponentes", según el modelo de Walter Scott caracterizado por Lukács (47). Por eso, como conclusión a este artículo preferiría desplazar el eje de la reflexión y apoyarme en la diferencia que Jacques Le Goff establece entre memoria e historia cuando expresa que el rol de la historia es "transformar a la memoria en objeto de conocimiento" (*Histoire et mémoire*, 10). En Latinoamérica, y en especial en el período de la posmodernidad, podríamos afirmar que ésa ha sido también la función de la ficción narrativa. Al transformar a la memoria en objeto de conocimiento, la ficción ha traído al centro del debate las problemáticas mismas del conocimiento, de la memoria y de la identidad, y las de las diferencias entre los discursos mítico, histórico y de ficción.

Bibliografía

- Alegria, Fernando. "Alejo Carpentier: realismo mágico". *Humanitas*, N°1, 1960.
- Allende Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Anderson Imbert, Enrique. "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", en *La novela iberoamericana*. Ed. Arturo Torres-Río seco. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1952, 1-24.
- Angenot, Marc. "Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours". *Littérature et société*. Montréal: Ed. Jacques Pelletier, VLB, 1994, 367-390.
- Bajo, Cristina. *Como vivido cien veces*. Córdoba: Ediciones del Boulevard, 1995.
- *En tiempos de Laura Osorio*. Córdoba: Ediciones del Boulevard, Buenos Aires: Atlántida, 1998.
- Baudrillard, Jean. "The Procession of Simulacra". *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston, Mass: Godine, 1984.
- Berthoff, Warner. "Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Forms". *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Ed. M. W. Bloomfield. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970, 263-87.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.
- "Problemática de la actual novela latinoamericana". *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.
- Colón, Cristóbal. *Diario de Colón*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1968.

- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Elgue de Martini, Cristina. "André Breton en dos narradores hispanoamericanos: Alejo Carpentier y Enrique Molina". *Modernidad y Literatura* (autores varios). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1995, 149-180.
- Flores, Ángel. "Magical realism in Spanish American Fiction". *Hispania*, Vol. 38, N°2, 187-192.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1986.
- García Márquez, Gabriel. *El General en su laberinto*. Madrid: Mondadori, 1989.
- González Echeverría, Roberto. "Alejo Carpentier". *Narrativa y crítica de nuestra América* (autores varios). Madrid: Castalia, 1978.
- Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- Herrnstein Smith, Barbara. *On the Margins of Discourse*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1928.
- Lukács, Georges. *Le roman historique*. Paris: Payothèque, 1972.
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: Sopena, 1965.
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón* (1985). Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Roa Bastos, Augusto. *La Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara Hispánica, 1992.
- Sastre, Marcos. "Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina". *El Salón Literario*. Eds. Marcos Sastre et al. Buenos Aires: Librería Hachette, 1945.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo* (1845). La Plata: Universidad de la Plata, 1938.
- Traba, Marta. *Conversación al Sur*. México: Siglo Veintiuno editores, 1981.