B

fundación

Caballero Bonald

CONGRESO

20, 21 y 22 DE OCTUBRE DE 2004 · JEREZ DE LA FRONTERA

Literatura e Historia

Celia Fernández Prieto

Novela, historia y postmodernidad

En primer lugar, desearía comentar el término de postmodernidad que sirve de marco a mi reflexión sobre la relación entre novela e historia. Se trata de una categoría cultural e historiográfica propuesta desde diferentes áreas del saber (la filosofía, la sociología, la estética), que recubre un conjunto amplio y heterogéneo de fenómenos detectados en el arte, la cultura y el pensamiento de las sociedades occidentales desde finales de los años 60 y que se suelen asociar a la crisis del proyecto de la modernidad ilustrada, al cuestionamiento de la idea de sujeto cartesiano, racional, unitario, y a la desconfianza epistemológica en la capacidad representativa del lenguaje. Los conceptos de razón, sujeto, realidad y lenguaje constituyen los núcleos duros sobre los que gira el asedio crítico y deconstructivo de la postmodernidad. Estamos, pues, ante un concepto problemático que hay que considerar como una hipótesis explicativa y sujeta a discusión, tanto en lo que respecta a los datos de su cronología como en lo que atañe a la descripción y valoración de sus problemas específicos (por ejemplo, en el plano estético, su posición de ruptura o continuidad con el modernismo y las vanguardias). No olvidemos que el analista está dentro de esa misma circunstancia que pretende analizar y por tanto su perspectiva –intelectual, ideológica, moral- *sobre* el presente implica una autocomprensión *en* el presente. Baste repasar las posiciones enfrentadas que sustentan Habermas, desde la teoría crítica alemana, y Lyotard, desde el postestructuralismo francés.

Conviene no rasgarse las vestiduras al toparnos con estas ambigüedades, imprecisiones o juicios contradictorios. Eso es lo propio de las categorías históricas y desde luego también de las categorías estético-literarias. ¿Es que podemos dar una definición unívoca, cerrada y universal de Barroco o de Romanticismo? Por supuesto, esta labilidad no es una patente de corso para el uso indiscriminado, frívolo y casi de eslogan publicitario del término. Contamos ya en la actualidad con importantes estudios sobre la postmodernidad que no es cuestión de enumerar aquí y que ofrecen reflexiones de notable agudeza y complejidad. Partiremos de uno de estos trabajos, publicado en el año 1984 y cuyo título ha llegado a convertirse casi en una definición: *El pos-*

modernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado[1]. Su autor, el crítico de orientación marxista Fredric Jameson, se esfuerza en pensar históricamente nuestro presente y plantea el posmodernismo no como un estilo artístico sino como una dominante cultural, como una hipótesis de periodización histórica (aun a sabiendas del riesgo que supone toda periodización de falsear la complejidad y la diversidad inherentes a toda etapa histórica imponiéndole una imagen homogénea) caracterizada por una serie de rasgos, entre los que destaca *el debilitamiento de la historicidad*, "tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada"[2]. En la cultura del espectáculo, el pasado ha dejado de ser la indispensable dimensión retrospectiva de la reorientación vital de nuestro futuro colectivo, para convertirse en una vasta colección de imágenes y en un simulacro fotográfico multitudinario. "En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habría que decir que el pasado como referente se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos" (pág. 46). Este proceso de ruptura de la relación orgánica entre el pasado y nuestro presente vital no sólo es compatible sino que constituye un síntoma de "un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal".

Otros analistas de la postmodernidad ofrecen parecidos diagnósticos en campos disciplinares diferentes. Así Gianni Vattimo ha hablado del fin del sentido emancipador de la historia[3], de modo que el progreso se entiende como desarrollo hacia otro progreso sin ninguna legitimación final; ello ha rebajado el valor del futuro, hipertrofiado el presente que se muestra discontinuo, fragmentario y múltiple, y acentuado el ansia por consumir pasado, fetichizado, estetizado, despojado de complejidades, *prêt à porter*.

[1] Cito por la edición argentina de 1992 (Editorial Paidós. Traducción de Pardo Toro). También puede leerse en *Teoría de la postmodernidad* (Madrid, Trotta, 1996. Páginas 23-83).

[2] Para Jameson, la crisis de la historicidad nos obliga a reconsiderar la organización temporal y la estrategia sintagmática que se ha de adoptar en una cultura cada vez más dominada por el espacio y por una lógica espacial. Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, la producción cultural de tal sujeto no puede arrojar más que "fragmentos" y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo aleatorio, lo contingente.

[3] *El fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 1986.

Conviene recordar en este punto que el término postmodernidad surgió en el ámbito de la arquitectura[4] norteamericana que cuestionaba el ideal modernista de pureza geométrica y funcional encarnado en Le Corbusier o Mies van der Rhoe, enemigos de la ornamentación y de la filiación local e histórica. Era el estilo internacional, universal, ahistórico, ajeno al contexto en que se ubicaba. Frente a ello la arquitectura postmoderna recupera el adorno, el color local (una suerte de populismo estético) y el diálogo con la historia en forma de superposición, pastiche, palimpsesto (se conserva la ruina como resto, no necesariamente integrada, a veces meramente yuxtapuesta). El historicismo de la arquitectura posmoderna consiste en una reinterpretación del pasado que admite muy diversos registros y actitudes: "irreverencia cómica, homenaje oblicuo, recuerdo pío, cita ocurrente y comentario paradójico"[5].

En un sentido similar se expresaba Umberto Eco en las *Apostillas* a su novela *El nombre de la rosa*. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura, en su camino hacia lo abstracto, lo informal. Pero llega un momento (la tela blanca, la página en blanco, el silencio) en que no puede ir más allá (el agotamiento del que ya había hablado J. Barth), de modo que la respuesta posmoderna consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es revisitarlo con ironía.

Manifestaciones degradadas de este historicismo posmoderno son el *revival* de películas históricas o histórico-legendarias[6] (*Gladiator*, *Brave Hart*, *La guerra de Troya*, etc.), la moda de los documentales "animados" o ficcionalizados (recuerdo un documental de televisión española sobre la construcción del Coliseo romano cuyo narrador era ¡el león del Coliseo!) y, en fin, el pasado transformado en parque temático, mercado medieval o cena turística. En todas estas manifesta-

---

[4] Pueden verse Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, y *Learning from Las Vegas* (coeditado por R. Venturi, Denis S. Beown y Steven Izenour), traducido como *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona, Tusquets, 1971. También Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

[5] Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991. Cita en página 274.

[6] Fenómeno que se vincula con otro rasgo de lo posmoderno que es el retorno de nuevas formas de épica, impregnadas de ciertas ansiedades por formas de vida o estructuras sociales premodernas, entre cuyas manifestaciones sobresale *El señor de los anillos*.

ciones se ha producido una desactivación de la distancia no sólo temporal sino cultural que nos separa del pasado. *Habitamos en el anacronismo, lo exaltamos y festejamos.*

En este conjunto cabe incluir buena parte de la abundante producción de narrativa histórica de los últimos treinta años, muchos de cuyos títulos se han convertido en inmediatos *best sellers*. Toda una factoría editorial que satisface (y mantiene) una demanda creciente de novelas de género, en las que hay de todo: productos meramente comerciales, diseñados para el consumo masivo e indiscriminado, junto a textos de buena factura estilística, que combinan en acertadas dosis erudición en la recreación –verosímil- del escenario histórico y cultural, protagonistas inventados o extraídos de la historiografía (con más o menos relevancia), y tramas de intriga y aventuras adobadas con peripecias sentimentales. Y siempre subrayando el aire de *déjà vu*, el bricolaje de citas y alusiones intertextuales, la exhibición descriptiva y su cortejo de arcaísmos y de vocabulario que evocan objetos, ropas, gastronomía.... atmósferas: un pasado semiotizado, que interesa sobre todo como suministrador de estilos para mezclar o yuxtaponer, como cantera de argumentos novelescos, de imágenes codificadas que se han vaciado de sus referentes temporales para acoger las nostalgias o las fantasías o los temores del presente. También, en ocasiones, las cuentas pendientes con la historia oficial.

La novela histórica, especialmente aquella que sitúa la acción en épocas remotas, tiende a incorporar una abundante información para hacer inteligible la trama ficcional, pero también para subrayar el pacto hipertextual que presenta a la novela como reescritura o reelaboración de una documentación previa, registrada en los ficheros de la historiografía. Por tanto, en la estrategia compositiva de toda novela histórica (en el sentido estricto en que aquí estamos utilizando el término) juega un papel decisivo la enciclopedia histórica y cultural de los lectores. El relato se construye orientado a unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido; el discurso se elabora desde ese saber supuestamente compartido: por un lado lo confirma y lo respeta al menos en grado suficiente para hacerlo activo en el texto (el lector reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lado, lo amplia, lo matiza y lo completa con nuevos datos, ignorados por los lectores no especialistas y que, sin embargo, resultan necesarios para explicar las situaciones die-

géticas y las conductas de los personajes, y, en fin, lo reelabora aplicando estrategias de ficción, lo distorsiona o lo subvierte, pero, en cualquier caso, necesita de esa competencia para funcionar como tal novela histórica.

Las posibilidades formales, semánticas y pragmáticas que ofrece el tratamiento literario del material histórico a la narrativa contemporánea son, por tanto, enormes, aunque son raros los autores dispuestos a explorarlas. La novela histórica es un género marcado por un cierto estigma –producto en serie, de fácil consumo, fraudulento- que la destierra casi sin remisión de cualquier canon -así lo constata Harold Bloom-, pero no deberíamos olvidar que el género es un cauce literario, una tradición de escritura y de lectura en constante transformación, y maleable según la creatividad y la fuerza de los autores. Y para demostrarlo basta recordar títulos tan canónicos como *Guerra y paz* de Tolstoi o *La muerte de Virgilio* de Herman Broch.

Me detendré un momento en el análisis de una interesante novela histórica, *La cuadratura del círculo* (Barcelona, Anagrama, 1999), de Álvaro Pombo, no con la intención de ejemplificar cuanto he planteado en las páginas anteriores sino, al contrario, para mostrar que la creación literaria siempre desborda cualquier plantilla crítica y requiere una constante afinación de nuestros instrumentos hermeneúticos.

La trama de esta novela, situada en la primera mitad del siglo XII, se articula en torno a la trayectoria vital, de la adolescencia a la madurez, de un personaje llamado Acardo, tercer hijo de un valiente guerrero, vasallo del duque de Aquitania. El protagonista queda constituido a partir de una polaridad espacial dentro/fuera (interior-exterior). Acardo, adolescente, contempla desde la azotea de su torreón "lo que hay fuera", las tierras del padre, lo que queda más allá "no roturado", y lo que se adivina sin ver: las montañas, las ciudades, los mercados, el dinero, y lo contrasta con lo que hay dentro, el ámbito de la domesticidad y del afecto maternos, simbolizados en dos lugares, el salón y el jardín-paraíso en el que la madre habita con sus hermanos y de los que él es excluido. La oposición dentro/fuera, reiterada en momentos fundamentales de la historia, genera una deriva metonímica incesante en el discurso, que la traslada desde lo territorial a lo social, lo psicológico, lo sexual, lo religioso. Pero la dicotomía revelará pronto sus fisuras, pues todo dentro contiene un afuera, cada interior genera su exterior y a la inversa. Casa y torreón son un dentro frente al exterior del bosque, pero a su vez en la casa hay un interior

("fortificado") en el que habita la madre, por metonimia lo femenino, y un exterior al que Acardo es condenado, y que se identifica con lo masculino: el caballo, la violencia, la crueldad, la guerra. "Ser hombre significaba vivir siempre fuera...". El personaje queda así vacío, expulsado y desplazado de todo interior y habitando un exterior sin dentro: carece de memoria, de temporalidad, de educación sentimental, de estratificación biográfica[7]. "No hay adentro donde valga la pena meterse o quedarse: sólo hay afueras, exteriores con actos y gestas precisas donde sí vale la pena vivir y morir (30)". El personaje actúa por impulsos, "de sopetón", en una trayectoria envolvente y errática de idas y venidas en la que la temporalidad apenas cuenta. Las acciones se demoran en los interiores de los lugares y de la sintaxis, se enredan en la yuxtaposición y enumeración, y cuando se realizan, no arreglan nada, no resuelven nada, no cierran la secuencia. El final es una interrupción, una huida.

Acardo abandona su casa materna y se instala en el señorío de su tío Arnaldo, ya anciano y consumiéndose enfermo en un ambiente oscuro y pestilente que evoca un escenario de novela gótica; de allí, para indagar qué le ha sucedido a su padre, desaparecido en combate, acude a la corte de Aquitania en Poitiers, donde el viejo duque le arma caballero; de allí, al monasterio cisterciense de Claraval, seducido por la oratoria del abad Bernardo, que le promete enseñarle a no tener miedo de nadie y en el que cree haber encontrado "la imagen central de sí mismo y del mundo". A partir de aquí, el universo diegético se dilata para incorporar el grueso de los materiales históricos de la novela, lo que arrastra ciertas alteraciones en el ritmo narrativo, ya que la acción, antes irreflexiva, instintiva, se remansa y se inserta ahora en un tejido de discusiones y debates político-religiosos. Acardo, convertido en secretario del abad de Claraval, acompaña a éste, empeñado en intervenir en el cisma provocado por la elección de dos papas –Inocencio II y Anacleto I-, de ciudad en ciudad, por las cortes episcopales de Francia e Italia. La información histórica que requiere el lector se integra en la narración mediante los diálogos de Acardo con personajes como el abad Nicolás o la famosa Eloísa, abadesa del convento del Espíritu Paráclito, en los que se va desmontando la imagen inicial del abad Bernardo, figura compleja y terrible, implacable con la menor disidencia (cfr. la condena a Pedro

[7] En los escasos momentos en que evoca su niñez, el narrador omnisciente, adoptando la perspectiva del personaje, habla de "un gran boquete", que se abría "como una grieta agrietada" (169) que le impedía volver atrás y continuar huyendo.

Abelardo), que no dudará en predicar una nueva Cruzada a Tierra Santa y en incitar a Acardo a participar en ella como soldado de Cristo. El último tramo de la novela transcurre en Jerusalén, donde la información sobre la situación de la Corte y de la Cruzada de 1148 se equilibra con la introducción de episodios en clave paródica, como la relación con la joven y desinhibida Oriana, o la conversación disparatada con la reina Melisenda. Pero es el fracaso del ataque a Damasco, la huida de los ejércitos cristianos y la visión de la muerte lo que provoca la reacción violenta de Acardo contra el abad, al que considera responsable de semejante desatino de muerte y desolación. Decide entonces desertar y regresar al monasterio para enfrentarse cara a cara con él, enfrentamiento inútil porque Bernardo no asume culpa alguna, escudándose en la obediencia al Papa y a Dios. Acardo, sin embargo, reconoce su equivocación por haber seguido con ceguera las órdenes del abad, y se ve de nuevo desplazado, desajustado, de regreso al "reino de la desemejanza", que es a la vez el lugar de la verdad y de la muerte:

> "Pero vosotros estáis de sobra dentro, y yo estoy fuera y sobro. Dentro de la Iglesia estáis vosotros con todos los demás, y yo estoy fuera con las sombras de los muertos: ésa es la única verdad que aquí se ha dicho, con tanto hablar, en la extensión entera de esta triste noche" (409).

El recurso a elementos históricos, como puede deducirse, no obedece a ningún propósito de recreación arqueológica, ni a un intento de analizar los conflictos religiosos del siglo XII, ni a producir un efecto de realidad. Su uso aparece subordinado al trazado de la aventura desnortada, errante y errada, del protagonista, arrojado a un existir sin anclajes familiares, morales ni biográficos salvo el ejercicio de la violencia y la crueldad -"una noble alma fanática"-, que es seducido por la aparente espiritualidad del abad Bernardo, figura que encarna la intransigencia religiosa, la impiedad del fanático, dueño de una oratoria brillante e irresistible:

> "Acardo recordó otra vez la urgencia, la vehemencia, las preguntas retóricas, el grandilocuente sistema de símbolos, señales y ruidos con que el abad de Claraval voceaba muy alto lo que creía que creía, lo que quería que creyesen los demás

(fuese o no verdadero), habiendo por principio desechado el camino donde se dilucida lo verdadero y lo falso, el camino de la razón, para seguir el camino de la fe, donde nada se dilucida, donde solo se obedece, sin razonar, a la autoridad competente" (348).

Los materiales históricos resultan además fagocitados por el registro del narrador contemporáneo y de los personajes, plagado de anacronismos, coloquialismos, desparramado en una sintaxis sustentada en los procedimientos de la *amplificatio*: enumeraciones, yuxtaposiciones, reiteraciones, comparaciones, derivaciones, anáforas... Un lenguaje que desrealiza todo cuanto toca, que transforma en ficción cualquier gesto referencial, no por escasez de información o por distorsión intencionada, sino porque la marea desbordante del discurso del narrador se impone sobre cualquier esbozo de mimesis histórica o realista.

DE LA NOVELA HISTÓRICA A LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Por otra parte, la novela histórica no podía permanecer ajena a las discusiones en el ámbito de la filosofía de la historia y de la teoría literaria sobre la supuesta capacidad de la narración para representar fidedignamente una realidad previa, *las cosas tal como son* o como fueron. La desconfianza en la dimensión mimética del lenguaje, y la conciencia de que lejos de ser un instrumento dócil y transparente, es opaco, resistente y tropológico, han incidido de manera directa en estatuto de la disciplina histórica, y centraron la atención no tanto en la investigación de los hechos, tarea básica del historiador, cuanto en su representación verbal, esto es, en la escritura de la historia. Nunca tenemos acceso al pasado en sí, tal como ocurrió, sino a los discursos que lo construyen, lo que se ha denominado el "giro lingüístico" de los 80 con los nombres de Dominique La capra, Roger Chartier o Hayden White[8].

Este vínculo entre la práctica de la novela histórica y el estatuto disciplinar y cultural de la historiografía se mostró desde el origen

[8] A este respecto es muy expresiva esta cita de H. White: "Se puede mostrar que todo texto mimético ha dejado algo fuera de la descripción de su objeto o que ha puesto algo en él que es insustancial para lo que *algún* lector, con mayor o menor autoridad, considerará como una descripción adecuada. Según dicho análisis, cada mimesis puede mostrarse distorsionada y puede servir, por tanto, como ocasión para otra descripción del mismo fenómeno, una que reclame ser más realista, más *fiel a los hechos*" (*El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós, 2003. Página 67).

del género. Así, la narrativa histórica tradicional y realista (desde Scott a Tolstoi) asumió un papel *complementario* (incluso competía) con respecto a la historiografía; sin falsear los datos históricos básicos, consensuados, aunque beneficiándose de las libertades de la ficción, conseguía dotar de interés y vivacidad a los acontecimientos de la historia nacional. Su función didáctica de acercar la historia al gran público y de contribuir a forjar una conciencia nacional, legitimaba la mezcla de historia y ficción. La narrativa histórica moderna y posmoderna asumen, en cambio, la función de *comentar* la historia, insertando dentro del texto (no en sus umbrales) la reflexión sobre la naturaleza de su conocimiento.

De hecho, para críticos como Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, 1988), buena parte de la ficción postmoderna podría ser incluida bajo el rótulo de *metaficción* historiográfica, caracterizada por dos rasgos: la intensa autoconciencia que exhibe acerca de la naturaleza discursiva e intertextual del pasado, y su carácter paradójico, pues se mueve en el filo de la historia y la novela, de lo general y lo particular, sin decantarse por uno u otro lado de la dicotomía. En efecto, la novela histórica revisa los planteamientos realistas de la historiografía, su consideración de discurso apto para ofrecer un conocimiento fidedigno –verdadero- del pasado, y de este modo se redefine como un medio para inquirir en los problemas epistemológicos de la historiografía: cómo puedo conocer el pasado, quién lo conoce, cómo ha sabido lo que cuenta, qué grado de certeza o fiabilidad tiene ese saber, cuáles son sus límites...

Ya no interesa, pues, reescribir (el relato de) los hechos supuestamente dados, sino desmontarlos, presentar la investigación que ha llevado a fijarlos, a constituirlos como tales hechos: las fuentes consultadas, los documentos manejados, los testimonios recogidos. Para ello, la novela histórica incorpora recursos de la novela policiaca, tal como la elección de un narrador investigador (periodista, historiador, etc.) que cuenta no sólo lo que descubre sino el proceso mediante el que lo descubre y el problema de su escritura. Todo ello pone de relieve las disonancias de los testimonios, las contradicciones de los documentos, los vacíos inexplicables, los factores sentimentales o morales que tejen los recuerdos y los olvidos, los intereses políticos o religiosos... En suma, la imposibilidad de determinar qué fue lo que realmente ocurrió y el papel de la narración para representarlo. El narrador

acaba por renunciar a forjar una trama coherente, continua, teleológica. Las informaciones, los puntos de vista se yuxtaponen, se interfieren, sin someterse a un punto de vista rector, unificador.

El narrador, en ocasiones identificado con el autor (en un juego autoficcional), más que controlar las diversas historias, se siente desbordado por ellas, como si hubiera desencadenado una maquinaria de producir relatos que no tiene principio ni fin. Analicemos el caso concreto de una novela, *Santa Evita* (Barcelona, Seix-Barral, 1995) de Tomás Eloy Martínez. El narrador se identifica explícitamente con el autor y declara los motivos que le impulsaron a escribir, las interrupciones y revisiones del manuscrito, y cómo él mismo sufrió la maldición que desprendía el cadáver de Eva Perón[9] y quedó atrapado en sus redes mágicas y terribles. El novelista-narrador cuenta la historia de la escritura de esa novela cuya trama se bifurca en dos líneas argumentales: una corresponde a la biografía de Evita, y la otra reconstruye el secuestro y los incesantes traslados de su momia. Estas acciones nos llegan a través de las entrevistas que el narrador realiza a diversos personajes, de los que se aportan todos los datos necesarios para hacerlos parecer reales: la madre de Eva, su peluquero Julio Alcaraz, su mayordomo Atilio Renzi, el embalsamador doctor Pedro Ara, el coronel Koening y su ayudante, Aldo Cifuentes, etc. A ellos hay que añadir la intensa intertextualidad de la novela, plagada de referencias a otros libros, notas a pie de página, reproducción literal de los discursos de Eva Perón, fragmentos de cartas, etc.

Los testimonios orales dan pie a comentarios y reflexiones metanarrativos sobre la inevitable multiplicación de versiones sobre los mismos hechos: "Nada se parece a nada, nada es nunca una sola historia sino una red que cada persona teje sin entender el dibujo" (170), y sobre la distorsión que sufren estos testimonios al pasarlos a

[9] Evita muere el 26 de julio de 1952; tres años después se produce el golpe de estado contra Perón. El nuevo gobierno, deseando borrar toda huella de Evita, ordena el secuestro de su cadáver embalsamado y su enterramiento secreto en un lugar desconocido y lejano. Se pierde el rastro del cuerpo hasta que entre 1972 y 1973 fue rescatado de una tumba anónima en Milán y devuelto a su viudo en Madrid. En 1974 fue trasladado al cementerio de La Recoleta en Buenos Aires, donde actualmente reposa. Éstos son los referentes históricos en que se apoya la novela, que avanza en busca de los espacios inexplorados e inexplicados de esos hechos: quién era Eva antes de ser Evita, qué ocurrió con su cadáver durante los más de quince años en que anduvo perdido.

la escritura[10]. La historia resulta así un haz de voces y relatos diversos que se yuxtaponen sin que ninguna versión se imponga sobre las otras. Todas dejan preguntas sin contestar, vacíos informativos, oscuridades que impiden cerrar la historia, ordenar la novela. El lector acompaña al autor en su recorrido moviéndose de la credulidad a la incredulidad, preguntándose si es una novela lo que lee, como el escritor se pregunta si es una novela lo que escribe:

> "¿*Santa Evita* iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. Se me escurrían las tramas, las fijezas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su voz propia a veces y otras con voz ajena, sólo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece" (65-66).

Las dudas epistemológicas llevadas a un cierto punto se transforman en problemas ontológicos[11]. Es decir, ya no se pregunta cómo conocemos el mundo sino de qué mundo hablamos, qué tipos de mundo hay, cómo se constituyen, en qué difieren, cómo se relacionan... Dicho de otra manera: la narrativa (histórica) posmoderna extrema las interferencias entre historia y novela hasta anular sus fronteras y situar al lector en una posición indecidible.

Ya hemos visto cómo en *Santa Evita* se vulnera una de las convenciones básicas del pacto de ficción: mantener al autor y al enunciador textual –el narrador- en mundos diferentes. El autor escribe en la vida real pero no es él quien habla en el texto, sino *otro*, un narrador inventado, tan ficticio como la historia que cuenta. Esta ruptura onto-

[10] "A fines de 1959 transcribí los monólogos de Alcaraz por pura inercia intelectual, y se los llevé para que los revisara. Tenía la impresión de que, al pasar su voz por el filtro de mi voz, se perderían para siempre la parsimonia de su tono y la sintaxis espasmódica de sus frases. Esa, pensaba, es la desgracia del lenguaje escrito. Puede resucitar los sentimientos, el tiempo perdido, los azares que enlazan un hecho con otro, pero no puede resucitar la realidad. Yo no sabía aún -y aún faltaba mucho para que lo sintiera- que la realidad no resucita: nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma en las novelas. No sabía que la sintaxis o los tonos de los personajes regresan con otro aire y que, al pasar por los tamices del lenguaje escrito, se vuelven otra cosa" (85-86).

[11] Brian McHale sostiene la tesis de que de la poética de la ficción moderna a la postmoderna se produce un cambio de dominante: mientras que en la primera la dominante era epistemológica, en la segunda es ontológica (*Postmodernist Fiction*. London, Routledge, 1987).

lógica es la que permite que la creación novelesca goce de absoluta libertad y que los autores no puedan ser juzgados o responsabilizados por lo que sus narradores afirman o hacen. La presencia del autor como tal autor dentro del texto desequilibra el pacto, lo desajusta, y descoloca nuestro lugar como lectores: ¿es esto una novela? ¿es el propio autor quien habla? ¿debo suspender o no la incredulidad?

Piénsese que la novela histórica se constituyó desde sus orígenes como un discurso semánticamente híbrido, es decir, su mundo estaba formado por personajes y acontecimientos cuya existencia quedaba constatada en otros discursos calificados de históricos (verdaderos) y por personajes y acontecimientos inventados. De ahí el que no extrañe que muchos autores incluyan una bibliografía indicando las fuentes en que se han basado para la construcción de su texto (Margarite Yourcenar, García Márquez, etc.). Pero por muy fiel e histórico que pareciese el relato, su estatuto novelesco, ficcional, quedaba asegurado pragmáticamente al separar al autor del narrador (incluso con el juego del manuscrito encontrado que a nadie engañaba ya sobre su carácter de guiño novelesco).

Ahora, sin embargo, se apunta precisamente a ese pacto al hacer que el propio autor asuma en primera persona el relato, se represente a sí mismo en el acto de producirlo, con sus dudas, sus perplejidades, su incapacidad para discriminar en los testimonios y documentos lo cierto de lo posible, lo real de lo verosímil. Por lo tanto la presencia del autor, en lugar de afirmar su autoridad sobre el discurso, revela más bien su pérdida de control, su impotencia para reprimir la fuerza centrífuga de la narración, que se va desparramando en nuevas historias, evocando aquel jardín borgesiano de senderos narrativos en permanente deriva o bifurcación sin posibilidad de llegar a un final. La novela acaba... porque tiene que acabar sin ninguna necesidad interna de ello. Se cuestionan así los límites ontológicos de lo real y lo inventado, y las convenciones tradicionales de la narración histórica y de la novela histórica como discursos mimético-realistas, asentados en el supuesto de que existe un mundo determinable positivamente (que-está-ahí), que ese mundo se rige mediante esquemas coherentes de reglas, y que puede ser representado sin distorsiones en una narración.

Pero no debemos asignar a este gesto autorreflexivo y metaficcional de la narrativa histórica posmoderna una función exclusiva-

mente vinculada a cuestiones epistemológicas y ontológicas. También puede servir a intenciones morales, políticas e ideológicas, esto es, para atacar o rechazar una manera de contar la historia, para denunciar las manipulaciones de la memoria colectiva, no tanto (o no sólo) en la historiografía, sino también en la novela o en el cine. Así lo encontramos en algunas novelas históricas españolas sobre el pasado próximo, concretamente la guerra civil y el franquismo. Me fijaré en un libro de un joven escritor sevillano, Isaac Rosa, publicado en abril de 2004, cuyo título, *El vano ayer*, es ya un anuncio del contenido y de la filiación en que se reconoce: (cfr. el poema de A. Machado, "El mañana efímero").

> "¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran). ¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad?. ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria?" (p.17).

Es *el autor* quien invade el texto para declarar abiertamente sus propósitos: escribir una novela *necesaria*. ¿Necesaria en qué sentido? La novela surge de un hastío, de un rechazo a tantas novelas y filmes que convierten nuestro pasado histórico reciente en "mero escenario para ambientar pasiones, luchas y muertes que en realidad son intemporales, utilizamos la guerra civil o el franquismo como podríamos utilizar los monasterios medievales o las intrigas de la Roma imperial..." (p. 250). El autor busca y desea otra cosa, una novela que no reduzca la memoria de la dictadura al estereotipo ni al esperpento, que se aleje de esquemas trillados hasta la saturación, liberada de culpas, de cuentas que saldar o de homenajes que tributar. Pero acometer este proyecto implica vérselas con su propia capacidad para hacerlo y con las posibilidades de la novela para contar o hablar de un tiempo corrupto y

complejo sin traicionarlo y sin traicionarse. Por eso el *autor* no se oculta tras la escritura, al contrario: impone su presencia enunciativa y convierte sus tensiones, sus dudas, sus opciones en materia literaria. Se ha metido en un terreno minado y por tanto debe estar alerta, desvelar las trampas, asediar las propias palabras ya contaminadas (represión, clandestinidad, asambleas, camarada...). Ello le obliga a tomar distancias de sí mismo, del lector y del argumento mediante la ironía, el sarcasmo, la parodia o, en ocasiones, la descripción seca, desnuda y completa (no hay otro modo, dice, de hablar de la tortura[12]). Esta es la apuesta de la novela. Tal vez excesiva, arriesgada, pero en ella radica su pulso verbal y su energía estética.

La novela se arma, y se desarma, ante nuestros ojos lectores. Todo hay que decidirlo: cómo montar al personaje que se ha elegido, un supuesto profesor de literatura llamado Julio Denis, supuestamente expulsado de la Universidad junto con Aranguren, García Calvo y Tierno Galván, y que, a diferencia de éstos, parece esfumarse de los documentos, de las noticias de prensa, de los archivos; a qué atribuir su expulsión: ¿un error policial, una delación encubierta o se trataba de un activista clandestino desenmascarado? El autor sopesa las diversas alternativas, el juego que daría cada una, las contrasta con supuestos informantes, testigos conocidos o anónimos, parece –sólo parece– seguir una de ellas, va añadiendo detalles, mezclando otras historias como la del estudiante comunista detenido y desaparecido, Andrés (o André) Sánchez (o Expósito) o Guillermo Birón... La novela se desordena, tensa sus goznes al máximo, pero no para exhibir un muestrario de procedimientos posmodernos, sino porque la realidad y la literatura presionan sobre ella, cada una a su manera: la dureza e impiedad de la primera la sacude, la desencaja, desmantelando sus seguridades, su horizontalidad, su confianza en el sentido de un final. No mira hacia delante, sino hacia los lados o los márgenes de la acción y de los personajes, hacia arriba o hacia abajo de la página. Los códigos y los modelos previos de la segunda la persiguen, la tientan, se filtran insidiosamente entre las líneas.

[12] "Porque hablar de tortura con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real" (p. 156).

Cada resolución narrativa se abre al comentario ideológico y político explícito, a la confrontación con otros discursos y con los lectores más o menos radicalizados o ingenuos, a la reflexión metaficcional, a la irrupción de voces y lenguajes sociales, (*ideologemas* en el sentido de M. Bajtín), cuya rigidez queda horadada mediante la ironía, la parodia y el pastiche. Cómo no reconocer aquí sus filiaciones con *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos o, aún más fuertes, con *Señas de identidad* o *La reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo. El franquismo construye sus lenguajes, anida en ellos y los necesita para imponerse y perpetuarse; la conciencia lingüística del autor no dialoga con ellos: los aísla y al aislarlos los desnuda e ilumina, dejando al descubierto su falsedad, su crudeza, su esclerosis verbal e ideológica: noticias de los disturbios universitarios amañadas en la retórica patriótica de la prensa del movimiento, documentos administrativos, descripciones científicas como la del chivato ("pequeño mamífero del orden de los primates superiores que... adquirió según coinciden recientes investigaciones carácter epidémico en el período geológico conocido como franquismo..."), informes militares como el del coronel Ignacio San Martín sobre el reclutamiento de colaboradores, un manual de torturas, hasta, en fin, el travestimiento satírico del *Poema de Mío Cid* aplicado a la historia de Franco desde el alzamiento hasta su muerte.

El vano ayer se construye y deconstruye en un haz de tensiones y paradojas de las que obtiene su fuerza verbal y literaria. Quiere desasirse de la retórica novelesca y se alimenta de ella, la respira por todas partes, y de ahí los ecos intertextuales que deja oír, el uso de la parodia, la conciencia de los modelos (el galdosiano de los *Episodios*, por ejemplo). Quiere desarmar el orden narrativo para conjurar el engaño de la trama lineal, los artificios de la verosimilitud, la teleología tranquilizadora, a la vez que no renuncia a un compromiso ético e ideológico con lo narrado y la narración, lo que si, de un lado, impide cualquier deriva sentimental o exculpatoria, de otro devuelve una legibilidad contra la que la escritura ha atentado. "Siempre se acaba construyendo algo", admite el autor. El final de una historia no lo determina nunca la Historia (es decir, los hechos) sino el historiador, y, como apunta Hayden White, todo final es una demanda de significación moral.

En todo caso, y a la vista de cuanto se ha dicho, tal vez habría que matizar aquel diagnóstico inicial que veía en la cultura posmoder-

na sólo un juego libre e irónico con el pasado exento de compromisos y responsabilidades. Las nuevas formas de la novela histórica parecen mostrar un renovado interés por el pasado y por los problemas de su representación estético-literaria, lo que casi inevitablemente implica la tarea ética e ideológica de (re)pensar históricamente nuestro presente.