

Marta Cichocka

Universidad Pedagógica de Cracovia

Algunas estrategias de la novela histórica contemporánea: desde un rompecabezas temporal hacia una dimensión intrahistórica

Palabras clave: novela histórica, narrativa femenina, novela intrahistórica, post-memoria

1 Premisas teóricas y pautas genéricas

El horizonte de la narrativa actual ofrece cada vez más interés en cuanto a las diversas estrategias de acercarse al pasado. Lejana y, muchas veces, ingrata heredera de la novela histórica decimonónica, la llamada «metaficción posmoderna» o, más sencillamente, «nueva novela histórica» se ha encargado de diseñar y explorar nuevos horizontes formales, empleando interesantes técnicas asimétricas para contar historias. Uno de los recursos más empleados consiste en alterar la narración cronológica mediante la fragmentación de la temporalidad y el uso de los estilismos temporales –*elipsis*, *prolepsis*, *analepsis*– que tienden a ensamblarse en construcciones no lineales y apelan a la participación activa del lector-detective desconfiado de la supuesta «verdad histórica» o de la «versión autorizada» de los hechos.

A pesar de la «inicial impureza» de la novela histórica, «cuyo registro genérico presupone un encuentro oximorónico entre ficción e historia», como lo resume Magdalena Perkowska (2008: 342) y en las vísperas del bicentenario de su existencia en la literatura occidental, la llamada novela histórica se presta en realidad a todo tipo de balances y análisis, categorizaciones teóricas, postulados genéricos e incluso estudios puramente estadísticos que comprueban su fuerte posición en el mercado. Después de investigar el fenómeno de la nueva novela histórica latinoamericana y haber llegado hasta el estudio del nuevo molde

genérico, me interesaría en este momento esbozar un cuadro comparativo de las estrategias de la novela histórica contemporánea, independientemente de las pertenencias geográfico-lingüísticas, destacando algunas tendencias clave que me parecen prometedoras para el desarrollo de este género literario.

Si la novela histórica se identifica como género por su referente extraliterario, es porque se nutre de personajes y acontecimientos registrados previamente a la escritura de la novela en narraciones historiográficas más o menos oficiales, codificadas y depositadas en la memoria de los miembros de una comunidad social, cultural y política. Mientras la teoría del género y la idea de cómo debe ser una novela histórica para ser calificada como tal sigue siendo ambigua¹, el género oximorónico no deja de florecer y simultáneamente van creciendo subcategorías, empezando por *metaficciones históricas* de Linda Hutcheon (1988), pasando por *nueva novela histórica* según Seymour Menton (1993) y *novela intrahistórica* según Luz Marina Rivas (2000), desembocando en novelas *histórico-policiacas* estudiadas por Jean-Christophe Sarrot y Laurent Broche (2009), entre otras.

2 Entre la doxa y el anacronismo

No hace falta presentar aquí la novela histórica tradicional, nacida con *Waverley* (1814) bajo la pluma de Walter Scott y cuyas normas estudió detalladamente György Lukács en *La novela histórica* (1937), obra de obligada referencia para entrar en el tema. Las reglas del género fijaron una distancia de unos cincuenta, sesenta años o al menos dos generaciones para narrar objetivamente los hechos del pasado, preconizando el uso de la narración omnisciente en la reconstrucción del cuadro narrativo y reservando el primer plano a los protagonistas ficticios, relegando a los héroes del pasado al fondo de la novela, para lograr más verosimilitud. La observancia de tales reglas fue garantía del éxito mundial, como lo demuestran los nombres de Alexandre Dumas, Victor Hugo, James Fenimore Cooper, Lev Tostói, Henryk Sienkiewicz, Benito Pérez Galdós y otros. Por otra parte, tampoco hay que olvidar un nexo vital entre la novela histórica decimonónica y la historiografía de la misma época: como es lógico, la llegada del siglo XX y de los «seísmos» ideológicos que engendraron varios «-ismos» estilísticos no dejó indiferentes a los autores interesados en narrar el pasado. Por eso, al lado de las obras que hasta hoy en día se proponen respetar la herencia romántica de Walter Scott, ya a partir de la segunda mitad

¹ Para más consideraciones teóricas por mi parte véase: Cichocka, M. (2007): *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*. París: L'Harmattan.

del siglo XX en la literatura mundial aparecen numerosas novelas inspiradas en el pasado, pero que se alejan tanto del modelo tradicional que la crítica contemporánea vacila en llamarlas históricas. Sólo en los años 80 del siglo XX se levantan algunas voces para atestiguar el abandono del antiguo molde y para aclamar el nuevo género, bautizado (bien o mal) «nueva novela histórica».

En el campo de la novela hispanoamericana, fue Fernando Aínsa (1991a) quien reconoció la existencia de un nuevo fenómeno literario e intentó resumir sus rasgos. Según Aínsa, la nueva novela histórica ofrece una relectura desmitificadora del pasado a través de su reescritura, lo que significa, sobre todo, una relectura del discurso historiográfico oficial y cuya legitimidad cuestiona. Además, la multiplicidad de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica: la ficción sirve para confrontar diversas interpretaciones de los hechos que pueden ser, incluso, contradictorias. La actitud dialogante frente al pasado se traduce en una deconstrucción e incluso degradación de los grandes mitos nacionales. Aínsa subraya también la abolición de la tradicional distancia épica, inherente a la historia como disciplina. Por otra parte, la superposición de tiempos diferentes produce varias interferencias, no sólo del pasado, sino también del futuro en forma de anacronías deliberadas. En cuanto a la historicidad del discurso ficcional, ésta puede ser textual, con referentes documentados con minucia, o revestir la forma de crónicas y relaciones inventadas. Por eso, las modalidades expresivas de la nueva novela histórica pueden ser extremadamente diversas, sobre todo teniendo en cuenta su preocupación por el lenguaje y el uso de diferentes formas expresivas (arcaísmo, pastiche, parodia) para desmitificar y reconstruir el pasado. Para concluir, Aínsa estima que es la escritura paródica la que nos ofrece la clave para sintetizar el fenómeno de la nueva novela histórica y su búsqueda de un pasado desmantelado por la retórica y las mentiras de la historia oficial. Conviene destacar que todas esas observaciones se revelaron muy fructuosas a la hora de observar y analizar la producción literaria posterior, a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI, y no únicamente en el campo de la novela histórica hispanoamericana.

En la última década del siglo pasado, en el primer libro consagrado exclusivamente al estudio de la nueva novela histórica hispanoamericana, Seymour Menton (1993: 42-46) establece seis rasgos fundamentales del nuevo género. Fundamentales, pero no obligatorios. Los seis se pueden resumir así:

- Influencia de algunas ideas filosóficas predilectas de Jorge Luis Borges, como por ejemplo la imposibilidad de conocer la realidad o la verdad histórica.

- Distorsión consciente de la historia por parte de los escritores contemporáneos mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
- Predominio, en el primer plano, de las grandes figuras históricas ficcionalizadas, a diferencia de la novela histórica tradicional.
- Metaficcionalidad.
- Intertextualidad.
- Importancia de los conceptos bajtinianos de lo dialógico y lo carnavalesco, de la parodia y la heteroglosia.

No sería desplazado recordar aquí las teorías y observaciones de Mijail Bajtin sobre la hibridación y multiplicidad de voces en la novela, en relación a la mixtura de diferentes estilos o idiomas –sin olvidar tampoco la poderosa noción del cronotopo– y la enorme influencia del lingüista ruso sobre las teorías de la llamada posmodernidad, pero un intento tan ambicioso sobrepasa los límites de este ensayo. Hubo autores que supieron llevar a cabo tal proyecto con un notable éxito (véase por ejemplo un estudio de Iris M. Zavala, 1991). Sin embargo y sin duda alguna, la noción de posmodernidad y la teoría de la narrativa posmoderna ofrecen un contexto enriquecedor para estudiar las estrategias de la novela histórica a finales del siglo XX, y no exclusivamente la narrativa hispanoamericana. Por ejemplo, la investigadora canadiense Linda Hutcheon introdujo el término de «historical metafiction» para referirse a todas esas formas ambivalentes que constituyen el modo narrativo por excelencia del posmodernismo literario, noción que se puede aplicar tanto a Ishmael Reed y Gabriel García Márquez como a Umberto Eco y John Fowles. En definitiva, por lo que a mí me concierne, la llamada nueva novela histórica se diferencia del modelo tradicional por su mayor variedad, sin por lo tanto manifestar la auto-conciencia genérica demasiado aguda. El alto nivel de historicidad de algunas obras las distingue de otras más imaginarias; las novelas detectivescas coexisten con las novelas panorámicas, muralísticas y enciclopédicas o novelas autobiográficas apócrifas. Por una parte, se puede observar la concentración en un solo periodo histórico muy específico, como el descubrimiento del Nuevo Mundo o el Holocausto; por otra parte pueden coexistir dos o más periodos cronológicos muy separados, al lado de un anacronismo desfachatado.

No obstante, toda novela llamada «histórica» precisa de un lector consciente del paso del tiempo y depositario de algunas nociones sobre lo que es el pasado para poder ser reconocida como tal. Y, evidentemente, el lector posmoderno de las novelas históricas contemporáneas se vuelve cada vez más un «leyente» investigador, *le lectant*, que un manso «leedor», *le lisant* (Gerard Lavergne, 1998:

174). Conciente de los terremotos que sacuden el territorio antes sagrado de la historia y la historiografía –para resumir de algún modo el desmantelamiento del discurso histórico por parte de Roland Barthes (1967) y el «giro lingüístico» de los años setenta, las corrientes posestructuralistas y deconstructivistas de Michel Foucault (1969) y Jacques Derrida (1972), el narrativismo de Hayden White (1973), la crítica de los macro-relatos occidentales de Jean-François Lyotard (1979), o finalmente en el plano ideológico-político la «muerte de la historia» preconizada por Francis Fukuyama (1992)– el lector de las novelas históricas contemporáneas puede legítimamente desconfiar tanto del referente histórico como de la llamada «verdad histórica». Su posición es, por lo tanto, delicada y envidiable a la vez: delicada por tener que reexaminar y manejar a la vez los elementos ficcionales e históricos elaborados por los autores – y envidiable por poder crear de esta manera su versión «autorizada» del relato sobre el pasado. Cabe subrayar otra vez que se trata aquí del pasado en su totalidad (desde el genocidio de los indígenas americanos, por ejemplo, hasta el Holocausto) reconstruido con una nueva conciencia histórica globalizante.

3 Textualización, subversividad, metahistoria

La conciencia histórica constituye entonces una textualización, es decir, una objetivación visible en el texto de la novela. Por una parte, se trata del tema principal centrado en un referente histórico explícito o implícito, elegido por el autor y reconocible por el lector aunque los nombres originales estén cambiados. Por otra parte, el referente histórico se asocia frecuentemente con la dimensión metahistórica, a través del discurso sobre la historia, la memoria, el tiempo y el olvido, y las maneras de transmitir el pasado. Durante las últimas décadas del siglo XX, la disciplina historiográfica ha venido atravesando un periodo de crisis y esta crisis se recoge también en la novelística contemporánea que reinventa el pasado de varias maneras diferentes. Las estrategias más interesantes y más problemáticas a la vez están en relación no sólo con la problematización y la relativización de la historia, y con el cuestionamiento de la verdad histórica y de la utilidad del hecho histórico, sino también con la visión polifónica del pasado compuesto por varias historias que se completan o contradicen una a otra. Eso a su vez lleva a los autores a un cuestionamiento de los límites de lo histórico y las maneras de registrarlo y transmitirlo, acompañado por la ficcionalización de la figura del historiador y/o investigador frente al archivo. La narración autorial desde el presente y la reinterpretación de lo histórico, con el empleo de anacronismos y el diálogo

intertextual con los discursos historiográficos, permite la apropiación de un texto conocido para resemantizarlo, hasta la apropiación de estructuras o formas escriturales canónicas del discurso historiográfico, y con el aspecto abiertamente metahistórico.

Por lo consiguiente, podemos seguir a Celia Fernández Prieto (2006, 171-176) y distinguir tres grandes líneas en la tradición de la novela histórica, según el uso que se hace de los materiales históricos:

- La novela histórica tradicional con la narración omnisciente en la tercera persona arranca del romanticismo (Walter Scott) y continúa en la novela histórica realista, con premiados ejemplos de Patrick Rambaud (*La bataille*, 1997, Prix Goncourt) o Miguel Delibes (*El bereje*, 1998, Premio Nacional de Literatura). El «efecto de historia» deseado se obtiene combinando verosimilitud y didacticismo con el respeto hacia la base documental de la novela y el control de los anacronismos.
- La novela histórica moderna mantiene el respeto hacia los datos históricos básicos, pero los maneja con una perspectiva muy distante de la tradicional. La subjetivización de la historia permite transmitir el pasado desde la interioridad de los personajes o desde el filtro moral e ideológico del narrador. Las visiones parciales y subjetivas se expresan mediante opciones modalizadoras en primera persona o con focalización selectiva en uno o varios personajes – lo que, entre otros efectos, provoca la disolución de objetividad autorial y de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente enunciativo. Entre los escritores contemporáneos que siguen esta línea podemos citar a Mario Vargas Llosa: en *El paraíso en la otra esquina* (2003) o en *El sueño del celta* (2010) el autor peruano, galardonado con el Premio Nobel de Literatura, se distancia abiertamente de la escritura histórica y propone al lector el acceso a la intimidad de los personajes históricos –Flora Tristán, Paul Gauguin, Roger Casement– mediante el recurso del monólogo interior, la subordinación de la descripción de los hechos a su interpretación moral, ideológica y emocional, y la construcción de una temporada cíclica frente a la temporalidad horizontal de la historia.
- La llamada nueva novela histórica o la novela histórica posmoderna desde la segunda mitad del siglo XX propone un modelo genérico en abierta ruptura con las normas básicas de la novela histórica tradicional. Carlos Fuentes, uno de los autores hispanoamericanos más polémicos, en *Terra Nostra* (1975) provoca conscientemente al lector distorsionando el material

histórico incorporado a la diégesis ficcional mediante la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o personajes de gran relevancia histórica (como Felipe II o Juana la Loca), la exhibición de procedimientos metaficcionales e hipertextuales paródicos o satíricos, y la multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden cronológico supuestamente natural de la historiografía. Lo mismo hace Abel Posse en *Los perros del paraíso* (1983) hablando del descubrimiento de Europa por los Incas o Robert Harris en *Fatherland* (1992), combinando la historia alternativa de una dominación nazi en Europa con un thriller sobre el Holocausto.

Cabe subrayar tras Elisabeth Wesseling que los autores contemporáneos no distorsionan la historia establecida por mero capricho, ni juegan irresponsablemente a confundir lo histórico y lo ficcional, sino que tratan de inventar las historias alternativas que puedan compensar los más graves defectos de la historia occidental: el etnocentrismo, el androcentrismo y el imperialismo (Wesseling, 1991: 155-190). Mientras tanto, las llamadas metaficciones historiográficas (Linda Hutcheon, 1988) neutralizan la consagrada oposición entre representación histórica y representación ficcional, exhiben intensa autoconciencia acerca de la naturaleza discursiva e intertextual del pasado y de los hechos históricos, construidos como tales por la misma narración (Barthes, 1967), y finalmente cuestionan la capacidad del discurso histórico para ofrecer una versión fidedigna de lo que ocurrió en el pasado.

4 Intrahistoria, contraliteratura, post-memoria

A este esquema de división tripartita de la novela histórica contemporánea esbozado más arriba se pueden añadir otras categorías o subcategorías, inspiradas tanto en los estudios feministas como en los trabajos sociológicos y psicológicos más recientes. Las tendencias de reincorporar las voces marginalizadas en un discurso sobre el pasado y de integrar las perspectivas a nivel microhistórico se acompañan de un cambio generacional. El panorama del género se enriquece, primero, de las voces pertenecientes a la nueva narrativa femenina en primera persona, lo que en el campo que nos interesa nos lleva a su vez una noción de novela intrahistórica.

El término «intrahistoria», cuya paternidad corresponde indudablemente a Miguel de Unamuno (1945), después de verse resemantizado a la hora de los avances de la llamada *microstoria* italiana, ha sido apropiado y redefinido por toda una generación de investigadoras que no vacilaban en incorporar en

sus estudios una óptica feminista. Lo emplean Biruté Ciplijauskaitė (1988), Gloria da Cunha-Giabbai (1994), María del Carmen Bobes Naves (1995) y Luz Marina Rivas (2000) para caracterizar a las novelas que re-crean el pasado desde una perspectiva intimista, ajena al ejercicio del poder y a los grandes acontecimientos históricos, políticos y militares. Cabe subrayar que la entrada en escena literaria de las mujeres escritoras, hasta entonces ausentes en el campo de la novela histórica, coincide perfectamente con una nueva escuela de mujeres historiadoras, quienes prestan interés a las figuras carismáticas del pasado (no necesariamente femeninas, aunque en muchos casos – sí) hundidas en el olvido. Así por ejemplo los estudios históricos bien documentados inspiraron narraciones literarias y terminaron por rescatar del olvido a las mujeres artistas como Artemisia Gentilleschi² o Camille Claudel³.

Si quisiéramos preguntarnos por los rasgos típicos de las novelas históricas escritas por mujeres, deberíamos tomar en cuenta las características siguientes:

- Narración en primera persona, desde una perspectiva subjetiva, filtrada por conciencia individual, que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos.
- Rebelión contra la forma tradicional de novela histórica, incluyendo el concepto mismo de la historia así como su configuración.
- Subversión extendida a todos los niveles y aspectos (temas, tradiciones literarias acogidas, modelos estilísticos y lingüísticos, etc.).
- Inversión, ironía, ambigüedad como modalidades que se manifiestan con más frecuencia.
- Construcción de figuras femeninas presentadas desde un punto de vista que abarca también la visión femenina, lo que supone un cambio considerable.

Birutė Ciplijauskaitė, quien ha dedicado todo un capítulo de su libro sobre la novela femenina contemporánea (1994) a la novela histórica, subraya no sólo el aspecto novador de la narrativa femenina, su subjetividad e insistencia en el elemento afectivo, sino la relación que une estas novelas de mujeres con las nuevas tendencias historiográficas:

-
- 2 Podemos citar los estudios de Mary D. Garrard, p. ej. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (1989) o *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity* (2001) y la novela de Alexandra Lapierre, *Artemisia* (2001). Por otra parte, cabe subrayar que esta novela se inscribe en la serie consagrada por la autora a los «grandes olvidados de la Historia» (según <http://www.alexandralapierre.com>).
- 3 Cfr. Anne Delbée, *Une femme* (1982), Hélène Pinet y Reine-Marie Paris, *Camille Claudel, le génie est comme un miroir* (2003), Michèle Desbordes, *La robe bleue* (2004); Antoinette Lenormand-Romain, *Camille Claudel et Rodin: la rencontre de deux destins* (2005); Odile Ayral-Clause, *Camille Claudel: sa vie* (2008).

Muchas de las autoras jóvenes insisten en el elemento afectivo, en una visión que no deje de ser personal. En esto coinciden con la revolución general de la historiografía; hoy se prefiere fijarse no en los grandes acontecimientos y las figuras destacadas, contando las victorias y las derrotas, las leyes y sus infracciones, como se solía hacer en los siglos anteriores, sino en lo que Unamuno ha denominado la «intrahistoria». [...] Se trata de una presentación de ambientes de gestación más bien que de acción precipitada. (Ciplijauskaitė, 1994, 124-125)

Indudablemente, desde los años 70 del siglo XX, como en reacción a los abusos y manipulaciones del poder político frente a la versión oficial del pasado, la atención de los historiadores profesionales se ha desplazado progresivamente desde la llamada historia de los acontecimientos (*histoire événementielle*) hasta la historia de larga duración, historia de las mentalidades, historia de las minorías –preconizada por los eminentes especialistas reunidos en la escuela francesa de la Nouvelle Histoire (Fernand Braudel, Georges Duby, Pierre Chaunu, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Marc Ferro, Pierre Nora, Philippe Ariès y otros)– sin olvidar por lo tanto la reflexión sobre la construcción misma del discurso historiográfico, llevada a su paroxismo por Hayden White en *Metahistory* (1973). En este panorama tan polifónico se hizo entender igualmente la voz de la llamada «microhistoria» o «historia desde abajo», cuyos partidarios argumentaban que partiendo de un detalle marginalizado por los archivos históricos es posible reconstruir un cuadro complejo y completo en cuanto a la época y su mentalidad. Un paso más y nos encontramos en la frontera entre la disciplina historiográfica y la creación literaria, y un texto que reescribe la historia de los personajes anónimos y de sus vidas privadas torcidas por la historia colectiva puede con toda legitimidad ser clasificado como un sub-tipo de novela histórica: la llamada novela intrahistórica.

Luz Marina Rivas nos ofrece una definición aproximativa y, sin embargo, pertinente, insistiendo en la transmisión generacional del bagaje histórico:

Podemos acercarnos a conceptualizar la novela intrahistórica como la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos; tienen un bagaje histórico por vía de la tradición entendida con vínculo entre pasado y presente dado por la costumbre y los modos culturales transmitidos

generacionalmente. [...] La intrahistoria es, por lo tanto, una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o *habitus* y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial. (Rivas, 2000: 58)

A esta definición aproximativa podemos añadir un par de precisiones en cuanto a la poética de la novela intrahistórica, que suele abarcar una combinación de estos elementos:

- Narración de la historia colectiva desde lo anónimo y lo privado, desde los márgenes del poder.
- Metahistoria, como una forma de hacer patente la conciencia de la historia.
- Búsqueda de la identidad individual y colectiva a través de la revisión de la historia desde una perspectiva cargada de componentes afectivos.
- Materia histórica alimentada por la tradición y lo cotidiano, lo ritual, lo doméstico, la vida interior, la cultura, tanto como por la política, la economía o las guerras.
- Construcción de personajes ficticiales subalternos (frecuente la narración en primera persona) a través de los cuales se ficcionaliza la historia de lo cotidiano.
- Apropiación de lenguajes y formas de la cultura popular y memoria popular, como la oralidad, el mito y distintas formas de la cultura de masas (viejas canciones, fotografías, recortes de prensa, tiras cómicas, frases en desuso, refranes, textos publicitarios, grafitos...), de los géneros de la intimidad y de los márgenes (cartas, diarios, testimonios, relatos autobiográficos) y todas las demás formas de contraliteraturas).

Merece la pena insistir en el fenómeno de la apropiación de las contraliteraturas (la noción es de Bernard Mouralis, 1975), esas formas marginales, orales o escritas, que la literatura letrada en una época determinada no reconoce como tal. Es interesante notar que la novela intrahistórica anula la línea divisoria entre lo que es literatura y lo que no lo es con la misma desenvoltura con la que suspende el estatus de lo íntimo y subjetivo frente a lo colectivo y lo histórico. Sin embargo, como subraya Luz Marina Rivas, no es un acto gratuito, sino un poderoso proceso de resucitar la relación entre la experiencia individual y la memoria colectiva:

Las contraliteraturas funcionan como potenciadoras de la memoria afectiva dentro de la novela, por su cercanía con la

vida cotidiana y, en algunos casos, con la tradición. [...] En la mayoría de las apropiaciones de los textos de la cultura popular, las sensibilidades representadas son colectivas. Ciertos textos como los de las canciones populares producen en quienes las escuchan o leen sus letras no sólo la evocación afectiva de una época, sino la identificación con un grupo social, con determinadas figuras históricas, con un paisaje y hasta con ciertas complicidades. (Rivas, 2000: 192)

De este modo los archivos de la memoria popular, evocados mediante los procedimientos intertextuales, se convierten en documentos de la intrahistoria dentro del texto de ficción. La evocación del pasado que se opera a través de esta clase de textos tiene una particularidad: se produce en un plano emotivo y afectivo, tocando una sensibilidad colectiva que es diferente según la época y que cambia de una generación a otra. Precisamente, en el siglo XXI asistimos a un notable cambio generacional y a la maduración de los escritores nacidos en la segunda mitad del siglo XX (y más tarde), que usan de las contraliteraturas para medirse con la difícil herencia histórica de sus antepasados. Es la llamada generación de la post-memoria (Marianne Hirsch, 2008: 103-128), cuyo conocimiento del pasado no puede ya remontar a las experiencias directas. Esta generación de la post-memoria (a la cual pertenezco) accede al palimpsesto del pasado en su dimensión afectiva, a través del lenguaje, de los testimonios de familiares, del discurso historiográfico (oficial o subversivo), en un interesante proceso de lectura y relectura, intertextualidad y traducción, y una constante interrogación sobre la naturaleza del original y el artificio, la realidad y la ficción, la historia y el mito, la memoria y el olvido. Las novelas históricas contemporáneas nos abren entonces una vía de reflexión sobre los acontecimientos traumáticos de nuestras sociedades contemporáneas: la guerra civil española, el nazismo, el Holocausto, las dictaduras del siglo XX. Tal vez de esta manera logremos un día hacer dialogar la agobiante historia de nuestros antepasados con el olvidado mito de sus orígenes, bajo los auspicios de Clío, musa de la historia – y de nuestra comunicación con los muertos.

5 Conclusiones provisionales

En mi periplo de lectora y «leyente» posmoderna he cruzado un puñado de estudios neuropsicológicos y sociopsicológicos anglosajones, en su mayoría escritos o coordinados por Daniel L. Schacter sobre el funcionamiento de la memoria humana y social, y sobre los mecanismos de «construcción» de

los recuerdos. Según estas lecturas y mis observaciones, tanto el inconsciente colectivo como el inconsciente individual actúan de manera extremadamente pragmática, conservando un porcentaje sumamente reducido de las observaciones de la realidad y transformando estas observaciones en memorias útiles para el sujeto o el grupo social, mediante omisiones y distorsiones, para citar a Michael Kammen:

Memory distortion, viewed in historical context, has occurred under diverse circumstances and for variable reasons. Some are quite properly regarded with a cynical eye, and may be considered, for convenience, negative (i.e., self-serving) instances of memory distortion. Others, however, might be regarded as positive, either because they have a democratizing outcome or else because they bring about a necessary readjustment of values or value systems that are out of synch – anomalous – in a particular time and place. If the adjustment helps to make the overall value system more coherent and functional, memory distortion may very well serve a benign purpose. (Kammen, 1995: 329-330)

Esas transformaciones de la realidad histórica y la ficción social mediante los ajustes políticos de la memoria siguen (y seguirán) despertando creciente interés, como lo prueban las listas de venta. El pasado vende, sobre todo si es traumático, como en el ejemplo de Jonathan Safran Foer, un escritor estadounidense de origen judío (nacido en 1977) que obtuvo un gran éxito internacional con su primera novela, también llevada al cine, *Everything Is Illuminated* (2002) sobre la búsqueda desesperada de las raíces de su abuelo. Otro caso: Tatiana de Rosnay (nacida en 1961), escritora franco-americana que, según su página web, es la «tercera autora europea tras Dan Brown y Stephanie Meyer»⁴. La autora tiene a su cuenta una novela histórica sobre la deportación de los judíos, *Sarah's Key* (2006), un bestseller internacional, llevado a la pantalla en 2011. En el mismo año 2006 aparece también otro fenómeno a nivel internacional, *Les bienveillantes* de Jonathan Littell, un autor franco-americano de origen judío (nacido en 1967): una sorprendente confesión en primera persona de un verdugo nazi. El pasado que descubrimos en esas novelas es un pasado colectivo y polifónico, muy lejano de las visiones momificada de los manuales de historia – lo que explica tal vez el entusiasmo del público.

⁴ Cfr. la biografía de Tatiana de Rosnay en www.tatianarosnay.com (consultada el 15 de febrero de 2012).

Según Carlos Rama, la historia va cambiando sus discursos de acuerdo a como se van desplazando los llamados «centros de interés». Estos han sido la teología en el Medioevo, la filosofía en el siglo XVIII, la ciencia en el siglo XIX, la sociología en el siglo XX (Rama, 1970: 29). ¿Cuál será el centro de interés de la historia en el siglo XXI: la tecnología o la psicología, o la percepción virtual? Ya en el siglo XX los avances científicos y las nuevas tecnologías han modificado o ampliado nuestra percepción del pasado, introduciendo por ejemplo la noción de la memoria fotográfica o los ficheros en el archivo de memoria. Hoy en día la neuropsicología demuestra que la percepción humana del tiempo presente es muy limitada y que las memorias, fruto de la cooperación entre las hormonas del estrés y la región de las amígdalas, no sólo son reconstrucciones dinámicas sino que pueden ser tanto fidedignas, como completamente falsas.

En conclusión, en cuanto a nuestro pasado y a la memoria colectiva no existe ni verdad histórica ni ficción literaria. Las cosas pasan y se olvidan en un flujo incesante de acontecimientos. Para dar cuenta de este fenómeno precisamos de una narración – tan subjetiva y fragmentaria como nuestra percepción de la realidad. La percepción es una reconstrucción; y tanto más la memoria. Miramos sin ver, recordamos sin saber: no se equivocaba el gran Calderón de la Barca, la vida es sueño. Por eso, tal vez, la realidad onírica y virtual seduce como más «verdadera» de la realidad palpable, mientras la percepción de un soñador se hace más aguda y la percepción lectora del pasado está más concentrada que la percepción cotidiana del mundo. Finalmente, todo nos lleva a creer que vivimos construyendo relatos para aproximarnos a lo que nos rodea y que no necesitamos acercarnos el pasado tal como fue, sino al pasado que nos permita seguir en el presente confiando en el porvenir.

Bibliografía

- Aínsa, F. (1991a): «La nueva novela histórica latinoamericana». En: *Cahiers du CRIAR*, 11, 15-22.
- Aínsa, F. (1991b): «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana». En: *Cuadernos Americanos*, 28, 4, 13-31.
- Bajtín, M., (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus.
- Ballesteros, I. (1994): *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Nueva York: Peter Lang.
- Barthes, R. (1967): «Le discours de l'histoire». En: *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*. París: Seuil, 163-177.

- Bobes Naves, M. C. (1996): «Novela histórica femenina». En: José Nicolás Romerá Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mario García-Page (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Editorial Visor, 39-54.
- Broche, L., Sarrot. J.-Ch. (2009): *Le roman policier historique*. París: Nouveau Monde.
- Ciplijauskaitė, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Da Cunha-Giabbai, G. (1994): *Mujer e Historia: la narrativa de Ana Teresa Torres*. Caracas: Centro de Actividades Literarias El tigre.
- Delibes, M. (1998): *El hereje*. Madrid: Ediciones Destino.
- Derrida, J. (1972): *Marges de la philosophie*. París: Les Éditions du Minuit.
- Fernández-Prieto, C. (2006): «La Historia en la novela histórica». En: José Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Fundación Fernando Quiñones y Universidad de Cádiz, 165-184.
- Foer, J. S. (2002): *Everything is illuminated: a novel*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- Foucault, M. (1969): *L'Archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- Fuentes, C. (1975): *Terra nostra*. Barcelona: Seix Barral.
- Fukuyama, F. (1992): *The End of History and the Last Man*. Nueva York: The Free Press.
- Giraldo, M., Casanovas, I. (2007): *Los secretos de la escritura. Historia, literatura y novela histórica*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- Harris, R. (1992): *Fatherland*. London: Hutchinson.
- Hirsch, M. (2008): «The Generation of Postmemory». En: *Poetics Today*, 29, 1, 103-128.
- Hutcheon, L. (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Kammen, M. (1995): «Some Patterns and Meanings of Memory Distortion in American History». En: Daniel Lawrence Schacter (ed.), *Memory distortion. How minds, brains, and societies reconstruct the past*. Cambridge: Harvard University Press, 329-364.
- Lavergne, G. (1997): «Lecteur, narrativité, narrativité». En: *Narratologie*, 1. *Le paratexte*. Nice: Université de Nice Sophia Antipolis, 171-182.
- Littell, J. (2006): *Les bienveillantes*. París: Gallimard.

- Lukács, G. ([1937] 1976): *La novela histórica*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Lyotard, F. (1979): *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. París: Les Éditions du Minuit.
- Menton, S. (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de cultura económica.
- Mouralis, B. (1975): *Les contre-littératures*. París: PUF.
- Perkowska, M. (2008): *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid–Fráncfort del Meno: Iberoamericana–Vervuert.
- Posse, A. (1983): *Los perros del paraíso*. Barcelona: Argos Vergara.
- Rama, C. (1970): *La historia y la novela*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Rimbaud, P. (1997): *La bataille*. París: Grasset.
- Ricoeur, P. (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- Rivas, L. M. (2000): *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia: Universidad de Carabobo.
- Rosnay, T. de (2006): *Sarah's Key*. Nueva York: St Martin's Press.
- Schacter, D. L. (1996): *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*. Nueva York: BasicBooks.
- Schacter, D. L. (1999): *The cognitive neuropsychology of false memories*. Hove: Psychology Press.
- Schacter, D. L. (2000): *Memory, brain, and belief*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Vargas Llosa, M. (2003): *El Paraíso en la otra esquina*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2010): *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara.
- Wesseling, E. (1991): *Writing History As a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins.
- White, H. (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore–Londres: John Hopkins University Press.
- Zavala, I. M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa Calpe.

Marta Cichocka

Pedagogical University of Cracow

Some strategies of the contemporary historical novel: from a temporary puzzle towards an intrahistorical dimension

Keywords: historical novel, female narrative, intrahistorical novel, postmemory

On the eve of its bicentenary in Western literature (1814-2014), the so-called historical novel accepts all types of considerations and analysis, theoretical categorizations, generic assumptions, and even purely statistical surveys that prove its strong position in the market. Its location at the crossroads of influences between modern historiography and literary movements makes the historical novel at once a multipurpose tool and, at the same time, a multifaceted field of studies. While the modern literary theory remains ambiguous on how to define a “historical novel”, this genre replete with contradictions flourishes and continues to grow in subcategories (historiographic metafiction, the new historical novel, intra-historical novel or historical detective novel, among others). The new social and generational context provides an entrypoint into the literary scene for women as well as young writers, inheritors of an indirectly mediatized postmemory with a strong affective component. From the perspective of the theoretical framework for history, memory and oblivion developed by Ricoeur and recent psychological and sociological analyses of the production mechanisms of memory, narratives of the past can frequently be seen to adopt an intrahistorical stance, focusing on the quest for identity, and their study offers promising new methodological perspectives.

Marta Cichocka

Pedagoška univerza v Krakovu

Nekaj strategij sodobnega zgodovinskega romana: od časovne sestavljanke proti intrahistorični dimenziji

Ključne besede: zgodovinski roman, žensko pripovedništvo, intrahistorični roman, »postspomin«

Zgodovinski roman je malo pred svojo dvestoto obletnico obstoja v zahodni književnosti (1814) predmet vsakovrstnih bilanc in analiz, teoretičnih kategorizacij, zvrstnih postulatov in celo povsem statističnih študij, ki dokazujejo njegov trden položaj na tržišču. Zaradi umestitve na križišču vplivov med sodobnim zgodovinopisjem in literarnimi tokovi lahko služi kot orodje za različne uporabe in spodbuja vsestransko proučevanje. Čeprav sta teorija o zvrsteh in predstava, kakšen mora biti zgodovinski roman, če naj bo opredeljen kot tak, še vedno negotovi, ta oksimoronična zvrst še naprej cveti in se razrašča v številne podkategorije (med drugim v zgodovinopisno metafikcijo, novi zgodovinski roman, intrahistorični roman in zgodovinsko-kriminalni roman). V novem družbenem in generacijskem kontekstu so na literarno prizorišče vstopili ženske pisateljice in mladi avtorji, ki dedujejo indirektni, mediatizirani postspomin z očno čustveno komponento. Po teoretičnih okvirih, ki jih je začrtal Paul Ricoeur o zgodovini, spominu in pozabi, ter po najnovejših psiholoških in socioloških analizah o mehanizmih proizvajanja spomina pripovedi o preteklosti pogosto izhajajo iz intrahistorične perspektive, osredotočene na iskanje identitete, zato njihovo proučevanje napoveduje nove metodološke vidike.