

UNA NUEVA ALIANZA ENTRE HISTORIA Y NOVELA. HISTORIA Y FICCION EN EL PENSAMIENTO LITERARIO DEL FIN DE SIGLO.

En J.Romera, F.Gutiérrez, y M.García-Page eds. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid. Visor Libros. 1996. 81-97.

1. La cuestión de la Postmodernidad y la Historia.

Es posible que algunos de ustedes retengan estas imágenes de la noche del 18 de julio de 1936 en Mágina, tal como las vivió, las fotografió y las recordó años después Ramiro Retratista para el Comandante Galaz:

"Hacia un calor tremendo, ya era de noche y aún subía fuego de las piedras, me encaminé al cuartel a ver lo que pasaba y entonces vi un gentío que venía de allí, los militares ya han salido, me contaron, en una columna de coches y camiones, parece que van hacia el ayuntamiento, estaban abiertos los balcones de todas las casas y las luces encendidas y se oían muy alto las emisoras de radio, así que en lugar de al cuartel fui a la plaza de Santa María, y logré entrar en el ayuntamiento, rodeado de gente, todo el mundo hablaba a gritos y se oía una música muy fuerte en la radio, un desbarajuste, pero nos callamos todos al oír los motores de los camiones de ustedes, yo me asomé a una ventana de la planta baja, en una oficina que estaba llena de papeles tirados en el suelo, y vi llegar los camiones, se alinearon en la plaza, delante de la iglesia de Santa María, y empezaron a bajar los soldados, yo estaba muerto de miedo, pero no paraba de hacer fotos, pensaba que si moría esa noche a lo mejor se salvaba por casualidad la película y me recordaban como a un héroe, y luego salí al patio y me asomé a la escalinata donde estaba el alcalde y lo vi subir a usted, solo, con la pistola al cinto, sin prisa pero con mucha energía, sin mirar a nadie, y el alcalde, a mi lado, temblaba de miedo, suponía que usted iba a detenerlo o a matarlo, y entonces usted se paró en el segundo o en el tercer escalón y se cuadró, y yo disparé la cámara y no oí lo que usted decía, pero aquí tiene la foto, una copia, y la otra también, la primera, en cuanto lo vi me dije, Ramiro, a lo mejor es una impertinencia de tu parte, pero seguro que al Comandante Galaz le gustará tener estos recuerdos" (A.Muñoz Molina, 1991, 294-95).

Una noche histórica transfigurada en imagen. Probablemente F. Jameson hubiese utilizado otra expresión, "reducida a imagen". Cuando en 1984 publicó *Postmodernism or the Cultural Logic of late Capitalism* estaba persuadido de que la crisis del Sujeto y del estilo personal, tanto

como la de la norma moral e ideológica, "ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado"(44). Aunque este volverse hacia el pasado no esté marcado por el signo de la *historia* sino por el del *historicismo*. Del *historicismo* escribe Jameson que es "la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado" y que ha eclipsado a la Historia (45). En "una sociedad despojada de toda historicidad" y bajo los efectos del *historicismo* el pasado "se ha convertido en una vasta colección de imágenes", ha perdido su valor de referencia, no nos ha dejado -en su ausencia- más que una serie de espectáculos en ruinas (46). La moda retro, o nostalgia, como la cita Jameson, sería una precisa manifestación de este "historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal" (47) y expresaría con rotundidad "la incompatibilidad del lenguaje artístico de la 'nostalgia' postmodernista con la historicidad genuina." (49) En estas condiciones la novela histórica de la postmodernidad "es ya incapaz de representar el pasado histórico, lo único que puede "representar" son nuestras ideas y estereotipos del pasado [...] no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como ella misma fue una vez presente". La novela histórica de la postmodernidad es fruto de "una situación histórica nueva y original en la que estamos condenados a perseguir la historia mediante nuestras propias imágenes *pop* y mediante los simulacros de esa historia que, por su parte, queda absolutamente fuera de nuestro alcance" (59-60).

El diagnóstico de Jameson, uno de los profetas de la postmodernidad, resuena con notas muy agudas cuando contemplamos, en un reciente film de Ken Loach, *Tierra y Libertad*, la nostalgia con la que una joven británica trata de evocar por medio de viejas fotos, cartas, y objetos personales, la lejana aventura de su padre en las filas del POUM o del PCE en la España trágica de la guerra civil, su idealización melancólica de un compromiso irreversiblemente neutralizado.

También resuena en *El jinete polaco*, aunque aquí sean muchas más las notas y uno tenga la sensación de que no es una banda la que toca, sino toda una orquesta. Encerrados en una habitación de una gran ciudad norteamericana, donde nunca han dejado de sentirse extranjeros, dos amantes entretejen su plenitud amorosa, la reintegración de sus identidades dispersas, la novela que protagonizan y la historia de la que se sienten herederos, la de sus vidas, la de su stirpe, la de su ciudad. Se valen para ello de la fiebre de sus cuerpos y de la melanciolía de sus recuerdos, pero también de los restos que la historia deja detrás de sí como en un naufragio, muy especialmente del grabado de *El jinete polaco* y de las fotos de Ramiro Retratista. Es así como la noche en que el Comandante Galaz abortó con un disparo y una muerte la sublevación militar del 18 de julio de 1936 en Mágina y puso a sus tropas a disposición de las autoridades republicanas, vuelve una y otra vez, entre el incesante oleaje de motivos de la novela, como una instantánea fija.

¿Acaso esa presencia masiva de las imágenes como hilo conductor del relato, o el tono elegíaco de una novela como la de Antonio Muñoz Molina constituyen los síntomas de su imposibilidad - de la nuestra - para aprehender la historia, para comprenderla desde un cierto punto de vista y para usarla como eje de un ambicioso relato? ¿Es que del baúl de las fotos de Ramiro Retratista y del apartamento en que los amantes, protagonistas y narradores, liberan su nostalgia, no salimos hacia la vivencia de la preguerra en Mágina, de una guerra civil que ellos no vivieron, de una postguerra en la que se desasosegó su adolescencia, de una España inserta de lleno en la lógica del capitalismo avanzado? Ante nuestra mirada aquiescente de lectores desfilan cuatro generaciones con sus voces, sus sentimientos, y sus relatos, la microhistoria de una familia en un medio rural y subdesarrollado y la de otra en el exilio, la autobiografía de dos ciudadanos de treinta y tantos años, el desordenado desarrollo urbanístico de una pequeña ciudad de provincias, la transformación de España desde su impresentable enfrentamiento fratricida hasta su colaboración con las potencias más honorables del orbe en la primera guerra unánime de occidente, la Guerra del Golfo ¿No es esto una apuesta por una novela que se ha reapropiado, desde el corazón del presente, de la pasión por la historia? ¿O es puro *historicismo*, como quiere Jameson?

Entre aquel regreso a la historia que Eduardo Mendoza, en *La ciudad de los prodigios* (1986), ejecutó con toda clase de reticencias, dispuesto a echarlo todo a broma en cualquier momento, dejándose llevar por el espíritu de la parodia y aun del pastiche, con ese gesto que inauguró Valle Inclán y que en la medida en que se desvía ostentosamente del canon de la novela histórica la reafirma, tanto por su insistencia en practicarla como por las excentricidades deliberadas y sistemáticas con que la practica, entre aquélla y esta otra casi tan épica como elegíaca de Antonio Muñoz Molina, a tan sólo cinco años de distancia, parecen haberse abierto de par en par las puertas de una nueva alianza entre historia y novela.

Y en esa alianza todo parece indicar que va a tener cabida no sólo una novela con constituyentes históricos sino también una nueva novela propiamente histórica, exponente de una sensibilidad y de una coyuntura marcadas por la crisis de la Modernidad, aunque capaz de enlazar con los últimos eslabones del episodio nacional, *El ruedo ibérico* de Valle Inclán y *El laberinto mágico* de Max Aub. Indicios no han faltado en los últimos años: *El insomnio de una noche de invierno* (1984) de Eduardo Alonso, *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, *Galíndez* (1990) o *La autobiografía del General Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán, *El último manuscrito de Hernando Colón* (1992) de Vicente Muñoz Puelles, etc. parecen confluir con novelas del otro lado del Atlántico, que en estos mismos años forman ya mesnada, novelas como *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *Las batallas en el desierto* (1981) de

José Emilio Pacheco, *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol, *1492, vida y tiempos de Juan Cabezón de Castillo* (1985) de Homero Aridjis, *Gringo viejo* (1985) de Carlos Fuentes, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, o *El General en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez.

2. La ficcionalización de la historia

El rebrote de nuevas y viejas formas de novela histórica con un éxito tan indiscutible entre los lectores de todo el mundo como el de las *Memorias de Adriano*, *Yo Claudio*, o *El nombre de la rosa*, podría tener inexplorados vínculos con los debates de la llamada "nueva historia", que han sacudido los cimientos de la historiografía profesional.

"¿Quién inventó - o descubrió - la nueva historia? - se pregunta Peter Burke (1991, 19) - La expresión se utiliza a veces para aludir a procesos ocurridos en las décadas de 1970 y 1980, período en que la reacción contra el paradigma tradicional se extendió a todo el mundo afectando a historiadores del Japón, la India, América latina, y cualesquiera otros lugares [...] No obstante, es indudable que la mayoría de los cambios ocurridos en la historiografía en ambos decenios forman parte de una tendencia más larga".

El consenso que sitúa el origen de esta "nueva historia" en la fundación, en 1929, de la revista *Annales*, de París, asociada a los nombres de Marc Bloch y Lucien Febvre, es muy amplio. En la trayectoria intelectual de la llamada *Ecole des Annales* - aunque no sólo en ella - fueron suscitándose y elaborándose algunas de las propuestas más relevantes de la "nueva historia", tales como el cuestionamiento de las explicaciones deterministas y la decantación hacia análisis particularizados, que ponen el acento sobre la originalidad de individuos y situaciones, en la libertad de opciones de todo proceso en marcha, o en la heterogeneidad de sus constituyentes; tales como el desplazamiento de la historia política por la de las mentalidades, por la exploración de las representaciones del imaginario colectivo, del utillaje mental; tales como la extensión del campo de la historia a la vida cotidiana, o la visión de los acontecimientos determinantes no tanto desde el centro y desde arriba como desde la periferia y desde abajo; tales como el descrédito de una historia basada en las intenciones y estrategias conscientes de sus protagonistas y la apertura hacia una historia que se hace cargo de la complejidad de las circunstancias, del entrecruzamiento de fuerzas heterogéneas, incluso de la relevancia de los factores inconscientes; tales como la puesta entre paréntesis de la supremacía del documento y de su supuesta objetividad, y el consecuente recurso a otros tipos de fuentes hasta entonces menospreciadas, muy especialmente a los textos literarios, redescubiertos ahora por los historiadores; tales como una

interdisciplinaria creciente que hace salir al historiador del reducto de un profesionalismo excesivamente delimitado; tales como - finalmente - el cese de la confianza en un modelo de historia a la vez trascendente, universal y objetiva, y su progresiva sustitución por una forma de trabajar consciente de la propia relatividad, de los límites y de los intereses propios, réplica a Hegel, en la línea del Foucault de *L'Archéologie du Savoir*, o de la filosofía de Ricoeur, responsable de la consigna "Olvidar a Hegel".

Pero no es menos cierto que en la ya larga trayectoria recorrida por los historiadores de los *Annales* y sus compañeros de viaje en todo el mundo, los años 50 y la década de los 60 supusieron la imposición de un modelo de Historia poderosamente influido por la revolución que la Lingüística General aportó a las ciencias humanas. Este modelo, que alcanzó su forma canónica en la obra magistral de F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen a l'Époque de Philippe II* (1949), respondió, como la Lingüística desde Saussure a Hjelmslev o a Chomsky, a la ambición de una ciencia objetiva y sistemática de la historia, creyó fervientemente en la capacidad explicativa de las estructuras, tanto al menos como desconfió del factor humano y del acontecimiento generador de historia. Bajo la hegemonía de este modelo de historiografía, historiadores como Lewis Namier y R.H. Tawney, en Gran Bretaña, o como el propio Braudel, en Francia, desacreditaron lo que este último llamó *histoire événementielle*, contrapuesta a la historia de las estructuras, y provocaron lo que Paul Ricoeur ha denominado "el eclipse de la narración", contemporáneo al "eclipse del argumento" en la novela europea coetánea, que tuvo en la España de los 70 a Juan Benet como su más arrogante apóstol. Que la hegemonía de un paradigma científico marcado por la Lingüística General y de un modelo de Historia sin acontecimientos no constituyen el mejor soporte para el desarrollo de la novela histórica lo demuestran bien claramente las imposibles novelas históricas de Benet, desde *Volverás a Región* hasta la serie de *Las herrumbrosas lanzas*, o el descrédito crítico del género durante los años 60 y 70.

En los 80, en cambio, el modelo estructural de Historia ha experimentado una especie de moción de censura generalizada, paralela por otro lado a la aplicada contra la Lingüística Formal o la Teoría Literaria estructuralista. También en la Historia se ha producido un corrimiento de intereses desde la producción al consumo (Burke, 1991, 11-12), equivalente al que ha conducido del texto al lector en la Teoría Literaria, y como en el panorama de la Lingüística, la Teoría, o la Novela de los 90, la Historia actual se define como un universo en incesante expansión y fragmentación, proyectándose sobre territorios hasta ahora ajenos a sus pasos, como la antropología, la vida cotidiana, los usos amorosos, la clínica, el género, la ecología o la poesía, amenazando con esta pluralidad de direcciones, con esta diversificación, una identidad considerada hasta hace bien poco inmovible. A los historiadores, como a los novelistas, la postmodernidad

los ha inficcionado de una pasión extraña a su pureza, para la que no disponían de defensas, la pasión de lo heterogéneo, de lo desigual y discontinuo, de lo otro que yo, de aquello mismo que nos desafía con su negación.

Por entonces estalló lo que Lawrence Stone no dudó en bautizar, en 1979, *the Revival of Narrative*, el secuestro de la Historia por los acontecimientos, saludado gozosa o angustiadamente en todo el mundo. Desde ese momento los historiadores han vivido inmersos en el debate sobre el parentesco entre Historia y Narrativa, y como consecuencia, sobre la relación entre Historia y Ficción.

A la altura de 1995 tal vez el debate no esté centrado ya en si se debe historiar o no por medio de relatos, sino en qué forma y de acuerdo con qué mecanismos narrativos. Siegfried Kracauer (1969) parece haber sido el primero en inferir que la ficción moderna, más en particular la "descomposición de la continuidad temporal" operada en las obras de Joyce, Proust y Virginia Woolf, ofrece un reto y una oportunidad a los narradores históricos (Burke, 1991a, 293). Hayden White despertó más interés que Kracauer cuando acusó a la profesión de los historiadores de menospreciar el modo de conocimiento propio de la literatura, y con él el papel de la imaginación en el conocimiento humano (H. White, 1987, 50). Algunos historiadores han adoptado decididamente procedimientos técnicos y retóricos hasta ahora exclusivos de la narración literaria. La intersección de universos públicos y privados, la pluralidad de puntos de vista, el dialogismo, la polifonía narrativa, la manipulación del orden temporal que hoy uno puede encontrar en casi cualquier tratado histórico son muestras de ello. Por otra parte los historiadores han asimilado que ninguna historia es inocente y que nadie posee el privilegio, o el poder, de reproducir "lo que realmente ocurrió", por lo que en todo estudio histórico no cabe buscar sino una versión limitada, relativa y en el mejor de los casos posible de los hechos, asimilación que ha llevado a los historiadores a perder el pudor de introducirse en su propio relato, facilitando al lector la impresión de que la Historia no se escribe por sí misma, no es omnisciente ni imparcial, y que flanco a flanco con aquélla que se lee caben otras posibles. Hayden White, en una obra significativamente titulada *Metahistory* (1973) llegó a proponer analizar los relatos históricos en términos de géneros literarios, según él la historia podía adoptar la actitud de la comedia, de la tragedia, de la sátira, o de la novela.

La constatación de que el final de toda historia no lo decide la Historia misma sino el historiador, y de que todo final es una demanda de significación moral (H.White) tiene su correlato en la constatación de la relatividad y de la responsabilidad ideológica del historiador en el desenlace de *su historia*.

Pero la libertad de desenlace no es el único secreto que los novelistas han cedido a los historiadores, también el tratamiento retórico de las situaciones puede llegar a serles propio, ese tratamiento que según una muy conocida tesis de Kate Hamburger distingue en última instancia a los narradores de ficción de los narradores de enunciados "reales". Véase si no la reivindicación entre los historiadores de lo que P. Burke (1991a, 297) llama "narraciones densas"¹: "La narración, como la descripción, podría calificarse de más o menos "fluída" o "densa". En el polo fluido del espectro tenemos la mera observación de un libro de anales, como los de la Crónica Anglosajona donde se lee: "En ese año Ceowulf perdió su reino". En el otro extremo hallamos relatos (demasiado escasos hasta el momento) construidos deliberadamente para soportar un gran peso interpretativo".

La microhistoria, por otra parte, con su narración de la vida cotidiana de gente corriente, no especialmente histórica, en un escenario local, que se ha afianzado entre los historiadores en los últimos años², enlaza con la novela histórica clásica, la de Scott, Galdós o Manzoni, aquella novela que Lukacs (*Der Historische Roman*) caracterizó por un primer plano de héroe mediocre y vida cotidiana del pueblo, y un segundo plano de grandes figuras y acontecimientos de la historia.

P. Burke (1991a, 305)), que trata de mantener una posición moderada en el debate entre la Historia de estructuras y la Historia de acontecimientos acaba por reclamar una Historia de acontecimientos capaz de generalizaciones sobre las estructuras, una historia atenta a los procedimientos de la novela y del cine, aunque consciente de sus propias limitaciones, una historia que, de cumplir estas condiciones, transformaría el *renacimiento* de la narración en una *regeneración* de la Historia.

Más radicales que las de Peter Burke son las tesis del norteamericano Hayden White (1987), que han tenido una gran influencia entre historiadores y teóricos de la literatura. Para White los acontecimientos reales no se nos dan en forma de relato sino en la forma caótica en que los registran los *Anales*, el más primitivo de los géneros memorialistas. Es la narración la que impone a los acontecimientos una coherencia formal, que es a la vez una coherencia semántica, y lo hace por medio de una trama. Si los *Anales* no ordenan ni seleccionan los acontecimientos, no los jerarquizan ni articulan, las *Crónicas* sí lo hacen, pero no concluyen, pues su final lo determina

¹. La "densidad" de la que habla Burke no es sino otra manera de aludir al efecto de los procedimientos retóricos sobre la prosa, y muy especialmente al tratamiento "épico" del tiempo, que Hamburger analiza como índices que diferencian los enunciados de ficción de los enunciados de realidad. *Logique des genres littéraires*. París, Seuil, 1977. Véase además la revisión de los argumentos de Hamburger por Genette, desde su propia terminología y metodología narratológicas, en *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen, 1993, 53 ss.

². Algunas muestras características serían *Cristofano and the Plague* (London, 1973) de Carlo Cipolla; *The Return of Martin Guerre* (Cambridge, Mass. 1973) de Natalie Davis; *The Gate of Heavenly Peace* (Londres, 1982) de Jonathan Spence... Véase como introducción el trabajo de G. Levi "Sobre microhistoria" en P. Burke (ed), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, 119-143.

el de la vida o el trabajo del cronista. Esta es su diferencia con la *Historia*, que selecciona y ordena, pero también concluye. La capacidad de la historia de explicar el pasado procede por tanto de su capacidad de seleccionar y ordenar los acontecimientos desde un determinado punto de vista, ligado inevitablemente al presente - socializado - del historiador, y de su capacidad de ponerles un fin, en definitiva de su capacidad de crear una trama y un desenlace, y esa doble capacidad es esencialmente narrativa. Al imponer una trama a la secuencia de los acontecimientos reales no se refleja la vida tal como es sino una imagen de la vida, que es y sólo puede ser imaginaria, y al imponerle un fin se dota a la secuencia de una significación moral, pues los acontecimientos ni son tales sin una trama que los seleccione, destaque y ordene³, ni tienen nunca un final que les proporcione sentido. Para H. White la Historia y la Ficción operan de manera básicamente semejante a la hora de enfrentarse a lo real, pues ambas utilizan la narración como modo de conocimiento de lo real, ambas constituyen un discurso simbólico cuyo mayor poder no es el informativo, sino el de generar imágenes de lo real. La trama de una narración histórica no reproduce el pasado, no lo imita, tampoco lo explica, lo comprende y lo simboliza, se constituye en su correlato alegórico.

También R. Chartier (1992), desde una tradición teórica - la de la escuela de los *Annales* - muy diferente de la de White, afirma como inevitable el reconocimiento de la identidad estructural entre relato de ficción y relato histórico. Para Chartier la intriga opera en el relato como vehículo de comprensión: explicar históricamente unos acontecimientos no es otra cosa que desvelar su intriga, escribe. Contando, se conoce.

White o Chartier han conformado sus posiciones en paralelo y a la vez en deuda con la obra filosófica de Paul Ricoeur, quien a su vez se hace eco de las propuestas de White. Para Ricoeur la constatación de una cierta diferencia, si bien limitada y relativa, entre relato de ficción y relato histórico, basada en "la pretensión de verdad" de este último, no impide establecer firmemente la identidad estructural de ambos, su condición narrativa. Se trata en principio de dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad, y ambas ponen en juego el carácter temporal de la experiencia humana. "El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal [...] el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo" (1985, I, 41). O dicho de forma más definitiva: "entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural" (I, 117). En última instancia la diferencia entre narración histórica y narración ficcional pertenece a la fase final de la mimesis narrativa, la que

³. White coincide plenamente aquí con las tesis de Y. Lotman sobre el acontecimiento y la semiótica del texto narrativo. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978, 283 ss.

Ricoeur denomina *mímesis 3* , y radica en la operación de lectura. El lector es su clave. Por el contrario, en las dos primeras fases de la *mímesis*, en la captación de lo real o *mímesis 1* y en su configuración textual por medio de una trama o *mímesis 2* , el historiador y el novelista operan de la misma forma básica , incluso en el caso de que el historiador no haga historia de acontecimientos. La Historia, en todo caso, y sea cual sea su modalidad, mantiene sus vínculos dentro de la esfera de la narración, única forma de preservar su propia dimensión histórica (I, 377).

Parece razonable pensar que el renacimiento de una Historia de los acontecimientos y la difusión de las tesis que aproximan entre sí la Historia y la Ficción, constituyen un entorno idóneo para el redescubrimiento por la novela de su vieja pasión fabuladora, notable en España a partir, sobre todo, de 1975, año de la publicación de *La verdad del caso Savolta*, pero también para el despliegue de una nueva novela histórica y, sobre todo, para la atracción de novelistas y lectores hacia las formas híbridas de Ficción y de Historia, como las Autobiografías, las Memorias, las Crónicas y los Diarios, sean fingidos o verídicos, o mejor dicho, sean más o menos fingidos y, a la vez, más o menos verídicos.

En el panorama hispánico habría que recordar, por su condición de hitos de estas formas híbridas, así como por su calidad narrativa, los *Años de penitencia*, *Los años sin excusa* o *Cuando las horas veloces* , el tríptico autobiográfico de Carlos Barral, *Galíndez* , de Manuel Vázquez Montalbán, con su mezcla de reportaje retrospectivo y novela de agentes secretos, o *El general en su laberinto* , de Gabriel García Márquez, a medias entre la biografía, el relato intimista y el poema elegíaco.

3.La historización de la ficción.

Tanto la nueva novela histórica como las formas híbridas que acabo de evocar ponen sobre el tapete la cuestión de la ficcionalidad del discurso literario, o su cara opuesta, la de la referencialidad del discurso histórico, cuestión que por otra parte se halla en el centro mismo del debate teórico actual. "El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad - escribe José M^a Pozuelo - se sitúa [...] en este cambio de paradigma teórico que sustituye una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria [...] Ninguna zona de la teoría literaria se ve libre de esta cuestión, que a esa centralidad debe su interés actualmente crecido" (1994, 266).

Una de las líneas de quiebra del paradigma formalista-estructuralista-semiótico es la recorrida por la filosofía analítica y la teoría de los actos de habla, pero quizá no tanto para reforzar la naturaleza ficcional de los textos literarios, según apunta José M^a Pozuelo, como para

interrogarse sobre ella y aun para someterla a prueba y hasta incluso para amenazarla. El John R. Searle que escribe *Expression and meaning* (1979) establece dos principios muy característicos del cambio de paradigma teórico: el de que la filosofía del lenguaje encuentra su base en la filosofía de la mente, que por tanto la precede, y el de que los actos de habla dependen en gran medida de la intencionalidad del hablante. Ambos principios vienen a completar aquel otro firmemente establecido diez años antes en *Speech Acts* (1969), según el cual una teoría del lenguaje forma parte de, o está incluida en, una teoría de la acción, y estos tres principios socavan aquel otro principio sobre el que se asentaba en buena medida el pensamiento estructuralista y aun buena parte del postestructuralista: el lenguaje es la medida de todas las cosas, o dicho con palabras del primer Wittgenstein: los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje.

La teoría de los actos de habla se ha desplegado entre la fidelidad y la infidelidad a la semántica de Frege, que al separar drásticamente denotación y sentido, atribuyendo a la denotación, y sólo a la denotación, el valor de verdad de un enunciado, arrojaba de sí el lenguaje poético, un lenguaje urdido de figuras e imágenes que no responden al test verdadero / falso, que rige a los enunciados de realidad, a los enunciados referenciales, un lenguaje en suma, el poético, que no serviría para decir la verdad.

De la fidelidad al planteamiento de Frege nacen las primeras propuestas de Austin sobre el lenguaje como acción, del que queda excluida la poesía, cuyos enunciados no constituyen aserciones, aunque lo parezca, pues carecen de valor lógico de verdad y -sobre todo- de consecuencias performativas. Los enunciados poéticos son por consiguiente pseudo-asesiones. Como recuerda Pozuelo, Russell fue todavía más lejos: desde el punto de vista lógico lo que se dice en un poema se dice sobre objetos inexistentes y se dice, por tanto, en falso. Las primeras consecuencias de este tipo de análisis sobre los teóricos de la literatura no se hicieron esperar: es el caso de R. Ohman (1971), para quien el discurso literario carece de fuerza ilocutiva y no es por tanto un verdadero acto de habla, sino un quasi-acto.

En una línea convergente, aunque desde una trayectoria teórica distinta, Kate Hamburger (1977) distingue netamente entre los enunciados de realidad, que tienen su origen en un sujeto real, y los enunciados de ficción, emancipados de todo sujeto real de enunciación, y en los que el yo-origen-real desaparece en beneficio del yo-origen-ficcional. Esta tesis de una mimesis sin sujeto, que como es sabido arroja fuera de la ficción a la poesía lírica, definida por enunciados de realidad, y convierte a la novela en primera persona en una forma mixta, cuya naturaleza no es la ficción sino el fingimiento, como simulacro que es de la autobiografía o como autobiografía apócrifa, coincide en sus consecuencias prácticas con tesis de Foucault, Barthes y buena parte del llamado antihumanismo francés contemporáneo que postulan la muerte del autor y la

autosuficiencia del texto, aislado de toda referencia y entregado al espectáculo de su propio lenguaje. El polémico libro de Hamburger, para quien la literatura es por esencia ficción, lo opuesto por tanto a realidad, es a la vez uno de los últimos y más notables episodios de aquel afán que quiso sustituir la Poética y la Estética por una Ciencia de la Literatura, por una "lógica universal de los géneros y del sistema literario". Llevadas al terreno de la novela histórica sus tesis no pueden sino rechazar toda pretensión de historicidad y de referencialidad histórica por parte del género. Las fechas y los lugares históricos que aparecen en toda novela histórica, el uso mismo del pretérito épico, carecen de valor referencial, son puros artificios o convenciones de un género que, considerado en su conjunto, no se diferencia en nada de cualquier otra clase de novela: "le processus [de fictionnalisation] transforme la matière historique du roman en une matière non historique [...] Le fait qu'il s'agisse d'un récit traitant d'une matière historique authentique ou imaginaire (c'est-à-dire dont l'historicité est plus ou moins feinte) est sans importance" (110-111).

Me parece difícil desde este punto de vista, o desde el de Austin-Ohman, o desde el de Martínez Bonati (1992), que teoriza la ficción como una representación liberada de su objeto, como una representación de la ausencia de realidad, como una imagen sin cosa, como un mensaje desvinculado de autor y lector, como un puro hablar imaginario sin hablante y también sin oyente, desde puntos de vista como estos me parece difícil, repito, dar cuenta de cualquiera de las facetas de este complejo fenómeno que vengo analizando: la fascinación de los historiadores por la narración, su exploración de los secretos retóricos de la novela y del relato fílmico, la emergencia de formas híbridas histórico-ficticias, a la vez literarias e históricas... O bien todas estas experiencias son gratuitas y carecen de un significado especial, o bien cuantos hacían Historia han decidido pasarse con armas y bagages a la Ficción, en una especie de suicidio profesional colectivo. O bien la clave explicativa es otra. Si los campos de la Historia (discurso de la referencia) y de la Ficción (discurso de la ausencia de referencia) son de naturaleza tan distinta como suponen Frege, Austin o Hamburger, y si como Barthes, Mignolo o Martínez Bonati piensan el lenguaje sólo se construye en la medida en que se emancipa de su referencia, entonces todos los juegos a los que venimos asistiendo, y que tantean, presionan, desafían la frontera entre ficción y referencia histórica, empeñándose tozudamente en circular de la una a la otra, sin respeto a tan autorizados aduaneros, resultan inexplicables, y lo que es teóricamente lo mismo, ilegítimos.

A mi modo de ver las cosas es preciso buscar en otra dirección. No es éste el lugar de entrar al menudeo en el debate sobre qué clase de acto de habla es, si lo es, el texto literario, debate que ha resumido Domínguez Caparrós (1987), pero sí de recordar que con las *Investigaciones filosóficas* (1953) del último Wittgenstein se abría una posibilidad de recomponer el mapa de relaciones entre lo real, la imaginación y el lenguaje que la investigación posterior ha

comenzado, y no ha terminado de explorar. El giro decisivo comienza cuando se asocia el significado de las palabras a su uso, y a su uso en un juego que es social la mayor parte de las veces, con unas reglas y unas convenciones que permiten jugarlo aceptada y eficazmente. La lengua no es tanto un sistema de signos como el escenario donde se entrecruzan múltiples usos lingüísticos, múltiples funciones, múltiples *juegos de lenguaje*. Wittgenstein apresó con mucha anticipación una contradicción que la postmodernidad ha tenido que dirimir para formularse como tal, la de que la realidad, y por lo tanto el lenguaje, es el campo de interacción de prácticas heterogéneas y apropiaciones diversificadas, por lo que la obstinación de someterla a un sistema cerrado y unificado, como los modelos propuestos por la Lingüística General, está destinada al fracaso.

Para John R. Searle (1979) la relación entre lenguaje y mundo dispone de doble "dirección" (o "sentido", según la física): hay actos de habla que tratan de atrapar el mundo con sus palabras (las aserciones) y otros en que es el mundo el que debe atrapar las palabras (promesas, órdenes...). Son las dos direcciones de un mismo juego de palabras, en el que Searle se recrea: la *word-to-world*, o la dirección del detective, que va de las palabras al mundo, y la *world-to-word*, o la dirección del cliente, que va del mundo a las palabras. Las *word-to-world* son *world describing*, las *world-to-word* cambian el mundo, son *world changing*.

La ficción literaria se parece mucho a los actos asertivos, a los *word-to-world*, pero no constituye verdaderos actos de palabra, pues no cumple las reglas propias de los actos de palabra⁴. Tampoco acepta Searle que contar sea en sí mismo un acto de palabra, diferente de otros, como asertar, ordenar o comprometerse, aunque su réplica a esa posibilidad, que defenderá unos años después G. Genette (1991), es poco convincente. El narrador de una ficción lo que hace es actuar como si hiciera una aserción, imitar el gesto de una aserción, formular una aserción sin practicarla, pretenderla, en suma.

La relevancia de las ideas de Searle no me parece que radique tanto en esta caracterización de las ficciones literarias como simulacros de actos de habla, en que sigue de lejos y con mayor matización las tesis de Austin, sino en otros aspectos. En la idea, por ejemplo, de que la Ficción adquiere naturaleza en la intención del hablante y no en otro lugar. El criterio que permite distinguir si un texto es o no una ficción es la intención ilocucionaria (o no ilocucionaria) de su autor, pues no hay ninguna propiedad, sintáctica o semántica, que identifique a un texto como Ficción. La diferencia entre ficcionalizar y asertar estriba en el propósito de ficcionalizar - más o menos, eso es otra cosa - lo que se dice. Pero si la naturaleza de la Ficción tiene su origen en el

⁴. Estas reglas tienen por misión, según Searle, relacionar las palabras con las cosas, pero en la Ficción esa misión se suspende, se pone entre paréntesis la conexión entre *word* y *world*, el hablante no queda comprometido por el significado de sus palabras.

hablante, la de la Literatura lo tiene en el oyente. No hay rasgos ni series de rasgos que todas las obras literarias tengan en común y que constituyan las condiciones necesarias y suficientes para hacer de un texto una obra literaria. Hablando toscamente son los lectores (comenzando por editores y críticos) quienes deciden si una obra es o no Literatura, mientras que son los autores quienes deciden si es Ficción o no. De ahí que lo literario y lo no literario se hallen en una relación de continuidad: no hay un límite estricto, de carácter idiomático, que los separe.

Con esta concepción Searle se sitúa en la línea de pensamiento que deriva de Wittgenstein, rompe con la concepción del lenguaje literario como un género diferenciado de lenguaje, y viene a confluir con Mary Louise Pratt (1977) o con Paul Ricoeur (1985), o con los críticos de la recepción, en sus análisis del discurso poético. Pero aun hay otra zona de la teoría de Searle que me interesa particularmente, y es su consideración de los textos de Ficción como un conjunto de ficciones y de actos efectivos de palabra. "Most fictional stories contain non-fictional elements", escribe. En *Guerra y paz* Pierre y Natasha son personajes de ficción, pero Rusia es Rusia y la guerra contra Napoleón la guerra contra Napoleón. Searle se pregunta ¿cuál es el test a aplicar para saber lo que es ficticio y lo que no lo es en un texto de Ficción? Si se le puede aplicar el concepto de error, se responde, entonces no es ficticio. La diferencia entre novelas naturalistas, cuentos de hadas, relatos de ciencia ficción y fábulas surrealistas se establece sobre la extensión del compromiso del autor de representar *actual facts*, y la extensión de ese compromiso puede ser mucha o muy poca, en todo caso una cantidad variable, al contrario de lo que piensan Hamburger o Pozuelo, para quienes lo dicho en una novela es siempre ficticio, sin grados ni variaciones. Para Searle en los textos de Ficción se incluyen aserciones auténticas, actos de habla plenos, al referirse a objetos, personajes, situaciones reales, pero también al dejarse escuchar la meditación del autor, sus juicios sobre lo real, lo que le obliga a una penúltima distinción, la que existe entre texto de Ficción y discurso ficticio: una obra de Ficción no necesita consistir únicamente en un discurso ficticio, y en general no lo hace. Y he dicho penúltima porque en la última Searle parece asentar una desconcertante, cuanto prometedora, paradoja: los textos de Ficción pueden vehicular actos de habla plenos, o serios, como le gusta decir a él, exactamente igual que cualquier enunciado de realidad. Casi todo texto de Ficción verdaderamente importante transporta un mensaje que se deja transportar por el texto pero que no está en el texto. La crítica literaria ha explicado hasta la saciedad, y con razón, "how the author conveys a serious speech act through the performance of the pretended speech acts which constitute the work of fiction" (75). Aunque todavía no disponemos de una teoría capaz de explicar cómo es posible que intenciones ilocutivas serias sean vehiculadas por ilocuciones simuladas, ello tiene que ver sin duda "with the crucial role, usually underestimated, that imagination plays in human life, and the equally crucial role that shared

products of the imagination play in human social life" (74). Parece que estemos escuchando a H. White, o a P. Ricoeur.

Desde mi punto de vista es en esta concepción pragmatizada de la Ficción, cuyo origen radica en la intención de ficcionalizar del autor, que es definida como literatura por el uso social que los lectores hacen de ella, que vehicula macroactos de habla eficaces sobre un entramado de actos de habla simulados y verídicos, donde podemos encontrar una clave de comprensión para los experimentos novelescos de la hibridez, que desafían toda delimitación estricta entre las naturalezas de lo literario y de lo histórico, o de lo verídico y lo ficticio.

Algunas de las expectativas abiertas por Wittgenstein y Searle para llegar a una concepción del lenguaje poético como no marginal, no inocuo, no privado de fuerza ilocucionaria y no, finalmente, inútil, aunque decorativo, han sido desarrolladas por Mary Louise Pratt en *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977), pero el seguimiento de sus ideas nos llevaría demasiado lejos de la novela histórica. Baste pues recordar que para M.L. Pratt el objetivo de su libro es elaborar una teoría unificada del discurso que nos permita hablar de la literatura en los mismos términos con que hablamos de todas las otras cosas que la gente hace con el lenguaje, y que también nos permita abandonar la idea de que el lenguaje literario existe en oposición a otros géneros del lenguaje. Para M.L. Pratt el lenguaje literario no es sino un uso especial del lenguaje, un juego de lenguaje, diría Wittgenstein, y ella se esfuerza en definir sus reglas y convenciones y, sobre todo, el tipo de situación comunicativa en que es posible jugarlo.

Sin una situación comunicativa especial, en que la existencia simultánea del hablante y del oyente es más una presuposición que una presencia, y en que los interlocutores ceden su turno de palabra a un solo hablante - al contrario que en una conversación pero al igual que en una conferencia -, que es el autor, a cambio de incrementar su exigencia sobre lo que va a decir y de reservarse el privilegio del juicio, no sería posible el juego y, por tanto, el despliegue de lo literario. Por eso son los lectores quienes aceptan o no aceptan que el discurso que les dirige el autor, desde la autoridad y las valoraciones que le confiere la institución literaria, es realmente literario. De las páginas de M.L. Pratt el texto literario emerge diseñado como *display text*, un macro-acto de habla, una serie encadenada de actos de habla relacionables con una clase especial de aserciones, aserciones *world describing*, que cumplen con la condición de representar estados de cosas no usuales, contrarios a las expectativas, problemáticos, esto es, de contar o mostrar cosas que son o pueden ser (por el modo de contarlas) especialmente interesantes, *tellable, relatables*. El objetivo de esta clase de actos de habla es no sólo producir creencia (como las aserciones) sino también implicar imaginativa y afectivamente al lector en el estado de cosas representado, incitarle a tomar partido, a evaluarlo.

Desde un horizonte teórico muy distinto al de la pragmática, el de la fenomenología, el pensamiento de Paul Ricoeur proporciona una última clave para celebrar estas muchas bodas entre Historia y Ficción que los tiempos nos traen, unas bodas que para el pensamiento teórico clásico, desde Aristóteles a Hamburger, resultan antinaturales. Ricoeur se propone, en un importante artículo de 1980, "Mimesis and representation", devolver al concepto de representación sus posibilidades de juego, que Lyotard y Barthes habían condenado a la extinción, y lo hace relacionando la capacidad de representar lo real por medio del discurso literario con el concepto de mimesis, que a él le parece menos castigado por las acusaciones de la filosofía contemporánea. La redefinición de la mimesis como un proceso en tres fases, que conduce desde la *prefiguración* de los acontecimientos reales por el autor, a su *configuración* en el texto por medio de la trama, para llegar a su *transfiguración* por el lector, devuelve al texto literario su capacidad de entenderse con lo real, y por tanto con lo histórico, esa otra forma de lo real, y lo hace tendiendo un puente entre nuestra capacidad de experiencia humana como agentes y nuestra facultad de transformarla en experiencia estética por medio de la lectura. El texto, la trama en que se ordenan nuestras experiencias, resulta así un mediador, fundamental, es verdad, pero situado entre, capaz de transmitir de un punto de origen a otro de término, una especie de cuerpo conductor, pero construido como un artefacto. Ricoeur acaba su artículo reivindicando una nueva formulación de la referencia, de lo real, incluso de la verdad, tres conceptos hasta hoy mismo anatemizados por la Teoría, excluidos de su respeto.

A mí me parece que sólo desde un pensamiento que devuelva su fluidez al tráfico entre experiencia y literatura, entre ficción y realidad, y por tanto entre Historia y Ficción, la frontera entre esos territorios deja de ser insalvable, cede a la aventura de atravesarla en un sentido y en otro, se convierte en una invitación al juego mucho más que en el signo de una prohibición o de una imposibilidad.

Y lo que los tiempos nos traen es precisamente esto, la experiencia jubilosa de la hibridez. La Historia de los acontecimientos o la Microhistoria vuelven sus ojos hacia la novela y trazan relatos que en poco se diferencian de ella, como *Il Sacco di Roma*, de André Chastel, o *The Gate of Heavenly Peace*, de Jonathan Spence, las biografías pueden resultar, sin dejar de ser biografías, tan novelescas como en el caso de *El último emperador*, de Bertolucci, o de *El general en su laberinto*, de García Márquez, cuando no se abandonan por completo a los extravíos de la imaginación, como es el caso de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, o *El último manuscrito de Hernando Colón*, de Vicente Muñoz Puelles, donde casi nada de lo dicho es histórico, aunque los personajes y las situaciones sí lo sean. En ocasiones el personaje principal es totalmente histórico, tan histórico como el Emperador Adriano, el General Bolívar o el Almirante

Cristóbal Colón, pero entonces la novela se vuelve hacia la conciencia y la memoria del personaje, recorre sus galerías interiores, para revelarnos lo que las fuentes documentales no nos dijeron, su privacidad, ese territorio en el que son posibles episodios que si nunca ocurrieron reflejan sin embargo formas posibles -y no realizadas- de la verdad. En otras ocasiones la novela se entrega al gran fresco narrativo, recuperando la pasión por el estudio del espacio social y los vastos panoramas históricos, como en *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza, o en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, pero lo hacen de la mano de la ironía y de una autoconciencia nada crédula, sabedores sus autores de que toda reconstrucción está destinada a ser una reinención del pasado. La novela histórica de los últimos años ha descubierto, en suma, posibilidades inéditas, pero siempre sobre la base del diálogo con la Historia, que aume como desafío para proponernos una lectura diferente de los acontecimientos, para rellenar sus lagunas, para contar lo que los acontecimientos o su crónica oficial callaron.

El final del milenio nos pilla a todos con una ansiedad de ficción muy especial, que recuerda aquella otra que se vivió entre el otoño de la Edad Media y el Renacimiento, la de querer ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, la de proyectarnos sobre figuras y situaciones del pasado buscando allí lo que nos falta aquí, o dicho de otra manera, afanándonos por alterar la historia para hacerla más nuestra. La ansiedad de ficción histórica desvela nuestra falta de conformidad con el presente, el deseo de que las cosas hubieran sido de otra manera, y la pulsión inexplicable de haber vivido la historia como una novela.

JOAN OLEZA

UNIVERSITAT DE VALENCIA

BIBLIOGRAFIA CITADA

Braudel, Ferdinand (1949), *La Méditerranée et le Monde méditerranéen a l'Epoque de Philippe II*. Paris, Armand Colin, 2 vols.

Burke, Peter (1991), "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en Burke, P. (1991), *New Perspectives on Historical Writing*. Cito por la edición en castellano, *Formas de hacer Historia*. Madrid, Alianza editorial, 1993, 11-37.

Burke, Peter. (1991a.), "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", en Burke, P. ed (1993), 287-306.

- Coira, María (1994), "Referencia y comunicación en textos narrativos de ficción", en Calabrese, Elisa ed. (1994), *Itinerarios entre la ficción y la historia*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano
- Chartier, Roger. (1992), *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- Domínguez Caparrós, José (1987), "Literatura y actos de lenguaje", en Mayoral, J.A. ed (1987) , 195-212.
- Foucault, Michel (1969), *L'Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard.
- Genette, Gerard (1991), *Fiction et Diction*. Paris, Eds. du Seuil. Cito por la edición en castellano, *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen1993.
- Hamburger, Kate (1977), *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart. Cito por la edición francesa, *Logique des genres littéraires* . París, Seuil, 1986
- Jameson, Fredric (1984), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* . Cito por la edición en castellano *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* , Barcelona, Paidós, 1991.
- Kracauer, Siegfried (1969), *The Last Things before the Last* . New York. Citado por Burke, P. (1991a, 293)
- Levi, Giovanni (1991), "Sobre microhistoria", en Burke, P. ed. (1993) 119-143.
- Lukacs, György (1955), *Der Historische Roman*. Berlin. Cito por la edición en castellano, *La novela histórica*, Méjico, Era, 1966.
- Martínez Bonati, Félix (1992), *La ficción narrativa*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Muñoz Molina , Antonio (1991), *El jinete polaco*. Barcelona, Planeta.
- Ohman, Richard (1971), "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rethoric* , 4, 1-19. Cito por la versión en castellano, "Los actos de habla y la definición de literatura", en Mayoral, J.A. ed. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco, 1987,11-34.
- Oleza, Joan (1992), "*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Loblanch", en Beltrán, R. y Sirera, J.L. eds, *Historias y ficciones*. Valencia. 1992, 323-336.
- Pozuelo, José M^a (1994), "La ficcionalidad: estado de la cuestión" , *Signa*, Madrid, UNED, n^o 3, 265-282.
- Pratt, Mary Louise (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* .Indiana U.P.
- Ricoeur, Paul (1980), "Mimesis and representation", en Valdés, Mario J. ed (1991), *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, University of Toronto Press, 137-155.
- Ricoeur, Paul (1985), *Temps et récit* . Paris, Eds. du Seuil. Cito los dos primeros vols. en su edición en castellano, *Tiempo y narración*, Madrid, Eds. Cristiandad, 1987. El vol. III lo cito en la primera edición en francés, Paris, Du Seuil, 1985.

- Searle, John R. (1969), *Speech Acts* , Cambridge, Cambridge U.P.
- Searle, John R. (1979), *Expression and Meaning . Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge, Cambridge U.P.
- Stone, Lawrence (1979), "The Revival of Narrative", *Past and Present* , 3-24. Citado por Burke, P. (1991a), 289.
- White, Hayden (1973), *Metahistory . The Historical Imagination in 19th Century Europe*. Baltimore, John Hopkins U.P.
- White, Hayden (1987), *The Content and the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, John Hopkins U.P. Cito por la edición en castellano, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992.
- Wittgenstein, Ludwig (1953), cito por la edición en castellano, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Grijalbo, 1988.