



APUNTES SOBRE EL ENTRAMADO NARRATOLÓGICO DE LA NOVELA HISTÓRICA

MOLINA, Hebe Beatriz (UNCuyo-CONICET)
hebemol@logos.uncu.edu.ar*

RESUMEN: Analizamos las características de la novela histórica desde la perspectiva de la narratología, a fin de demostrar que su rasgo privativo es la doble superposición de recorridos generativos. Primera superposición: el hacer del sujeto-protagonista se inserta en un programa narrativo mayor, el de la “acción histórica”, a cargo de uno o varios sujetos (anti-sujetos respecto del sujeto-protagonista). Este supra-programa funciona, además, como destinador del programa base. En la estructura discursiva: los hechos históricos siguen su curso, ajenos a o interfiriendo en el accionar del protagonista (personaje secundario desde el punto de vista histórico). Segunda superposición: sobre los programas narrativos propios de la historia narrada, se desarrolla –en el nivel de la enunciación– el del narrador, quien es sujeto de un hacer: el de recordar, recuperar (como objeto) un pasado ya vivido, para lo cual debe (de)mostrar su competencia pues su hacer está afectado por una modalidad veridictoria (debe convencer al lector de la verdad histórica de su relato). La adquisición de esta competencia se manifiesta en el dialogismo que se produce entre texto y paratextos, entre los diversos tipos discursivos (narración, cartas, documentos, referencias bibliográficas, etc.) o entre las diferentes voces narrativas. Se ejemplificarán estos postulados teóricos a través del comentario de diversas novelas históricas argentinas.

PALABRAS CLAVES: novela histórica; novela argentina; pacto ficcional; literatura e historia

APONTAMENTOS SOBRE O ENTRAMADO NARRATOLÓGICO DO ROMANCE HISTÓRICO (AO INGLÊS)

ABSTRACT: From the perspective of narratology we analyze the characteristics of the historical novel in order to prove that the superimposition of generative courses is one of its exclusive features. First superimposition: the deeds of the main character are part of a wider narrative program, the “historical action,” which is performed by one or more subjects (anti-subjects from the point of view of the main character). At the same time, this supra-program works as the

designer of the destiny of the basic narrative program. In the structure of the narrative discourse the historical events follow their course ignoring or interfering with the actions of the main character (who is a secondary actor from the point of view of history). Second superimposition: The narrator's program develops at the level of discourse above the narrative programs corresponding to the narrated story. The narrator is the subject of actions like remembering or rescuing the already lived past (as an object); the narrator must demonstrate competence because the verdictory mood has an effect on the narrative activity (the narrator must convince the reader about the historical truth of the story). The acquisition of this competence becomes apparent in the dialogism between texts and paratexts, between the diverse types of discourse (narrative, letters, documents, bibliographical references, etc) or between the different narrative voices. The comment of different Argentine historical novels exemplifies these theoretical concepts.

KEYWORDS: historical novel; Argentine novel; literature and history; the fictional truce.

La novela histórica es un subgénero problemático tanto por la aparente contradicción entre los términos que lo denominan, como por la amplia variedad de novelas históricas que se resisten a una definición que las encasille taxativamente. No obstante, hay coincidencias en definir la novela histórica como aquella que pretende reconstruir y explicar sucesos históricos y épocas pretéritas, o cuestionar interpretaciones canónicas u oficiales sobre ese pasado. Por ello, cuando se estudia la novela histórica se analiza sobre todo la relación entre la historia y la ficción; en particular, qué lugar ocupan los elementos tomados de la historiografía, con qué grado de fidelidad son tratadas las fuentes históricas, qué enfoque historiográfico preside la mirada del novelista, qué relaciones temporales pueden establecerse entre el narrador y la historia narrada (distancia hacia el pasado y las repercusiones del ayer en el presente); en definitiva, cuánta verosimilitud logra el narrador respecto de la expectativa de credibilidad del lector, condicionada ésta por sus conocimientos previos sobre el momento histórico reconstruido. Carlos Mata, tras una sucinta revisión de esos aspectos recurrentes, concluye que no existe ninguna peculiaridad estructural que permita distinguir una novela histórica de otro tipo de novela (1998, p. 16).

Sin embargo, muchos lectores buscan para leer un texto considerado *novela histórica* esperando encontrar algo diferente de una novela *no* histórica. Es que, como afirma Celia Fernández Prieto, las novelas históricas “poseen una dimensión pragmática en la medida en que todo género implica un pacto o contrato de lectura” (1998, p. 168). Y este pacto se basa en el reconocimiento por parte del lector de la historicidad de los hechos narrados. Con contundencia, Fernández Prieto define: “una novela histórica sólo llega a serlo cuando el lector identifica a

algunos de sus componentes básicos como "históricos" (1998, p. 45-46). Este requisito *sine qua non* exige, a su vez, la (aparente) obligación de que los lectores tengan una enciclopedia histórica y cultural importante:

La novela histórica se construye orientada hacia unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido. El discurso se forja desde y sobre esa competencia o ese saber supuestamente compartido [...] (1998, p. 178; MATA, 1998, p. 37-38; MIGUEL, 2001, p. 305-308).

En otras palabras: el novelista espera que los lectores reconozcan la historicidad del relato, sin que hagan falta paratextos que dirijan la lectura. No obstante, cabe preguntarse: ¿qué pasa cuando el lector no tiene la competencia enciclopédica necesaria para reconocer que los personajes y los hechos son históricos? Si el autor o los editores no rotulan una novela como "histórica", ¿puede un lector chino o uno brasileño leer como tal un relato sobre Chacho Peñaloza o sobre Mariano Moreno, personalidades de la historia argentina? ¿O un argentino contemporáneo sabe quién es Manuel Belzu, prócer boliviano? Si la clasificación dependiera exclusivamente de los lectores, no podría hablarse de "subgénero", ni siquiera sería conveniente –por lo impreciso– incluir la novela histórica como una variedad temática. Podemos presuponer que los lectores eligen, en cualquier momento, leer "novelas históricas" pues manejan un concepto ya canonizado de "novela histórica", o sea, asocian *novela* con *historia* y esperan leer una novela en la que haya personajes conocidos históricamente y que actúen en medio de acontecimientos históricos. Pero ¿puede satisfacer su expectativa una novela sobre un personaje que no reconoce *a priori* como histórico? Conjeturo que sí –y demostrarlo es el objetivo de este trabajo– porque la historicidad es planteada por el texto mismo, gracias no sólo a los elementos discursivos que manifiestan expresamente su relación con la historia, sino también a su estructura profunda en la que lo histórico ocupa una función determinante. Y considero que el análisis narratológico permitirá identificar rasgos privativos de la novela histórica como variante narrativa, rasgos que condicionan su lectura.

Estos apuntes tienen el carácter de hipotéticos, pues no pretendo agotar la discusión sino solamente abrirla. Serán, por tanto, deductivos: explicaremos los postulados teóricos que sustentan mi postura y los ejemplificaré a través del comentario de diversas novelas históricas argentinas. Del siglo XIX he elegido *La novia del hereje* o *La inquisición de Lima* (1854-1855), de Vicente Fidel López,

porque sigue el prototipo de la novela histórica tradicional y porque su autor formula, además, algunas reflexiones teóricas muy interesantes. En cambio, la selección de ejemplos del siglo XX ha sido aleatoria. Me referiré, sobre todo, a *Juanamañana mucha mujer* (1980), de Martha Mercader; *En nombre de Dios; La cruzada de un jesuita en tierra americana* (1997), de Patricia Sagastizábal; y *Lupe* (1997), de Silvia Miguens. Entre las cuatro, se presentan las alternativas más comunes respecto de los tipos de narrador: hetero y homodiegético, uno o dos narradores.

LA HISTORIA EN LA NOVELA

Las definiciones más difundidas de “novela histórica” señalan que ésta es “un género híbrido, mezcla de invención y de realidad” (MATA, 1998, p. 14); que la fórmula “novela histórica” puede ser vista “como un oxímoron” (JITRIK, 1995, p. 9). La relación entre lo novelesco y lo histórico es, pues, el centro del debate. Fernández Prieto explica esta relación desde un plano diacrónico y establece que el género novela deviene del modelo formal y pragmático del relato histórico (1998, p. 35). En la cadena temporal, la novela histórica ratifica esta tendencia:

[...] la novela histórica debe entenderse como *una forma moderna de actualización de esa larga tradición de intercambios entre la historia y la novela*, que se forjó en el contexto del Romanticismo, en estrecho contacto con la historiografía de la época y con los debates acerca de la narrativa ficcional (1998, p. 35-6).

Más adelante, en un párrafo dedicado especialmente a lo histórico en la novela, Fernández Prieto puntualiza, como otros estudiosos, que “los personajes y los acontecimientos históricos son *construidos* como *personajes* y como *acontecimientos* en y por la historiografía”, obviamente anterior a la novela (1998, p. 18)1.

Noé Jitrik, por su parte, precisa aún más esta relación: “la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia” (1995, p. 12). Reconoce, al igual que Fernández Prieto, que “la validez o la invalidez de una afirmación histórica en un texto tiene que ver con un cierto saber previo y con el peso que [éste] puede tener en el juicio que se emite” (JITRIK, 1995, p. 48). Además aclara que ese “algo” que la novela “refiere” deberá ser considerado como “referente” en tanto “núcleo preexistente”; “en tanto aparece trans-

formado en el texto deberá ser considerado 'referido'" (1995, p. 49). Esta dualidad referente/referido parece *condenar* a la novela histórica a una dependencia inevitable respecto de discursos históricos precedentes².

Pero la novela histórica es novela, es ficción. El novelista no es historiador, aunque juegue a representar ese papel (MOLINA, 2005). La novela histórica no es el hiato que separa ni que une la ficción con la historia, porque es solo ficción. Es la novela en la que – por sinéresis, o sea, borrando las diferencias – lo histórico se vuelve novelesco, se convierte en ficción y deja, por eso, de ser historia, pierde su estatuto de discurso veraz y comprobable. Lo histórico de una novela no debe ser interpretado a la luz de la referencia, sino que debe ser tratado como autorreferencial, del mismo modo que todo el material novelesco. Así también lo explica Inés Santa Cruz:

Si ponemos el acento en la situación comunicativa planteada por la literatura de ficción, el doble referente (histórico e imaginario) se asimila a única clase de referencia: la imaginaria. Porque la convención socio-comunicativa que posibilita la existencia del relato de ficción, establece que la referencia textual no tiene correlatos extralingüísticos reales (verdaderos) (1999, p. 59).

Incluso, en el nivel de la estructura narrativa subyacente (estructura de superficie, según Greimas), Santa Cruz observa la igualdad funcional de todos los componentes: "el personaje histórico es sólo una función o un rol actancial más, en el contexto de los personajes imaginarios" (1999, p. 62). Aunque sin proponérselo, Fernández Prieto objeta parcialmente la observación anterior:

[...] al introducir una perspectiva pragmática, considero que las entidades históricas conservan las marcas connotativas que las mantienen ligadas al discurso histórico del que proceden y es así cómo [sic] están inscritas en la enciclopedia cultural de los lectores. En este sentido, el lector no adopta ante ellos las mismas expectativas que ante los personajes puramente ficcionales (198, p. 185, n. 33).

Esta autora parte de la premisa de que lo real de un mundo pretérito "no es una cuestión de mimesis, sino de *semiosis*, es decir, de producción de sentido" (1998, p. 188). Pero según afirma la misma Fernández Prieto, "el género no es solamente un asunto de lectura, sino también de escritura" (1998, p. 179); por lo tanto, interesa no solo cómo lee el lector, sino sobre todo cómo escribe el autor

para que aquel interprete lo que lee como histórico. Si analizamos este tipo de novela desde un enfoque narratológico, debemos aclarar que los elementos que un lector puede reconocer como históricos no se diferencian en la estructura narrativa de los puramente inventados. “Lo histórico” pasa a ser la identificación del origen de la información que recrea el novelista. Ni las personalidades ni los hechos son históricos por su referencialidad extratextual: son, por el contrario, representaciones literarias, los *como si* que *no son*, son personajes y secuencias narrativas que organizan una historia en tiempos y espacios ficticios. Aunque ya resulte obvio según la abundante teoría literaria contemporánea, conviene recordar: ni esa Juana Manuela Gorriti ni ese Manuel Isidoro Belzu que hablan en la novela de Mercader –por ejemplo– son los seres reales que hicieron historia; tal vez ni se le parezcan un poco.

El arte del novelista histórico debe consistir en “mezclar los hechos verdaderos y ficticios de modo que el lector no pueda diferenciarlos sin un estudio serio” dice con razón J.L. Picoche (citado por MATA, 1998, p. 37). Pero este parámetro también supone la distinción *a priori*, clara y efectiva de elementos históricos y elementos imaginarios. Sin embargo, la novela histórica no los diferencia textualmente; prueba de ello es que la duda del lector acerca de la veracidad de los hechos narrados es permanente y un acicate para la lectura, o también el hecho de que el lector puede quedar totalmente convencido de la historicidad de lo narrado.

La confusión la genera el autor-narrador que establece un *pacto ficcional de lectura histórica*, o sea, que propone al lector –en el marco de un contrato literario– que acepte como verosímil una historia imaginaria, que contiene informantes (BARTHES) que el destinatario puede relacionar con sus conocimientos previos acerca de historia universal o nacional. Es el autor-narrador quien otorga historicidad a personajes y acontecimientos. La forma más sencilla de lograr la textualización de lo histórico radica en incluir fechas precisas, personajes con altos cargos sociales (rey, presidente, dictador, general), hechos de trascendencia nacional (revoluciones, guerras):

Caminaron una barbaridad, porque tuvieron que dar un rodeo para no cruzarse con los grupos armados que querían apoderarse de la Plaza de Mayo. Policías de la Primera Sección acababan de tirotarse con los marineros de *El Plata* en la calle del Parque [Nota: “Hoy, Lavalle”], entre 25 de Mayo y Reconquista (MERCADER, 1984, p. 19).

Otra forma más explícita es narrar con las características propias del discurso informativo, en medio del discurso novelesco:

[...] Y esta negra sin aparecer. Nicolás Avellaneda ha ordenado que marchen sobre Buenos Aires las tropas nacionales. Carlos Tejedor reunió a los policías de campaña en el Campo de Santa Catalina a las órdenes del coronel Hilario Lagos, hijo, aquél que limpió de indios el desierto, y nombró a José Inocencio Arias Comandante en Jefe de las milicias de campaña. Milicias muy desparramadas. ¿Dónde se habrá metido? Vestía polleras negras [...] (MERCADER, 1984, p. 260).

Es oportuno aclarar que me refiero a autor-narrador porque en los relatos heterodiegéticos autor y narrador asumen juntos ese pacto de lectura –como sucede en *La novia del hereje*–, aun cuando el narrador focalice su mirada desde un personaje y adopte, muchas veces, su voz –como en *Juanamañuela, mucha mujer*–. Del mismo modo, en las novelas homodiegéticas, si bien es el autor implícito quien establece el pacto de lectura, el narrador-personaje suele comprometerse a relatar con fidelidad histórica.

Son comunes en las primeras páginas de estas novelas frases como la que cito seguidamente, tomada de la introducción de *En nombre de Dios*. Su protagonista explica los motivos por los cuales ha escrito la “crónica” o “relación” de los hechos en los que ha actuado:

He considerado conveniente memorar los acontecimientos y nombrar a las personas que existieron sólo con el objeto de situar este informe en la época, ya que polvo y cenizas cubrirán inevitablemente de olvido lo pasado (SAGASTIZÁBAL, 1997, p. 9).

Tras declaraciones como ésta, el lector se ve impelido a desear conocer algo de historia, otros aspectos de la vida pasada no contemplados por el discurso historiográfico. La novela, entonces, se vuelve didáctica (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 209): enseña historia³. Fernando Ainsa apuesta fuerte por la novela: “es la literatura la que mejor sintetiza, cuando no configura, la historia de un pueblo” (1997, p. 112; GARCÍA GUAL, 2002, p. 12). No obstante, el lector tiende a creer más en la historiografía que en la novela histórica; el discurso histórico es el marco referencial para la valoración ética de lo novelado. En este sentido, la historia

ha tenido (y tiene) más prestigio que la novela por ser considerada conocimiento verdadero, es decir, corroborado por documentos objetivos (MOLINA, 2006).

Pero es fundamental no olvidar este hecho: cuando entre los siglos XVIII y XIX se diferencia la historia de la literatura, la separación no se basa únicamente en el grado de veracidad y de objetividad de lo narrado, sino también en los ámbitos del conocimiento que a cada disciplina le compete: la historia se dedica a los hechos públicos, es decir, aquellos de incidencia social y política; mientras que a la literatura –en particular, la novela– se le asignan los hechos privados, de incidencia limitada al ámbito familiar o vecinal (MOLINA, 2008 y 2011). La novela histórica, paradójicamente diseñada y popularizada por el Romanticismo (o sea, en medio de ese proceso de diferenciación discursiva)⁴, difumina esos límites porque atiende hechos privados condicionados por hechos públicos.

Esta explicación es clara en los metatextos decimonónicos. Vicente Fidel López, en la “Carta prólogo” (1854) de *La novia del hereje*, expone su teoría sobre la novela histórica:

[...] como la verdad es que al lado de la vida *histórica* ha existido la vida *familiar*, así como todo hombre que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la *vida familiar* y sujetándose estrictamente á la vida *histórica* en las combinaciones que haga de una y otra para reproducir la verdad completa (10).

Obsérvese que, si bien López concede a la novela una función importante pues aprecia sus aportes a la “verdad completa” (o sea, al máximo conocimiento que se podría obtener del pasado), no le reconoce autonomía pues está condicionada por la historia que pone límites a la imaginación. Pero la relación novela-historia no se limita a la esfera de la credibilidad (AINSA, 1997, pp. 116-119): la historiografía trata los hechos de trascendencia social y pública, mientras que la novela se reserva el ámbito familiar y privado. Por lo tanto, *lo histórico* significa también aquello que afecta la vida de un pueblo, de una comunidad. En una novela los elementos históricos son, pues, aquellos referidos a hechos y personajes que actúan en el ámbito público del mundo representado⁵.

En síntesis, para que una novela pueda ser catalogada como histórica hace falta que la historia esté dentro de la novela. No basta con que los acontecimientos narrados tengan un referente real o historiográfico (es decir, un discurso histórico que haya configurado e interpretado los hechos), pues entonces

– como ya hemos planteado – la narración solo sería significativa para aquellos lectores que conocieran esa historiografía. La historia – como conjunto de hechos públicos pasados – debe estar textualizada en el discurso novelesco para que funcione plenamente como autorreferente. Y todo ello solo es posible si se superponen dos recorridos generativos: si el narrador actúa como historiador, y si los hechos históricos intervienen activamente en la organización de la trama.

EL NARRADOR COMO SUJETO

En la estructura profunda, la responsabilidad de escribir una “novela histórica” resulta un *hacer*: el de recordar, recuperar (como objeto) un pasado ya vivido, es decir, que no se debe inventar sino reconstruir⁶. Para cumplir satisfactoriamente este programa, el narrador debe (de)mostrar su competencia pues su hacer está afectado por una modalidad veredictoria: debe convencer al lector (destinatario) de la verdad histórica de su relato. Su oponente es la incredulidad del lector.

La adquisición de esta competencia para narrar implica la presentación de pruebas que avalen sus afirmaciones. El relato no sólo debe ser verosímil, sino también *documental*, en el sentido de que respeta la *verdad histórica*, o mejor dicho, lo que socialmente está aceptado como tal. Por eso, el narrador-autor de la novela histórica tradicional no solo aclara el carácter histórico de personajes y hechos, sino también se compromete personalmente con la veracidad de sus palabras. El de la nueva novela histórica se preocupa tanto por que el lector le crea, como por que desconfíe de la posibilidad de la palabra para representar una verdad extratextual (MENTON, 1993, p. 42-46). Pero ambos tipos de autor-narrador recurren a la textualización del problema: explicitan su postura en prólogos o epílogos, incluyen – en la narración misma o en notas a pie de página – fragmentos de documentos de valor historiográfico, o presentan discursos de distintas fuentes (generalmente, voces de diversos personajes o focalizaciones múltiples) para que – al ser comparados – permitan la reconstrucción de la “verdad completa” – de la que hablaba Vicente F. López –.

Este escritor, representante de la novela histórica tradicional y seguidor de Walter Scott, se compromete con sus lectores a respetar la veracidad de los hechos narrados. En medio del discurso novelesco, al final del capítulo VI, afirma:

El interés que inspiran los grandes hombres y las grandes empresas es un patrimonio de todos; y bajo ese punto de vista, que

debe ser un dogma para el escritor de conciencia, sería un atentado de parte del novelista adular el contenido de esa preciosa herencia de la humanidad. Por lo que á mi hace puedo jurar á mis lectores que he seguido paso á paso la historia de los acontecimientos que forma el fondo de mi trabajo. No es invención mía, nó, el órden de los sucesos que se ha leído: y ese mismo Henderson cuya gentil figura está destinada á concentrar todo el interes novelesco de este escrito, se halla muy lejos de ser una mera ficción de mi fantasía (LÓPEZ, 1854, p. 53).

Y para avalar sus aseveraciones históricas menciona –en notas a pie de página o en el cuerpo de la novela– veintiuna fuentes, una de las cuales paradójicamente es una obra literaria: la *Argentina* de Martín del Barco Centenera, poema del que López transcribe algunos versos con notables modificaciones (1854, p. 217; MOLINA, 2009).

Martha Mercader inicia su novela con cinco epígrafes que hablan del miedo a la memoria (facultad esencial para la historia), de la labor futura e interesante que realizarán la biografía y la historia con respecto a la señora Gorriti, y también de la característica intrínseca de la literatura y del arte en general, de no respetar la historia a favor de la creatividad original del artista. Y en numerosas notas aporta pruebas de lo narrado o –por el contrario– aclara que es consciente de que está tergiversando la historia: “Anacronismo de novelista imprecisa y pretenciosa, sugestionada por las comparaciones ulteriores con George Sand” (MERCADER, 1984, p. 79 n.). También corrige las *exageraciones novelescas* de Juanamuel o deja que otro personaje –Inucha– dé la versión no oficial de los hechos. Y al final del libro refirma la autenticidad de los documentos –cartas, recetas, discursos– transcritos como parte del juego intertextual que organiza el discurso narrativo: enumera sus fuentes aunque no aclara que ha modificado levemente algunos de los textos de Gorriti⁷.

La narración de Silvia Miguens, en cambio, es parca en detalles históricos específicos porque está enfocada desde la mirada de una mujer⁸ (que no participa en política) y porque espera un lector modelo que sepa mucho de historia sudamericana y que sobrentienda lo que nombres como Belgrano o Saavedra significan en ella. No obstante, algunas cartas suplen la narración y la explicación de lo histórico; cartas que mantienen el estilo del resto de la novela, por lo que puede dudarse de su autenticidad. Sin embargo, en el “Epílogo”, o sea, convenientemente separadas del cuerpo central, se transcriben epístolas de Guadalupe Cuenca, que pueden considerarse auténticas –y lo son– porque respetan el estilo propio del siglo XIX.

De modo similar, Patricia Sagastizábal incluye tres cartas de Antonio Ruiz a sus superiores y un documento eclesial. Escapa al lector la posibilidad de comprobar si esa correspondencia existe realmente o no, o sea, si tiene una existencia extratextual, pero esta dificultad no impide que obtengan rango de *verdaderas* en el mundo de la novela y coadyuven a apoyar la veracidad de toda la historia.

Esta presentación de *pruebas* es la que alerta al lector acerca del carácter histórico que tiene la narración. El narrador-novelistas juega a ser historiador o niega ser historiador, pero también en esta negativa reconoce que el material con que trabaja es de origen histórico.

LA HISTORIA COMO ACTANTE

Tradicionalmente, los personajes principales de las novelas históricas eran inventados por el autor, mientras que algunos de los secundarios estaban inspirados en la historia. Actualmente, predominan las novelas en que los protagonistas son los personajes de base histórica. Pero se mantiene esta constante: los protagonistas actúan en hechos de trascendencia político-social; por eso, su vida privada –la que compete a la novela– está condicionada por esos hechos públicos.

El protagonista-sujeto puede tener como objeto de su deseo: el amor, la defensa de su honor, de su libertad o de su patria; incluso la gloria, el poder o el dinero. Para alcanzarlo debe enfrentarse a enemigos temibles: tiranos, opositores políticos, invasores de todo tipo. Los oponentes son, generalmente, más de uno porque las fuerzas sociales que interactúan provienen de múltiples sectores y se potencian o se estorban continua y recíprocamente.

Hay, pues, en toda novela histórica un oponente colectivo, manifestado por varios actores, que actúa como anti-sujeto: tiene sus propios programas narrativos. La relación entre éstos y el programa narrativo del sujeto-protagonista es similar a la de hiperónimo-hipónimo: las acciones del protagonista forman parte del conjunto de hechos sociales. Se produce, entonces, una superposición: el hacer del sujeto-protagonista se inserta en un programa narrativo mayor, el de la “acción histórica”, a cargo de uno o varios sujetos. Este supra-programa funciona, además, como destinador del programa base, mientras que el sujeto-protagonista puede ocupar – en el programa mayor – las funciones de destinatario, oponente o adyuvante, y hasta de objeto. En la estructura discursiva, se observa que los hechos históricos siguen su curso, autónomamente o incidiendo de algún modo en el accionar del protagonista.

En *La novia del hereje* el accionar individual de los diversos personajes interviene tanto en la concatenación de los hechos histórico-sociales, como en la resolución del conflicto central, pues López se propone “poner en acción los elementos morales que constituían la sociedad americana en el tiempo de la colonización” y por ello elige a Lima como escenario, porque esta ciudad “era la más perfecta expresión de todos esos elementos reunidos” (1854, p. 5). Para salvar a María de la Inquisición actúan las personalidades más destacadas de Lima, junto a personajes de escasa trascendencia. Mientras el padre Andrés – Jefe Inquisidor – y el fiscal Estaca preparan el juicio, la zamba Mercedes los extorsiona a ambos, con la ayuda de los “maricones”. Don Felipe Pérez, padre de María, y el Virrey Francisco de Toledo solicitan, por separado, ayuda al Arzobispo Toribio de Mogrovejo, quien frena el juicio convocando al Primer Concilio Americano. Finalmente, María es rescatada por su amado Henderson, con la ayuda de los hombres del pirata Francis Drake, del espía italiano Lentini y del indio Mateo, además de un oportuno –aunque anacrónico– terremoto (MOLINA, 1993).

Juanamanuela – según Mercader – tiene un objetivo, que es al mismo tiempo una necesidad espiritual: escribir su autobiografía, como una forma de encontrarse consigo misma y de pervivir, a pesar de las luchas intestinas por la federalización de Buenos Aires, que se desarrollan a su alrededor. Y el personaje de esos recuerdos escritos tiene un objetivo similar: sobrevivir a los conflictos político-sociales en los que actúa, consciente o inconscientemente, los enfrentamientos entre unitarios y federales que la obligan a dejar su amada tierra natal, y la inestabilidad política de Bolivia que arruina su vida matrimonial con el militar Manuel Isidoro Belzu. El oponente principal de Gorriti es precisamente la política, o sea, las acciones públicas de los hombres que ambicionan el máximo poder o la libertad de todo un pueblo. Y lo es desde su infancia: “¡Tenía yo seis años y ya el amor y la violencia me amenazaban con su suplicio a lo Tupac Amaru!” (MERCADER, 1984, p. 91). Más adelante se queja amargamente diciendo: “Mal digo a Belzu que me despoja, que me exilia, que asesina a mi amado Manuel” (1984, p. 381). Después del escándalo por la supuesta carta íntima de Juanamanuela al presidente boliviano José Ballivián, ella descubre que es parte del entramado político, aunque no lo haya querido: “Yo me sentía víctima de muchas fuerzas raras desatadas, sólo algunas de las cuales alcanzaba a comprender” (1984, pp. 375-376). Años más tarde, en Buenos Aires, no puede escapar de la situación dramática que se vive a su alrededor: las manifestaciones callejeras le impiden transitar libremente por la ciudad; en medio de ese caos social desaparece Inucha, su sirviente fiel, testigo de toda su vida, oído crítico a todos sus escritos, símbolo del pasado que

Juanamanuela quiere retener; pero, sobre todo, las disputas en medio de la ciudad potencian su lucha interior entre recordar su matrimonio frustrado con Manuel Belzu o no recordarlo.

La incidencia de los hechos públicos en la vida privada puede ser sutil. María Guadalupe Cuenca de Moreno – en la visión de Miguens – la percibe desde niña:

- ¿Qué cosa, mamá? ¿Qué no puedo entender?
- Que todo está cambiando, mi amor, que el mundo viene cambiando.
- Y nosotras también.
- Cuando tu padre murió...
- Cuando mi padre murió –interrumpió Lupe– yo tenía cuatro años y usted un poco más que yo ahora. El nunca la miraba, mamá, y nunca habría sido capaz de decirle «señor» a un indio, como lo acaba de hacer el señor Moreno (1997, p. 66).

Esa percepción de lo público – homogénea en el siglo XIX – en la actualidad suele ser variada según los distintos personajes. La diferencia genérica se ha convertido en uno de los tópicos de la novela histórica contemporánea; Miguens la expone con claridad a través de su protagonista:

- Yo entre Moreno y la libertad siempre elijo a Moreno, pero Moreno ya sabemos [...]
- Pero Moreno entre la libertad y yo siempre elije la libertad (1997, p. 237).

Lupe anhela tener a su esposo a su lado pues él es su *patria* (MIGUENS, 1997, pp. 124 y 128); pero Moreno busca su patria en otros ámbitos, en los cuales tiene amigos y enemigos –como Liniers y Saavedra–. Cada uno busca, aparentemente, lo mismo: lo mejor para la Argentina recién nacida, pero cada uno lo busca por caminos diferentes y encontrados. En los vaivenes de la política, Moreno pierde su lucha y, en consecuencia, Lupe pierde a su marido.

Más trágico es el destino del jesuita Antonio Ruiz, en su cruzada por tierra americana, porque sus armas para enfrentar a los poderosos enemigos de las misiones son pocas y pobres, y porque – lo imperdonable – se ha visto forzado a cambiar su misión de evangelizar y pacificar, por el odio y la violencia:

Jamás olvidaré que yo, servidor de Dios, cometí un pecado imperdonable: acompañé en la violencia a mi rebaño, también envuelto en la locura, me metí en el escarnio de la muerte. [...]. Yo los impulsé, Señor, y no me arrepiento. Pero quizás, tenga que purgar la culpa por luchar contra los indios tupís, que no tuvieron la oportunidad de ser redimidos de las fuerzas del infierno. Pero estaban con ellos, venían con ellos. Y mataban con ellos [...]

La conciencia me urge recordar cada paso que dimos en estas tierras, cada obra que realizamos, cada hombre que enterramos. Si recordamos para comprender, es posible que hallemos el verdadero sentido de estos hechos (SAGASTIZÁBAL, 1997, p. 241-242).

Recordar es el único y último recurso para tratar de entender los hechos históricos no tanto desde la perspectiva de aquellos que – protagonistas importantes o no – simplemente los vivieron, como desde la perspectiva de quienes – intrigados por el pasado e indagando tanto en archivos como en bibliotecas – se debaten en una eterna disyuntiva: respetar la verdad histórica o presentar la verdad novelesca que sólo la imaginación personal justifica. Esta duda constante, este *síndrome* del novelista histórico¹⁰ afecta y define a la novela tanto en el nivel discursivo como en el de la significación profunda.

En conclusión, narratológicamente hablando, la novela histórica es una especie narrativa que se caracteriza por la superposición de dos recorridos generativos: el del sujeto narrador, respecto de su *hacer* (narrar), y el del sujeto protagonista, en relación con el supra-sujeto colectivo que, simplificando, denominamos “historia” (hechos históricos). En otras palabras, la novela histórica es la novela que subsume a la historia, o sea, aquella en la que se superponen historias privadas e historias públicas en un único discurso narrativo imaginario¹¹.

NOTAS

* Investigadora del Conicet. Profesora Titular de Metodología de la Investigación, Facultad de Filosofía y Letras (U.N. de Cuyo).

1 Cf. también SANTA CRUZ, 1999, p. 41-45.

10 Otro enfoque posible para encarar este debate es el de José Isaacson, quien afirma que el “discurso histórico, en forma implícita o explícita, subyace en el discurso literario; más aún, si la historia es un proceso, la historia se encuentra presente en todo discurso” (1991, p. 31).

11 Acerca de la finalidad didáctico-patriótica de la novela histórica hispanoamericana en el siglo

XIX, véase IANES, 1999, sobre todo el capítulo 2.

1 "[...] para que la novela histórica naciera como género autónomo hacía falta la conciencia de la autarquía de la historia y de la literatura que sólo surge con el Romanticismo y el Positivismo" (SPANG, 1998, p. 65).

2 Esta misma caracterización la expone López en su *Curso de Bellas Letras* (1845): "además de la vida pública o histórica, así en los pueblos otra vida, que se llama privada o doméstica, que no deja rastros fijos en la historia, y que sin embargo produce sensaciones vivísimas en el corazón humano y dá lugar a grandes acontecimientos morales. [...] / El ingenio literario llegó alguna vez a conocer, que esta vida podría también ser idealizada, combinando sucesos naturales, análogos a las costumbres, interesantes a los afectos morales del corazón, y que, bajo nombres ficticios, hicieran la pintura de estos afectos, personificándolos en algunos de los miembros de una familia [...]" (p. 295; respecto a la grafía original). Es por ello que considera a la histórica como la clase de novela más perfecta.

1 Para el análisis narratológico se basó en el método de la Escuela de París.

1 Juana Manuela Gorriti (1818-1892) ha sido la escritora argentina más popular durante el siglo XIX; autora de un centenar de cuentos y novelas cortas, dejó inconclusa su autobiografía. Se casó muy joven con el militar revolucionario Manuel Isidoro Belzu, quien llegó a la presidencia de Bolivia por el voto democrático. El nombre de Gorriti, como el de otras muchas escritoras de aquel tiempo, había caído casi en el olvido hasta que la novela de Mercader revivió su fama.

2 La protagonista de *Lupe* es María Guadalupe Cuenca, esposa de Mariano Moreno, uno de los principales promotores de la Revolución de Mayo (1810, primer paso hacia la independencia argentina).

1 Creo oportuno aclarar que Inucha es un personaje inventado por Mercader y que Gorriti no se halla en Buenos Aires durante la revolución de Tejedor, pues entre 1878 y 1881 reside en Perú, donde la Guerra del Pacífico le impide regresar a la Argentina.

1 Véase la experiencia de Martha Mercader en "Historia y novela (Conferencia inaugural)".

2 Una primera versión de este trabajo fue expuesta en el IV Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas, organizado por el Grupo de Estudios sobre Crítica Literaria (GEC., U. N. Cuyo) y la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona. Mendoza (Argentina), 13 al 15 de junio de 2001.

REFERENCIAS

AINSA, Fernando. "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana". En: KOHUT, Karl, ed. *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt - Madrid: Vervuert - Iberoamericana, 1997, p. 111-121.

ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica: El modernismo en La gloria de dos Ramiro*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, 1942.

- ANDERSON IMBERT, Enrique. "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX". En sus: *Estudios sobre escritores de América* Buenos Aires: Raigal, 1954, p. 26-46.
- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. 3ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 9-43.
- COURTÉS, Joseph. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: Metodología y aplicación*. Estudio prel. A.J Greimas. Trad. Sara Vasallo. Buenos Aires: Hachette, 1980.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: Poética de la novela histórica* Pamplona: EUNSA, 1998.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península, 2002.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. "Memoria y ficción: Orígenes teóricos de la novela histórica en Hispanoamérica". En: *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, t. V, n° 1-2, 2000, p. 39-57.
- IANES, Raúl. *De Cortés a la huérfana enclaustrada: La novela histórica del romanticismo hispanoamericano*. New York: Peter Lang, 1999.
- ISAACSON, José. "Presencia de la historia en el discurso literario". En: *Río de la Plata; Culturas*, n° 11-12, 1991, p. 21-32.
- JTRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria: Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- KOHUT, Karl, ed. *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt - Madrid: Vervuert - Iberoamericana, 1997.
- LÓPEZ, Vicente Fidel. *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo, 1845.
- LÓPEZ, Vicente Fidel. *La novia del hereje o La Inquisición de Lima*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1854.
- MATA INDURÁIN, Carlos. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". En: SPANG, Kurt; ARELLANO, Ignacio; y MATA, Carlos, eds. *La novela histórica; Teoría y comentarios* 2ª ed. Pamplona: EUNSA, 1998, pp. 11-50.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MERCADER, Martha. *Juanamanuela, mucha mujer*. 15ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- MERCADER, Martha. "Historia y novela (Conferencia inaugural)". En: *Río de la Plata; Culturas*, n° 11-12, p. 9-20.

- MIGUEL, Nicasio Salvador. "La novela histórica desde la perspectiva del año 2000". En: *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 19, 2001, pp. 303-314.
- MIGUENS, Silvia. *Lupe*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1997.
- MOLINA, Hebe Beatriz. "El «recuerdo de los viejos tiempos» en *La novia del hereje*". En: *VI Congreso Nacional de Literatura Argentina; Actas, 2 al 5 de octubre de 1991* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1993, p. 303-311.
- MOLINA, Hebe Beatriz. "La novela histórica o esa pasión argentina por la verdad". En: *Actas de las Primeras Jornadas "Literatura/ crítica/ medios: Perspectivas 2003"*. Ma. Amelia Arancet Rueda y otros, editores. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2005, CD ROM, p. 285-289.
- MOLINA, Hebe Beatriz. "Un nacimiento acomplejado: Justificación de la novela en el contexto decimonónico argentino". En: *Alba de América*, vol. 25, n° 47-48, 2006, p. 457-466.
- MOLINA, Hebe Beatriz. "Una poética argentina de la novela: Vicente Fidel López (1845)". En: *Hofstra Hispanic Review*, n° 8/9, Summer/verano, Fall/otoño, 2008, p. 18-32.
- MOLINA, Hebe Beatriz. "Fronteras textuales engañosas: Las notas a pie de página en *La novia del hereje*". En: *Boletín de Literaturas Comparadas*, a. XXXIV, N° especial "Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada", t. I, 2009, pp. 133-149.
- MOLINA, Hebe Beatriz. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011.
- SAGASTIZÁBAL, Patricia. *En nombre de Dios: La cruzada de un jesuita en tierra americana* Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- SANTA CRUZ, Inés. *Novela histórica y literatura argentina* Rosario: Fundación Ross, 1999.
- SPANG, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica". En: SPANG, Kurt; ARELLANO, Ignacio; y MATA, Carlos, eds. *La novela histórica: Teoría y comentarios* 2ed. Pamplona: EUNSA, 1998, p. 51-87.
- ZANDANEL de GONZÁLEZ, María Antonia. "Historia y ficción: Función de los paratextos en la nueva novela histórica". En: *Alba de América*, vol. 21, n° 39-40, julio 2002, p. 427-441.

SOBRE LA AUTORA:

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. Investigadora del Conicet. Profesora Titular de Metodología de la Investigación, Facultad de Filosofía y Letras (U. N. de Cuyo). Miembro del Comité Académico y Profesor Estable de la Maestría en Literatura Argentina Contemporánea. Co-dirige con Beatriz Curia, el proyecto "Rescate del patrimonio literario argentino: edición de textos deficientemente editados o inéditos. La realidad del país a mediados del siglo XIX: contraste de voces en la narrativa romántica"; por el cual han editado María de Montiel: *Novela contemporánea (1861)*, de Mercedes Rosas de Rivera (Teseo, 2010). Publicaciones: *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti* (tesis doctoral, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1999); co-autora de *Literatura de Mendoza: Espacio, historia, sociedad*, 3 vol., Gloria Videla de Rivero (Coord.) (Celim, 2000-2003) y de la edición anotada de *Lucía Miranda (1860)* de Eduarda Mansilla (Iberoamericana-Vervuert, 2007), dirigida por María Rosa Lojo; coeditora de *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, dirección de Gustavo Zonana (2 vols., Corregidor, 2007 y 2010); y numerosos artículos referidos sobre todo a la literatura argentina decimonónica. De próxima aparición por Corregidor: la edición anotada de *Cuentos (1880)*, de Eduarda Mansilla.