

FERNANDO GALVÁN

## FICCION HISTÓRICA Y METAFICCION HISTORIOGRÁFICA: EL CASO INGLÉS\*

Como es sabido, la novela histórica ha ocupado un lugar importante en la tradición literaria británica y norteamericana. Especialmente durante el siglo XIX adquirió un estatus de gran relevancia, como testimonian, entre otros, los juicios críticos de Georg Lukács, poco sospechoso de chauvinismo inglés, quien en su conocida obra *La novela histórica* (1936-1937) destaca en especial la contribución de Sir Walter Scott. Pero evidentemente Scott, con sus *Waverley*, *Ivanhoe*, *Rob Roy* y tantos otros títulos, no es más que un hito (importante, sin duda, pero sólo uno) en una trayectoria singular jalonada por los nombres de los más grandes novelistas decimonónicos, como Charles Dickens con su *Historia de dos ciudades* (1859), George Eliot con *Romola* (1862-1863), Bulwer-Lytton con *Los últimos días de Pompeya* (1834), etc. Es una tradición que parte del siglo XVIII con la llamada «novela gótica» y el incipiente espíritu romántico, tan afín al intento de recuperación de un pasado lejano como el medieval. Durante todo el siglo XIX la novela histórica se presenta en Inglaterra como un poderoso medio educativo de las masas lectoras, así como un mecanismo de adoctrinamiento ideológico en los modelos moralistas victorianos. Aunque no sólo eso, como ha mostrado uno de sus estudiosos contemporáneos más destacados, Andrew Sanders, ya que también el cultivo de esta ficción se vinculó a la idea de historia privada y evolución personal implícita en el *Bildungsroman* (*The Victorian Historical Novel*, «“Sixty Years Since”: Victorian Historical Fiction»).

Aunque algunos críticos delimitan el desarrollo del género, como Avrom Fleishman en su libro *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf* (1971), entre los polos temporales que marcan los nombres de Walter Scott a principios del siglo XIX y Virginia Woolf a inicios del XX, no es verdad que el género desapareciera, ni tan siquiera que languideciera, a partir de Virginia Woolf. Dice Fleishman que

---

\* Esta investigación ha sido subvencionada por la DGES del Ministerio de Educación y Cultura (Proyecto PB95-0321-C03) y por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Alcalá (Proyecto H001/1998).

«the historical novel of our time will probably join the experimental movement of the modern novel or retire from the province of serious literature» (McEwan 1). Si atendemos al ejemplo que representa el *Orlando* de Virginia Woolf, sin duda es una apreciación acertada. E incluso no carece de poder de convicción la teoría, en cierto modo paralela, sostenida por Hans Vilmar Geppert en su libro *Der «andere» historische Roman: Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung* sobre la existencia desde siempre de un tipo distinto del tradicional de novela histórica, una novela «skeptical, ironic, and “discontinuous”, seeking to exploit rather than cover up the boundaries between history and fiction» (Geppert 1, cit. en Scanlan 3). Ahí está el ejemplo de Thackeray en *Las ferias de las vanidades* con su gran contenido escéptico sobre el Imperio Británico y la moral victoriana (Scanlan 3), y otros posteriores. De hecho, este tipo de novela histórica que podríamos llamar «problemática», en cuanto que rompe con el molde clásico de la historia concebida tradicionalmente en el marco de una visión romántica del pasado, es quizá el modelo dominante en la novela histórica que se cultiva en el mundo anglosajón en la actualidad.

Digo «modelo dominante», pero sería una falacia suponer que ya hoy no hay otro tipo válido de novela histórica, o que las novelas históricas que no son «problemáticas», esto es, irónicas, escépticas y discontinuas, están —como pretende Fleishman— fuera del territorio de la literatura seria, apartadas en el gueto de la subliteratura frívola y romántica. Hay que precisar, sin embargo, lo que debería ser obvio, pero a veces parece que no lo es. Efectivamente, hay abundante novela histórica no problemática en el siglo xx que no es meramente mimética de la decimonónica, y que tiene valores estéticos indudables. Los nombres de contemporáneos como Robert Graves, Mary Renault, Gore Vidal, Elizabeth Bowen, J. G. Farrell, Anthony Burgess, Robert Nye, Iris Murdoch, Doris Lessing, Paul Scott, por mencionar sólo los más relevantes (pero podríamos sumar otros muy populares como Naomi Mitchison, Rex Warner, Rosemary Sutcliffe, Marion Zimmer Bradley, etc.) son testimonio fehaciente de este tipo de novela histórica tradicional. La etiqueta, sin embargo, es equívoca, pues «novela histórica tradicional» no quiere decir exactamente lo mismo que novela histórica decimonónica. Veamos brevemente las diferencias.

Las ficciones históricas del xix están generalmente ancladas, como dice Margaret Scanlan refiriéndose a los juicios de Fleishman (Scanlan 7), en una visión romántica y sintética de la historia en la que se contempla el pasado como un asunto de interés nacional, que tiene una conexión directa con la realidad del momento que vive la nación y en el que escribe el novelista. Añade Scanlan que esta visión de la historia «can lead to sentimental idealization, as in the popular Gothic, or to the patriotic and propagandistic excesses» (7). Además, la concepción de la historia es del tipo continuo, es decir, la visión del pasado como un todo cognoscible, acabado, finito. En palabras de Fleishman, la función estética que tienen estas novelas históricas decimonónicas es «lift the contemplation of the past above both the present and the past, to see it in its universal character, freed of the urgency of historical engagement» (15, cit. por Scanlan 8).

Sin embargo, esos rasgos hoy, en la ficción histórica del siglo xx, parecen pasados de moda, y aunque se mantiene el acercamiento del pasado al presente del escritor y del lector, el enfoque es ahora distinto. Lo ha explicado muy bien Neil McEwan en un libro que se titula precisamente *Perspective in British Historical Fiction*

*Today* (1987). Así, para este crítico la novela histórica tradicional de hoy se ha visto liberada de la pesada carga de la auto-censura victoriana, no sólo en lo moral, sino también en la propia idea del progreso, esa visión ingenua de que la historia mostraba siempre el avance de la humanidad. Añade McEwan que el pasado ciertamente sigue estando al servicio de los intereses presentes en la literatura comprometida de raíz marxista, pero que la presencia del marxismo en la literatura británica es muy escasa (4-5). Por ello, el enfoque dominante no es ya esa adhesión simplista o ingenua al pasado, sino otro distinto. Aunque no comparte la tesis de Fleishman sobre la necesidad de que la nueva novela histórica sea algo más que su pasado, a través de la exploración de nuevas posibilidades y el abandono de lo que Fleishman llama «a sterile repetition of the forms doled out to it from tradition» (Fleishman 255, cit. por McEwan, 9), McEwan sostiene que la novedad formal manifiesta y la repetición trasnochada no son alternativas mutuamente excluyentes (9). Esa concepción estrecha de la escasa calidad estética de la novela inglesa fue la dominante a principios de los años sesenta entre la crítica, especialmente la de origen norteamericano. Autores como Rabinovitz describían la ficción británica de los años cincuenta como estancada en los modelos victorianos menos relevantes estéticamente. Sin embargo, la revolución formal de finales de esa década, y especialmente de los años sesenta supuso un cambio radical del cuadro crítico pintado por Rabinovitz. Esa generación de escritores (no sólo de novela histórica naturalmente) como Kingsley Amis, William Golding, L. P. Hartley, Doris Lessing, Iris Murdoch, Anthony Powell, Muriel Spark, Angus Wilson y otros, son testimonio evidente de qué la novela inglesa de esa época no fue sólo mimesis de esquemas narrativos obsoletos. Por esa misma época, y junto a obras históricas de los citados, Mary Renault, por ejemplo, publica sus primeras novelas históricas, como *The Last of the Wine* (1956) y *The King Must Die* (1958). Y Mary Renault no es, desde luego, una novelista histórica decimonónica. Hasta Fleishman le reconoce un estatus superior, cuando la compara con autores como Graves o Mitchison, y escribe así:

One has only to compare her use of her scholarship with that of Mitchison, Graves, or lesser writers on classical themes (e.g., Alfred Duggan or Bryher) to sense the difference between a genuine artist and a learned entertainer. For Renault, modern knowledge is not an instrument for exposing the anthropological imperatives or political motivations of the men of the past. For the very reason that she treats Theseus as myth as well as man, she is able to rewrite his legendary exploits as history —speculative history, to be sure, but more readily approachable than the politically reduced or anthropologically expanded visions of man we are given by Graves and Mitchison, respectively. (Fleishman 256, cit. por McEwan, *Perspective*, 10).

Es decir, para McEwan, el mérito principal de Renault, frente al Graves de *Conde Belisario* (pero no el de las novelas de Claudio) y otros (como H. F. M. Prescott, Rex Warner, etc.), es su capacidad para atraer la atención de muchos lectores que no están primordialmente interesados en la historia. Aun manteniendo los esquemas básicos de la narración realista, Renault, como otros contemporáneos suyos (McEwan cita a Burgess, Nye, Farrell, Golding e incluso al Fowles de *La mujer del teniente francés*, algo ciertamente discutible), se enfrentan a la ficción histórica con una mentalidad libre de lo puramente «serio y legítimo», más abierta al juego, a la

creación de «color» o ambiente y entretenimiento, aunque los ingredientes que tengan que añadir a sus composiciones no sean siempre ortodoxos o cuenten con el respaldo de una investigación histórica contrastada (McEwan, 10-12). Esos rasgos —en opinión de McEwan— les permiten atraerse al público general, y no sólo al especialista en historia; pero ello sin abandonar la fidelidad básica a la historia, por un lado, y, por otro, sin caer en las distorsiones debidas a los ya aludidos fenómenos decimonónicos de la creencia desmedida en el progreso y el empleo de las pre-ocupaciones presentes para narrar el pasado.

Este crítico que vengo citando cree que la verdadera ficción histórica contemporánea de calidad está encabezada por los autores que mencionaba más arriba y que él estudia en detalle en su libro *Perspective in British Historical Fiction Today*, esto es, Burgess, Farrell, Fowles, Golding, Nye y Renault. Para él, en efecto, el mayor problema que tiene la ficción histórica actual no viene tanto del campo de la novela histórica tradicional o decimonónica, como opinaba Fleishman, sino justamente de la solución que aportaba este otro crítico, esto es, el terreno de la ficción experimental, o —dicho con las palabras de McEwan— «the threat to historical fiction today comes from those who argue that all history is fiction because nothing can be known. They destroy perspective, for if the past is thought of as the creation of the present, there is nowhere to look and nothing to see. The Orwellian implications of this position are political, perhaps extra-literary» (13).

No coincido con este juicio de McEwan, sin embargo, que me parece que simplifica, y distorsiona gravemente, el tipo de ficción histórica más experimental que se ha venido cultivando en el mundo anglosajón desde los años setenta, y en especial en la última década. Para este crítico esa corriente parece ser sólo una derivación de las ideas postestructuralistas de Roland Barthes, ideas que sólo conducirían a la destrucción de la novela realista y la narrativa histórica. No obstante, la novela histórica —como dice el propio McEwan— sigue viva y mantiene su popularidad entre los lectores. Nos explica este crítico que ello se debe a que se ha diversificado en lo que él clasifica como tres tipos: a) el representado por Mary Renault, que emplea todos los recursos del realismo moderno en sus retratos de la vida antigua; b) el de autores como Burgess y Nye, que son experimentales en cuanto se aprecia en ellos la huella de Joyce, pero que no llegan a destruir el pasado como pretende Barthes; y c) el que revela el tipo de ficción mixta de J.G. Farrell, mezcla de realismo y escepticismo, que no llega a ser experimental como los anteriores, pero tampoco realista puro como los primeros (17).

Según este crítico los novelistas experimentales como Burgess y Nye cultivan un tipo de ficción histórica más dominado por lo lúdico, que desde luego —en armonía con el postestructuralismo y el postmodernismo— desnudan ante el lector las técnicas narrativas que usan, pero que no llegan a plantearse conscientemente problemas teóricos, de modo que no ponen en peligro el sentido histórico del pasado. Afirma McEwan que se trata de juegos narrativos, al estilo de los que siempre han existido en la historia literaria, como los de Sterne, Swift, Rabelais, Luciano o Petronio, pero que tales juegos no desvirtúan la relación entre el texto y el mundo real (21). Sobre Farrell, aunque este autor no llegó al nivel de experimentación narrativa de los anteriores, destaca la peculiar mezcla de ficción e historia que presenta en sus novelas, pero que nunca hace peligrar tampoco el sentido histórico de sus ficciones.

La aversión que parece sentir este crítico hacia las ficciones más experimentales

no parece, desde luego, justificada seriamente, ya que aceptando productos experimentales como los de Burgess y Nye, rechaza, sin embargo, aquellos otros que cuestionan el conocimiento objetivo del pasado y la posibilidad de escribir ficciones «históricas» si el término *historia* se entiende como se ha hecho tradicionalmente, esto es, como relato de acontecimientos reales documentados. Las teorías de Hayden White (sobre todo en su *Metahistory*), de Derrida, de Foucault y otros, no niegan, sin embargo, la existencia de la historia, ni la escritura de la historia, como pretende McEwan al hablar de la destrucción de la historia a manos de este tipo de teóricos y pensadores. Tan sólo afirman que la escritura de la historia sigue unos patrones narrativos que son fundamentalmente los mismos que los de la ficción, por lo que la jerarquización entre estos dos tipos de narración es falaz. Como ha escrito Frank Lentricchia, «deconstruction need not lead away from historicism» (cit. por Scanlan, 14). Las teorías de Derrida, como explica también Scanlan, no significan «that history does not exist, that the Holocaust did not happen or that we can live as if the Hydrogen bomb were a figment of the imagination, but that we always experience our history through texts» (Scanlan, 14). Esos textos que escribimos, que leemos y analizamos, nos enseñan precisamente que no son en realidad distintos por llevar etiquetas como «historia» y «ficción». De ahí nace la «metaficción historiográfica», como la ha denominado la teórica canadiense Linda Hutcheon, que la define en estos términos: «those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages» (*The Poetics of Postmodernism*, 5). Es este tipo discursivo quizá el ejemplo más evidente y logrado de la propuesta de Fleishman de vincular la novela histórica con la ficción experimental. En él se constatan efectivamente la existencia simultánea de aspectos textuales modernistas que minaban los cimientos de la novela realista, como la parodia, la auto-reflexión y otros, así como la del elemento histórico. El desarrollo de este elemento histórico exige, como ha escrito Susana Orega, «the construction of well-made plot, carefully delineated characters and realism-enhancing narrative techniques characteristic of classic realism» (*Telling Histories*, 7). Estamos, pues, ante un género híbrido que intenta adaptarse a las nuevas ideas que tenemos ahora sobre la historia, pero sin perder de vista tampoco las aportaciones hechas por la novela experimental o de vanguardia al realismo clásico. Esto ha llevado a que la novela histórica que surge de esta encrucijada, o la meta-ficción historiográfica más concretamente, haya ido desligándose de una ficción histórica excesivamente apegada a grandes acontecimientos o grandes personajes históricos del pasado. Ahora le interesan más al novelista actual aspectos sociales o históricos tradicionalmente marginados, sobre los que se carece de documentación, o de los que han quedado pocos testimonios escritos. Todo ello está en consonancia, naturalmente, con nuestra idea actual de la historia, y no obedece sólo a un cambio estilístico en la forma de escribir la ficción. Lo ha expresado Margaret Scanlan con gran claridad al explicar que los historiadores actuales se enfrentan con los problemas teóricos y documentales de la recuperación del pasado con una ansiedad natural, derivada de los prejuicios que se hacen cada día más evidentes, la ausencia de fuentes documentales fiables, etc.:

Social historians of the *Annales* school, along with many feminists, question traditional ideas of subject matter, suggesting the need to look at previously ignored

dimensions of past experience, that life in the home or factory ought to be as meaningful to history as military campaigns, acts of Parliament, or the evolution of great ideas about the Noble Savage or the death of God. (9)

Este cambio en la materia objeto de la historia, y por ende de la novela histórica, ha supuesto una revolución notable en la ficción histórica. Además, al juntarse este fenómeno al de las innovaciones formales introducidas por la metaficción, lo que nos presentan muchas novelas históricas actuales es bastante distinto de aquello a lo que nos tenían acostumbrados las ficciones históricas tradicionales. Ahora más que el rey tal o cual, el novelista se entretiene en presentarnos a figuras marginales de la gran historia política o social, y se detiene en lo aparentemente insignificante, planteándole al lector muchas veces los problemas mismos de la construcción de la historia como relato del pasado. Creo que —sin necesidad de hacer juicios comparativos de valor— merece la pena que consideremos estas metaficciones historiográficas en toda su significación. No pretendo decir, desde luego —como hace Fleishman—, que éste es el único terreno en que hoy puede escribirse seriamente ficción histórica, pues sin duda los modelos más o menos tradicionales, derivados del realismo clásico, mantienen su vigencia; pero tampoco creo que pueda despa-charse sin más estos modelos nuevos arguyendo —como hace McEwan— que son distorsiones y destrucciones de la historia. No dispongo aquí de más espacio para entrar en detalles, pero sí deseo acabar, al menos, apuntando que la ficción histórica más provocadora estéticamente de la década de los ochenta en el mundo anglosajón es la escrita por novelistas metafictivos. Así lo han puesto de relieve las obras de autores británicos como Peter Ackroyd con novelas tales como *The Great Fire of London*, *The Last Testament of Oscar Wilde*, *Hawksmoor*, *Chatterton*, *English Music*, *The House of Doctor Dee*, y *Dan Leno & the Limehouse Golem*, el irlandés John Banville con su tetralogía *Kepler*, *Dr Copernicus*, *The Newton Letter* y *Mefisto*, Julian Barnes con *Flaubert's Parrot*, *A History of the World in 10,5 Chapters*, y *The Porcupine*, A. S. Byatt con *Possession*, Angela Carter con *Nights at the Circus* y *Wise Children*, Margaret Drabble con *The Gates of Ivory*, Penelope Lively con *Moon Tiger*, Charles Palliser con *The Quincunx*, Salman Rushdie con *Midnight's Children* y *Shame*, Graham Swift con *Waterland* y *Shuttlecock*, Rose Tremain con *Restoration*, Marina Warner con *Indigo*, Jeanette Winterson con *Boating for Beginners*, *The Passion*, *Sexing the Cherry* y *Oranges Are Not the Only Fruit*, etc. No podemos ignorar esos títulos, ni los de críticos que han ido prestando atención en los últimos años a este fenómeno, como las diversas obras de Linda Hutcheon y Patricia Waugh especialmente. Mas no sólo en el mundo anglosajón; también en Francia o España, por ejemplo, los estudiosos han aportado visiones novedosas sobre la cuestión, como revelan los recientes libros editados por Max Duperray (*Historicité et Métafiction dans le roman contemporain des îles britanniques*, 1994) y Susana Onega (*Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, 1995). Todos ellos (y otros muchos: Galván et al.; Onega, «The British Novel in the 80s» y «British Historiographic Metafiction in the 1980s»; Todd, etc.) nos revelan, en fin, que la ficción histórica no excluye la metaficción historiográfica, del mismo modo que esta última no excluye tampoco a la primera. ¿Acaso esta disparidad no enriquece al género? ¿Es que hay algo malo en la diversidad?

## Referencias Bibliográficas

- DUPERRAY, Max (ed.), *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des îles britanniques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- FLEISHMAN, Avrom, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1971.
- GALVÁN, Fernando; DÍAZ BILD, Aída; MONTERREY, Tomás y BRITO, Manuel, *Ensayos sobre metaficción inglesa*, La Laguna, Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1994.
- GEPPERT, Hans Vilmar, *Der «andere» historische Roman: Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1976.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nueva York y Londres, Methuen, 1984.
- *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985.
- *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988.
- *The Politics of Postmodernism*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989.
- MCEWAN, Neil, *The Survival of the Novel. British Fiction in the Later Twentieth Century*, Londres, Macmillan, 1981.
- *Perspective in British Historical Fiction Today*, Wolfboro, New Hampshire, Longwood Academic, 1987.
- ONEGA, Susana (ed.), *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1995.
- «The British Novel in the 80s: Historiographic Metafiction, the Way Ahead», *Actas del XIV Congreso Nacional de AEDEAN* (Eds.), Federico Eguíluz y cols., Vitoria, Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 1992. 81-96.
- «British Historiographic Metafiction in the 1980s», *British Postmodern Fiction* (Eds.), Theo D'haen & Hans Bertens, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1993. 47-61.
- RABINOVITZ, Rubin, *The Reaction Against Experiment in the English Novel 1950-1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1967.
- SANDERS, Andrew, *The Victorian Historical Novel 1840-1880*, Londres & Basingstoke, Macmillan, 1978.
- «'Sixty Years Since': Victorian Historical Fiction From Dickens to Eliot», Onega, *Telling Histories*, 21-30.
- SCANLAN, Margaret, *Traces of Another Time. History and Politics in Postwar British Fiction*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1990.
- TODD, Richard, «The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood», *Approaching Postmodernism* (Eds.), Douwe Fokkema & Hans Bertens, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1986. 99-117.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres y Nueva York, Methuen, 1984.
- *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989.
- WHITE, Hayden, *Metahistory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.