

HISTORIA Y LITERATURA¹

HISTORY AND LITERATURE

Marcos Yauri Montero
Universidad Ricardo Palma
marcos.yaurim@urp.pe

«Durante dos años largos me fui hundiendo en las arenas
movedizas de una documentación torrencial,
contradictoria y muchas veces incierta...»

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

RESUMEN

Este artículo tiene como finalidad recordar la vieja relación entre la historia y la literatura, en especial la que existe entre la historia y la novela, pues ambas usan la narración. Aspecto que en la enseñanza es poco practicada si no es completamente olvidada. A efectos de una visión esclarecedora el trabajo incide en la diferencia entre la narración tradicional de la vieja historia del siglo XIX y la nueva narración que caracteriza a la historia después de *Annales* del siglo XX. De igual manera el artículo se refiere a la vieja novela histórica y a la nueva novela histórica, con breve incidencia en la literatura peruana.

PALABRAS CLAVE

Historia tradicional, nueva historia, narración, verdad, ficción.

ABSTRACT

This article has as objective remember the old relationship between history and literature, specially that one that exists between history and novel. Aspect that is little practiced, and sometimes forgotten during the teaching. In order of a clearer vision the work incids in the difference between traditional narration (XIX century) and the new narration of the history after the *Annales* (XX century). In the same way it refers both to the old historic novel and to the new one.

¹ Este trabajo fue leído en el Taller de Estudio e Investigaciones Históricas, de la Universidad Nacional Federico Villarreal, el 10 de Diciembre de 1997, durante el Seminario: «En Torno a la Historia y la Literatura». El texto actual ha sido revisado y ampliado.

KEY WORDS

Traditional history, new history, narration, truth, fiction.

INTRODUCCIÓN

La práctica de la interdisciplinariedad en la historia ha ampliado de manera ventajosa los horizontes de esta ciencia social en favor de una visión más profunda y abarcadora, más densa y con apertura hacia la relación y al diálogo con otras formas del conocimiento. Hoy no solo ya se trata del estudio de los acontecimientos y del análisis de las estructuras, sino de su vinculación con otras materias y aspectos de la vida y la realidad: con el lenguaje, el imaginario, con el resentimiento, los traumas y frustraciones, la sexualidad, las mentalidades, con la cultura, en suma con la vida en sociedad y dentro de la política.

Este ejercicio interdisciplinario ha convertido a la historia, hoy llamada «nueva» a partir de la segunda mitad del pasado siglo (1970-1980) en una ciencia que si bien no ha alcanzado su objetivo de ser «total» ha logrado convertirse en un instrumento que nos conduce a entender mejor porqué somos como somos, cómo deberíamos ser, cómo podemos lograr lo que debemos ser, inclusive partiendo del presente y del pasado columbrar el futuro que la humanidad está forjando consciente e inconscientemente.

Tiene larga data la interdisciplinariedad en la historia. Su interés de aprendizaje mediante el diálogo y la colaboración con la antropología, la sociología, la economía, la literatura, etc. se ha acrecentado. Obviamente, debido a la vastedad de cada una de las disciplinas, dicha ligazón y diálogo aún no son extensamente tersos y fluidos, fenómeno que responde, entre otras causas, al comportamiento y práctica de los iniciados en la historia, sobre todo en sociedades donde aún no han impactado los nuevos paradigmas y que por tanto los amores, simpatías o antipatías no han dejado de ser subjetividades determinantes en el oficio de quienes escriben las historias.

HISTORIA Y LITERATURA

Los puentes que se han tendido entre la historia y demás disciplinas sociales ha dado frutos. Hoy existen la historia social, la económica, la cultural, la historia del arte, la psichistoria, la historia de las mentalidades, la historia climática, de la marginalidad, de la sexualidad, etc. En este extenso escenario es importante destacar la relación de la historia con la literatura por cuanto la una y la otra en el ejercicio de comunicar los acontecimientos han usado y usan la narración. Relación bastante remota; la historia mítica de la antigüedad es narración químicamente pura. Grandes narraciones históricas son los más viejos monumentos literarios, como en el caso de la epopeya de Gilgamesh o de la *Biblia*. Hay inclusive quienes consideran al autor (o autores) de *La Odisea* como el lejano inventor de la técnica moderna en el arte de escribir novelas o producir obras de cine. El inicio del relato por el final, técnica practicada por ejemplo por Ernest Hemingway en la escritura de su novela: *Al otro lado del río y entre los árboles* (1952), que cuenta la cita amorosa de un viejo coronel norteamericano, herido en la Segunda Guerra Mundial, con una dama veneciana; el encuentro soñado, el idilio, y luego la agonía y la muerte en la fabulosa ciudad. Igualmente esta forma de relato está presente en el libro de historia: *La revolución francesa, 1789-1788. Una nueva historia* (2002) de Peter McPhee. Este historiador inicia su relato en el diminuto pueblo de Menucourt, en el norte de París, antes de 1789 y lo concluye en el Menucourt actual, hoy absorbido por los barrios periféricos de Cergy Pontoise. Lo hace para demostrar que la revolución ha cambiado muchas cosas en la vida de este pueblo, donde hoy, la gente ya no padece los abusos del Antiguo Régimen, pero que sin embargo, pese al largo tiempo transcurrido y los cambios que los acontecimientos han impreso, en 1989, año del bicentenario de la revolución, el cambio «no había alterado fundamentalmente la posición vulnerable de la mayoría asalariada de la población. Igual que antes de 1789, gran parte de los hogares de Menucourt sobrevivían trabajando como jornaleros, extrayendo piedra en las canteras, cortando madera y labrando pequeñas parcelas».² Otro ejemplo interesante de la vieja relación entre la historia y la literatura está presente en el escenario de la literatura peruana; Seymour Menton, en su libro *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979.1992* (1993), señala que el autor

2 Ob. cit. p. 240

de las tradiciones, Ricardo Palma fue «*el mejor narrador histórico latinoamericano de todo el siglo XIX*».³

Es necesario subrayar el tema de la narración, pues ella es el hilo que engarza los acontecimientos usando la lengua y la escritura. Los engarza y describe, les otorga veracidad y vida, proyecta realidad e ideas, el ambiente, el tiempo, la cultura, etc. Así, la historia revitalizada y organizada en el siglo XIX, en Francia, se erigió no solo en el archivo de la memoria, sino también en la *magistra vitae*. En ese escenario decimonónico de nacionalismos, de romanticismo literario y social repuntaron la historia, los historiadores y la novela.

Sin embargo largo ha sido el tiempo de las discrepancias entre los historiadores en cuanto a que la historia debe ser una narración de los acontecimientos o el análisis de las estructuras. El enfrentamiento se remonta a la época de la Ilustración. La escuela de *Annales* (1929) con Lucien Febre y Fernand Braudel consideró a los acontecimientos como la superficie oceánica cuyo rol es revelar las corrientes internas y profundas. A partir de entonces la historia narrativa correspondería a la historia popular, en tanto que la historia analítica de las estructuras a la académica. No obstante, el ejercicio historiográfico pronto se topó con la disyuntiva de continuar usando la narración o renunciar a ella. El problema se convirtió en la búsqueda de un medio adecuado para comunicar lo que la historia de las estructuras, en determinados casos y ante algunos problemas, no podía realizar. De este modo se llegó a la conclusión de la necesidad de hallar nuevas posibilidades a través de un trabajo consistente en usar la narración y el análisis de modo creativo e iluminador.

LA VIEJA Y LA NUEVA NARRACIÓN

La búsqueda de nuevos medios narrativos indujo a los historiadores a acercarse a los métodos de los novelistas modernos de principios del s. XX: Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf. Importantes han sido las ideas de los historiadores ingleses Hayden White, Lawrence Stone, del alemán Golo Mann y del francés Paul Veyne. Sus especulaciones llevaron a distinguir dos modelos narrativos: la *vieja narración* usada por

3 Ob. citada, p. 37

la vieja historia, y la *nueva narración* utilizada por la nueva historia. Este afán clarificador, en el calor de los debates, llevó a los ideólogos a rozar, inclusive, la filosofía de la historia.

Entre la *vieja narración* que caracterizó a la historia del s. XIX, época del realismo literario y del positivismo comteano y la *nueva narración* que usa la nueva historia, hay distancias. La narración tradicional fue realista, no dejaba filtrar el poder de la imaginación en la reconstrucción del pasado. Exageró la mención de lugares, escenarios, personajes, fechas, etc. a través de una descripción fatigosa; la consecuencia fue que el discurso historiográfico se convirtió en un relato árido, agobiador. Al abordar eventos políticos no pudo eludir la personificación; monarcas, personajes poderosos de la élite se convirtieron en íconos y por este proceso se alejó de las colectividades, erigiéndose en una historia escrita desde arriba. Al no realizar el análisis no proyectó significados, restándole así importancia a los acontecimientos y a la historia. Su ambición de representar los acontecimientos tal como sucedieron o fueron no fue alcanzado porque no pudo salvar factores imprevisibles, como por ejemplo los vacíos en las fuentes o a la ausencia de estas. El resultado fue que la reconstrucción del pasado no fue convincente; el pasado se mostró frío, sin dinamismo, sin vida.

La nueva narración se liberó de la aridez mediante el uso de un discurso vívido que atrapa al lector. El historiador alemán Golo Mann introdujo la técnica de dejarse llevar por la corriente de los acontecimientos con la finalidad de vivirlos e interiorizarlos («nadar con la corriente de los acontecimientos»), para más tarde desde la perspectiva de un «observador posterior y mejor informado», analizarlos. Al eludir la personificación política puso en el centro de interés a las colectividades y por este medio llegó a la práctica de la historia desde abajo. El rescate y representación del pasado se convirtió en una operación recreadora porque fue una acción de “devolverle la vida a los muertos”, aventura lograda merced al uso de recursos que la historia tradicional se rehusó en usarlos; la imaginación y la fantasía, tal como lo preconizó el fundador de *Annales*, Marc Bloch que en sus escritos postreros sostuvo, inclusive, que el historiador no debe privarle a la historia de la poesía que le es inherente.⁴ Jacques Le Goff y Hayden White siempre abogaron en el sentido de que la historia debe alejarse de sus

4 El historiador Johan Huizinga, siempre ha deslizado la idea de que la historia del medievo es poética.

ambiciones positivistas, se pronunciaron subrayando el poder de la palabra y que el lenguaje convertido en escritura le otorga significado a la realidad. En esta dirección Hayden White fue bastante lejos al pronunciarse sobre la función en la escritura de la historia de las figuras retóricas: metáfora, metonimia, sinécdoque, etc. Esto fue un intento de cambiar el paradigma de la historia como discurso y no como suceso. La narración del pasado se convirtió en historia.

LA VIEJA Y NUEVA NOVELA HISTÓRICA

Hay un tema que jamás se debe soslayar u olvidar. Toda novela, aun la más pequeña, es histórica. Ninguna narración novelesca nace de la nada. Las fuentes que la alimentan están en la realidad cuya representación alcanza merced a una operación diegética. El autor o novelista, como sujeto social vive inmerso en una sociedad de una época y un lugar, por tanto es el receptor de todo cuanto acaece en la realidad. Su sensibilidad al crear una ficción trasvasa toda esa carga usando la lengua a la escritura. Como en la concepción vargasllosiana, la realidad y la vida son el magma de la novela y del arte en general. O como sugiere el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos, que la novela es un producto social y el autor es solamente el vocero de una comunidad humana. Estas y muchas reflexiones que han sido vertidas por numerosos analistas y escritores, implícitamente afirman y reconocen que la novela es un arte mayor, fruto de una paciente y larga investigación en ese magma informe del acontecer de la existencia humana y de la realidad. La evolución del análisis de la novela nos ha llevado a reconocer que hay dos modelos de novela histórica: *la vieja o novela tradicional histórica*, y *la nueva novela histórica*.

La vieja novela histórica corresponde al s. XIX, tiempo del realismo literario, del romanticismo, del socialismo utópico, de la segunda revolución industrial. Románticas fueron las novelas de los ingleses Walter Scott y Charles Dickens, el primero admirador del medioevo y el segundo retratista e impugnador de las consecuencias negativas –como el poeta Wiliam Blake- de la industrialización: el desempleo y su correlato la pobreza, debido a los bajos salarios, la delincuencia, el trabajo de los niños en fábricas con locales insalubres. Realistas fueron Honorato de Balzac y su ambición de representar la sociedad francesa de su época en una obra monumental que se llamaría *La comedia humana*. Emilio Zola, que

influenciado por las ciencias biológicas representó a los hombres como presas de la herencia y abrazó el socialismo de Charles Fourier cuyas ideas aparecen en su novela *Travail*, así como los acontecimientos políticos de su patria en 1870 lo llevó a escribir *La débacle*, trágica versión de la derrota del ejército francés por las tropas prusianas y la caída de Napoleón III. A los nombres de estos novelistas hay que sumar los de muchos otros: Stendhal, Flaubert, Manzoni, León Tolstói; todos importantes narradores. Stendhal demostró su maestría en *La cartuja de Parma*, Flaubert en *Salambó*, Manzoni en *Los novios*, Tolstói en *Guerra y paz*, la mayor obra histórica de ese tiempo. Pese a la maestría de estos tres novelistas, la vieja novela histórica por su afán objetivista, su verismo y su linealidad, todo esto debido al peso de la historia tradicional positivista, del realismo y del naturalismo, no dio cabida al proceso de la recreación o reinención. Sucedió lo que los teóricos afirman: por el método de ser fiel a la realidad se llega a producir obras mediocres, en tanto que por el método de la infidelidad a la realidad se crea ficciones donde la realidad es más intensa, deslumbrante y verdadera. La teoría más provocadora acerca de la creación artística de la novela formulada por el francés Maurice Blanchot, asevera que toda obra de arte, entre ellas la novela, por su infidelidad a la realidad hace de esta un mundo verdadero, intenso, muy real y apasionante, dentro de la irrealidad. Esta novela histórica tradicional europea, según Seymour Menton, se extendió desde 1826 hasta 1949.

La nueva novela histórica apareció en Europa, según sugiere Menton, alrededor de 1960, la misma época en que según Peter Burke, Siegfried Kracauer, historiador de cine, se atrevió a utilizar en la narración histórica las técnicas literarias de los escritores que revolucionaron el arte de la novela: Joyce, Proust, Virginia Woolf. La tentativa de Kracauer y de otros respondía al entusiasmo por producir novelas históricas, porque, según David Cowart, este interés respondía a la ansiedad por encontrar en la historia las claves para comprender, medir y resolver los problemas surgidos de la inestabilidad en el mundo debido a la actualidad nuclear. Por su parte Menton afirma que la nueva novela europea y norteamericana no influyó en el desarrollo de la nueva novela histórica latinoamericana, sino más bien las novelas europeas y norteamericana «reflejan la influencia de autores latinoamericanos, sobre todo de Borges y de García Márquez»⁵ Menton dice, además, que la nueva novela histórica no latinoamericana

5 Ob. cit. p. 57

llegó a florecer todavía en 1980 con la publicación de *El nombre de la rosa* del semiótico italiano Umberto Eco. *El nombre de la rosa* no es una novela que responde a la moda literaria, a la acción lúdica o a la distorsión de la historia. Su título quizás responde a la admiración a la Edad Media que le dedicó Umberto Eco, pues en el s. XIII se produjo *El romance de la rosa*, un relato de amor escrito entre períodos de tiempo por Guillaume Lorris y Jean de Meun, que tuvo buena difusión entre la aristocracia. *El nombre de la rosa* es un producto literario de re-creación de una etapa de la historia medieval de Europa que corresponde al s. XIV. Umberto Eco, excelente medievalista, para escribirla se documentó celosa y escrupulosamente. En su discurso aparece la crisis de la iglesia durante el papado en Aviñón, las luchas entre el papado y el imperio, los conflictos entre las numerosas y contestatarias órdenes religiosas, la vida aparentemente rígida y al mismo tiempo escatológica en los monasterios; el celo del sector letrado de los monjes por el conocimiento, la ciencia, la hechicería y la medicina, la filosofía y los libros, el esoterismo, etc. y al mismo tiempo las rivalidades, el odio, la envidia y las debilidades humanas. Umberto Eco no solo lleva a cabo una extraordinaria reinención de la historia mediante la ficción, sino usa el método detectivesco de la novela inglesa y emite ideas filosóficas. Por esta ruta revela su admiración por la producción de Jorge Luis Borges y al mismo tiempo le rinde homenaje.

En América Latina la nueva novela histórica nació en 1949 con la publicación de *El reino de este mundo* del cubano Alejo Carpentier. La narración centrada en Haití cuenta la lucha de los esclavos negros por la libertad bajo el liderazgo de un personaje real Mackandal que míticamente tenía el poder de volar y de practicar la licantrópía. Todo lo que acaece en la novela es histórico: los escenarios, los protagonistas, los eventos. A través de la narración se destacan las ideas de la justicia social y se muestra el reino de Henri Christophe, las ruinas “poéticas” de Sans-Souci, la mole de la Ciudadela La Ferrière, el palacio de Pauline Bonaparte. Carpentier publicó en años sucesivos otras novelas de igual estirpe: *El siglo de las luces* (1962), *Concierto barroco* (1974), *El arpa y la sombra* (1979). Este año de 1979 es del comienzo del auge de la novela histórica en América Latina. Sumando las novelas publicadas antes de esta fecha y las que aparecieron después, la lista es larga y muchos los autores. Para un derrotero mencionaremos solo algunas novelas y autores. En las novelas hay una gran variedad y los autores acusan diversas tendencias: *Las lanzas coloradas* (1931) del venezolano Arturo Uslar Pietri, *Noticias del imperio* (1989) del mexicano Fernando del Paso, *Terra nostra* (1975) del mexicano

Carlos Fuentes, *La guerra del fin del mundo* (1981), del peruano Mario Vargas Llosa, *El general en su laberinto* (1989) del colombiano Gabriel García Márquez, *El mar de las lentejas* (1979) del cubano Antonio Benítez Rojo, *Los perros del paraíso* (1983) del argentino Abel Posse, *La novela de Perón* (1985) del argentino Tomás Eloy Martínez. *Yo el supremo* (1974) del paraguayo Augusto Roa Bastos.

Según anota Ismael P. Márquez la nueva novela histórica latinoamericana es distinta de los modelos europeos; pues se fundamenta en el descubrimiento y la conquista de América, cuyo conocimiento está basado en las crónicas de Indias que en el discurso historiográfico adolecen de omisiones y falsificaciones debido al predominio de la herencia escolástica, de la Ilustración y del positivismo. Errores y deficiencias que la narrativa de ficción trata de suplir⁶. Por su parte Seymour Menton asegura que el predominio de la nueva novela histórica latinoamericana desde 1979 se debió a la cercanía del quinto centenario del descubrimiento de América y al cuestionamiento a la historia oficial y al papel que Latinoamérica ha desempeñado en el mundo después de 500 años de contacto con la civilización occidental, así como también al descubrimiento de la literatura colonial a través de las crónicas. A las observaciones de Márquez y Menton hay que añadir un factor que fue preponderante en el proceso del auge de la nueva novela histórica en América Latina, el surgimiento del *Realismo maravilloso* gracias a las especulaciones de Alejo Carpentier. Lo real maravilloso o realismo maravilloso es fruto de la realidad latinoamericana donde coexisten mentalidades, culturas, artes, estilos, lenguas, de un pasado remoto con las nuevas. De esa realidad brota como un “milagro” o una “revelación”, según Carpentier, una realidad otra: extraordinaria, deslumbrante, conflictiva y al mismo tiempo impresionante por fabuloso y mágico, que nos induce al convencimiento de que existimos en una realidad que además de rica, es maravillosa, porque aquí acontece lo extraordinario, lo inaudito y conflictivo, aquello que está más allá de lo factual, en el espacio onírico o mítico y que sin embargo es real. Es el caso de la convivencia de la mentalidad mítica con la racional, el entrelazamiento de lo bello y lo feo, de lo brutal, perverso, obscuro, que despliegan las dictaduras en el campo político, de lo carnavalesco (en el sentido bajtiniano) y normal. Eventos como si los caballos se alimentan de pájaros, los higos devoran a los asnos, los niños están amenazados por los ruiseñores. Todo esto que

6 «No preguntes quién ha muerto de Marcos Yauri Montero. *La mitificación de la epopeya*». Prólogo a la cuarta edición de la novela mencionada, 2009, Lima, Edit. San Marcos. p.11

es entraña, por ejemplo en las novelas *Cien años de soledad* de García Márquez, en *Aura* de Carlos Fuentes o *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo. El realismo maravilloso como tendencia estética fue la contraparte del surrealismo francés de André Breton, en cuya entraña lo extraordinario fue fabricado racionalmente, como en la anécdota del encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección. En el mundo del realismo maravilloso latinoamericano concerniente a la llamada novela de la dictadura, el dictador aparece como un ser invulnerable con poder omnímodo, pero que tiene un final esperpéntico y catastrófico. En la novela *El otoño del patriarca* de García Márquez, el general bruto y analfabeto que se erigió en el amo de un país innominado, se extingue en la soledad más espantosa de su palacio de donde ha huida la gente y viven solamente vacas que han devorado las cortinas y asoman a la plaza por el otrora balcón presidencial. El dictador senil arrastra por el suelo su cuerpo hediondo por sobre los excrementos de las reses y de él mismo. Alejo Carpentier dice que por las mezclas y «*fecundos mestizajes que propició, América, está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de los real maravilloso?*»⁷

¿QUÉ CARACTERIZA A LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA?

Seymour Menton nutrido por las teorías de la intertextualidad y bajo la influencia de los estudios de Mijail Bajtin, Iuri Lotman y muchos otros, formula seis rasgos que caracterizan a la nueva novela histórica:

1. La representación mimética de ideas filosóficas que corresponden a un determinado período histórico. Ideas que provienen del pensamiento de Borges: la imposibilidad de conocer la verdad histórica, el carácter cíclico de la historia y su imprevisibilidad.
2. La distorsión de la historia, fenómeno que ocurre en su escritura en la que se omite, exagera acontecimientos o personajes y se usa anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de los historiadores del s. XIX que concebían a la historia como el resultado de las acciones de los grandes personajes: reyes, líderes.

7 "De lo real maravilloso americano" 1966, *Tientos y diferencias*, Unión de escritores y artistas de Cuba, La Habana. pp.85-99

Los novelistas que practican la nueva novela histórica privilegian a las personalidades más destacadas, modestas o las que carecen de historia.

4. La metaficción, es decir los comentarios del narrador sobre la creación novelística.
5. La intertextualidad en diferentes grados como la han estudiado los teóricos Mijail Bajtín, Gérard Genette y Julia Kristeva.
6. Las concepciones bajtinianas de lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. La nueva novela histórica carnavaliza la realidad como sucede en *Cien años de soledad*, exagerando algunas cualidades humanas y sociales. Además la nueva novela histórica es polifónica porque en su discurso están presentes voces provenientes de diversos personajes que pertenecen a distintos estamentos sociales y culturales, tal como Bajtín dice que: «La nueva conciencia cultural y creativa vive en un mundo activamente políglota»

La nueva novela histórica es, entonces, una relectura y una nueva escritura de la historia desde nuevos puntos de vista y nuevas perspectivas. La intertextualidad, la polifonía, la heteroglosia y demás metodologías contribuyen a mirar lo particular y cotidiano, lo nacional y regional, con ojos más iluminadores, porque la libertad de la creación llena vacíos u olvidos, evidencia «la falsedad de un discurso». La nueva novela histórica latinoamericana cuestiona el discurso historiográfico producido desde el centro del poder hegemónico.

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA PERUANA

De 1990 a 1998 en el Perú se han publicado 185 obras narrativas. Desde ese año de 1998 hasta el presente (2018), es seguro que el número de publicaciones supera esta cifra, con la característica de que en las dos etapas, la mayor parte de las narraciones son cuentos y una parte muy menor, novelas. Este repunte de publicaciones es consecuencia de varios factores: 1) la penetración de la globalización ha despertado una acción defensiva en las colectividades. Se observa la asunción de un regionalismo que se enfrenta a la homogeneización, 2) cada espacio vuelve a sus raíces y asume el rescate y la revitalización de su cultura ancestral desde el arte popular, la literatura oral hasta la fiesta, la gastronomía, el folclor, 3) el rechazo que

acostumbran las editoriales transnacionales europeas y latinoamericanas de los manuscritos de escritores de América Latina ha dado lugar al nacimiento de editoriales pequeñas a iniciativa de jóvenes pioneros en el interior de los países o en sus mismas ciudades capitales; acción que ha despertado una dinámica actividad literaria que busca encontrar un lugar en el concierto regional y nacional.

La abundante producción literaria de fines del siglo XX y de las dos primeras décadas del siglo XXI tiene rasgos propios. No asume los temas de los grandes maestros de la novela, sino ha acogido formas nuevas, cosmopolitas, y aquello que capta el interés de los nuevos lectores que tampoco ya buscan los grandes temas, sino lo efímero, lo que distrae. En cierto modo se ha dado la banalización de la literatura y las producciones han devenido en productos de consumo para un público individualista e indiferente ante los grandes problemas, que considera a los libros como objetos descartables. La influencia del género policial y de la novela negra, venidos del exterior, la guerra interna que padeció el país, desatada por Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, el deterioro de las viejas clases medias y el surgimiento de nuevas, todo esto sumado a la crisis de nuestra frágil democracia y a la crisis social y del Estado, ha pesado y continúa pesando en la conciencia de los escritores de las últimas generaciones. Estas han optado por los temas de la etapa del terrorismo. En los cuentos y novelas de desigual factura, pues hay contados textos brillantes, la guerra interna es un motivo recurrente. Igual sucede con los temas de la violencia, la delincuencia, el narcotráfico, la sexualidad, etc. A esta forma de producción ha contribuido el desencanto generado por el tiempo del fujimorismo, el derrumbe de las viejas utopías a nivel universal, el deterioro de las viejas clases medias, el movimiento migratorio del campo a la ciudad cada vez más denso con destino a las grandes ciudades, de preferencia, Lima, los cambios en la vida debido a la globalización y la modernidad, fenómenos que han puesto a los escritores de espaldas al futuro para desde un punto muerto testimoniar el desplome y la despedida de una época.

En estos centenares de narraciones no hay muchas novelas históricas, a pesar de que en el siglo XIX, etapa en que las narraciones novelescas en nuestra literatura empezaban a formalizarse surgió como un antecedente la novela histórica: *Gonzalo Pizarro*, escrita por el dramaturgo Manuel

Asencio Segura, descubierta por Ricardo Silva Santisteban y publicada en el 2004, así como también existe la referencia de la novela *Los marañones*, de Ricardo Palma, que supuestamente desapareció en el incendio de Miraflores durante la invasión enemiga en la Guerra del Pacífico. Apenas podemos mencionar algunas novelas con contenido histórico aparecidas en las últimas décadas del siglo pasado: *Papá Lucas* (1987) de Carlos Thorne, *Cuando la gloria agoniza* (1989) de José Antonio Bravo, *No preguntes quién ha muerto* (1989) de Marcos Yauri Montero, *Sarita Colonia viene volando* (1990), de Eduardo Gonzáles Viaña, *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, *Crónica de músicos y diablos* (1991) de Gregorio Martínez, *Sol de los soles* (1998) de Luis E. Tord, *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa. De esta lista que podría ser más larga las que reúnen las características de la nueva novela histórica, son: *La guerra del fin del mundo*, *La fiesta del chivo*, las dos de Mario Vargas Llosa, y *No preguntes quién ha muerto*, de Marcos Yauri Montero, las demás son de factura tradicional. Hay que resaltar las novelas de Manuel Scorza cronológicamente aparecidas en el orden siguiente: *Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979). Todas forjadas dentro de los lineamientos del realismo maravilloso con fuerte contenido histórico ligado a las luchas campesinas del centro del Perú contra la absorción y los abusos de las compañías mineras norteamericanas, (Cerro de Pasco Cooper Corporation) rasgo por el cual Antonio Cornejo Polar llamó a este conjunto el ciclo de la guerra silenciosa. Scorza es un novelista hartamente importante, inexplicablemente poco conocido en nuestro país, pero muy difundido fuera de nuestras fronteras. En un Encuentro de Escritores Peruanos celebrado en Ayacucho en 1978 con los auspicios de la universidad local, llamó a la América Latina el *Territorio de la Libertad de la Palabra*. La novela *No preguntes quién ha muerto* en el criterio de muchos analistas (Françoise Aubes, Carlos García Bedoya, Ismael Márquez, Javier Morales Mena, Jorge Terán Morveli), es una brillante obra de la nueva novela histórica a nivel nacional y latinoamericano. Su tema es la sublevación campesina de 1885 que estalló en el Callejón de Huaylas liderada en la zona norte por Pedro Celestino Cochachin, y en el sur por Pedro Pablo Atusparia. Líderes que imprimieron al movimiento fines diferentes. Cochachin luchó por las reivindicaciones sociales: la recuperación de las tierras que los terratenientes les arrebataron a las comunidades indígenas, y

por la supresión de los maltratos, la humillación e injusticias, pues los hacendados tenían inclusive cárceles en sus heredades donde encerraban a sus “indios”, como si fueran sus esclavos. En tanto que la ideología de Atusparia fue eminentemente antifiscal, o sea abogó por la supresión del pago de los impuestos y de los trabajos gratuitos.

En un aparte queremos referirnos a una novela peruana de 1920 y hasta hoy desconocida. Escrita a instancias de una revista de carácter informativo y literario: *Hogar*, que la publicó en folletín. Fruto de una aventura literaria, por cuanto no fue producto de un solo autor sino de varios, trece en total.⁸ Fue publicada en forma de libro después de 40 años de haber sido escrita, para la Navidad de 1960, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con prólogo de Luis Alberto Sánchez y colofón de Alberto Tauro del Pino. En el prólogo, dice Luis Alberto Sánchez que la idea fue del director de *Hogar*, Ezequiel Balarezo, inspirado por un gesto original de *Les Annales* de París. Alberto Tauro asegura que no obstante que los autores fueron poetas, críticos, ensayistas y la mayor parte periodistas, la novela acusa coherencia, desenvoltura “y aun cierta brillantez, sin que mediara la intervención de novelistas” Fuera de estos rasgos, ciertamente originales, la novela que para ser publicada en 1960 fue titulada: *Una novela limeña*, tiene un alto contenido histórico. Es una novela de fin de siglo; representa el tránsito de los fines del s. XIX a los inicios del s. XX en Lima. Muestra el derrumbe de la aristocracia de raigambre colonial por la aparición de una nueva clase, la burguesa, cimentada en la actividad mercantil y financiera. Lima aparece cada vez más modernizada; el trajín social refleja la *belle époque* parisina en los viejos salones ya harto mustios por la pobreza que a todo trance pretende disimular la alta sociedad poseedora de pergaminos pero cada día más pobre. Lima tiene su *palais concert*, salas de cine, circulan el tranvía, automóviles, lujosas limusinas, suena el teléfono, se estila la ópera, campea la vida ociosa de la aristocracia, cuyos miembros para sobrevivir tientan alianzas matrimoniales con la clase que los ha desplazado. *Una novela limeña* es una novela histórica tradicional. Si bien la historia que relata es similar a la de otras novelas escritas en otros lugares, se diferencia porque

8 Los autores fueron: José Gálvez, Ignacio A. Brandariz, Juan de Zavaleta, Reynaldo Saavedra Pinon, Luis Alberto Sánchez, Ricardo Vegas García, Raúl Porras Barrenechea, Manuel Moncloa Ordóñez, Juan Bromley, Felipe Rotalde, Félix del Valle, Ezequiel Balarezo Pinillos y Luis Fernán Cisneros. Cada uno, y en orden numérico escribió un capítulo. La forma cómo fue escrita *Una novela limeña*, es similar a la costumbre de creación colectiva en París durante el auge del surrealismo. Los poetas se reunían y uno de ellos escribía el primer verso, luego cada uno de los presentes lo continuaba escribiendo otro verso. Esta modalidad se llamó: *Cadáver dichoso*, o también *Cadáver exquisito*.

como dice Tauro del Pino, está: «*muy ajustada a las circunstancias políticas y sociales imperantes al momento de escribirse*»⁹

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Aún subsiste, pese a los cambios del episteme, la manera de pensar partiendo del monismo epistemológico según el cual existe un solo y único modelo científico: el de las ciencias exactas, naturales o experimentales, frente al cual disciplinas como la historia, la literatura, la sociología, la economía, la antropología etc, son semiciencias porque son incapaces de formular leyes, realizar experimentos y la formalización. Este sistema alimenta la idea de que la *historia* y la *literatura*, son campos distintos; la historia trabaja con hechos verídicos, con un tiempo y espacio reales, en tanto que la literatura trabaja con la imaginación generadora de la ficción. En otras palabras la historia es la *realidad* y la *verdad*, a diferencia de la literatura que es la *mentira*, la *ficción*.

Esta forma tradicional de pensar y escribir la historia, como se ha sostenido en las páginas precedentes es hoy obsoleta. Albert Cook y Michel de Certau advierten que la historiografía (historia y escritura) implica dos elementos antagónicos: lo *real* que es igual a la *historia* y el *discurso* que es igual a la *escritura*. Para Albert Cook en la correspondencia entre historia y discurso la retórica supone una interpretación en el curso de la narración, lo que hace que en la novela histórica el discurso es un espacio donde el relato y el análisis se alimentan mutuamente. Michel de Certau advierte que la historiografía es al mismo tiempo historia y escritura, es decir lo real y la retórica, juntos. Cuando lo real se convierte en escritura o discurso, este como todo producto mental se convierte en una fabricación, vale decir en un constructo. Volvamos a Golo Mann que nos dice que la narración se hace lúcida y unitaria cuando interviene la imaginación y la fantasía. El hombre no es cifra, sino que: «*Sus móviles, su pensar y sentir, querer, aparentar, temer, amar, gozar, sufrir, creer, codiciar, no forman ninguna suma unívoca, y ciertamente escapan a la matemática*». Esta reflexión integradora de Mann nos deja contemplar a la historia como una realidad dentro del sueño. El hombre no es cifra, es decir no es un punto, una parte de la naturaleza, sino es la naturaleza misma, la vida misma, el cuerpo, la materia y el vuelo de la sensibilidad y del espíritu que todo lo

9 Ob. cit. p.110

trasciende. Como en la concepción heideggeriana la casa donde vive el hombre, sus cimientos lo conectan con la madre tierra y con su techumbre con los astros, las estrellas, el espacio infinito. En la casa vive el hombre y la casa es el espacio donde se produce la unidad espiritual de los seres humanos con las cosas. La casa es la memoria, el tiempo, los recuerdos, los dioses, la nostalgia, en suma, la historia. Entonces la novela histórica es como la casa donde se juntan la verdad, los acontecimientos, la ficción y el sueño.

En la tarea de escribir la historia el historiador se topa con vacíos debido a la ausencia de fuentes o cuando estas tienen lagunas. Por eso, el excesivo documentalismo conduce a que grandes espacios históricos quedan sumidos en la oscuridad, lo que equivale a que dichos ámbitos jamás existieron o allí nada sucedió. Los documentos, por otra parte, no siempre son confiables; pues a veces callan, alteran, tienen falsificaciones o han sufrido manipulaciones. ¿Cómo salvar los vacíos? El francés Paul Veyne, considera a la historia como una novela verdadera con lagunas. Verdadera porque relata sin falsear la real-realidad. Llena los vacíos no con inventos, sino contrastando las lagunas con otros textos, contextos, ideas, acontecimientos, etc. o con la realidad misma donde están el imaginario, la lengua, las costumbres, la vida cotidiana, las ideas, la tradición, la cultura. Esta operación recreadora donde funcionan la imaginación, la fantasía y la intertextualidad están muy presentes en varias novelas de la nueva novela histórica latinoamericana. *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa y el *General en su laberinto*, de Gabriel García Márquez, son iluminadores ejemplos.

Antes de la aparición de *La guerra del fin del mundo*, el sociólogo brasileño Euclides Da Cunha escribió *Os Sertões*, con Canudos como el centro de la historia. Si por un lado trazó una imagen lúgubre y bárbara, de Canudos y del Consejero, por otro no pudo ocultar su asombro y admiración por qué ese supuesto falansterio de desharrapados fue capaz de confrontarse militarmente con la República que representaba la civilización. Da Cunha no consiguió dar una respuesta clara a esta ambigüedad. Su discurso dejó irresuelto este problema que quedó como un espacio en blanco (una laguna) dentro de la historia de ese mundo forjado por gente marginal. *La guerra del fin del mundo* borró esa ambigüedad situando en ese espacio en blanco, la acción épica, el dramatismo, los anhelos de los desclasados que erigieron Canudos. Todo esto fue logrado mediante la narración creadora

de Vargas Llosa que reconstruye y recrea ese universo complejo donde se produjo la acción histórica. Así, según el crítico chileno Hernán Loyola, *Os Sertões*, cobró actualidad salvándose de ser hoy arqueología sociológica. Esta intertextualidad de la novela, también pone al descubierto no la caída del sueño utópico en un espacio del subdesarrollo. Pues el monarquismo, representado por el Barón de Caña Brava y la República representada por Epaminondas Gonçalves no están en pugna, sino que los dos sistemas están frente a un enemigo común, que es una tercera fuerza: Canudos, es decir un mundo que vive una desesperada pobreza y un hambre de justicia social abrigando un sueño que columbra la construcción de una tierra prometida por el camino de la solidaridad.

El general en su laberinto, de García Márquez ha sido construida, también, sobre un universo en blanco, por la ausencia de una fiable documentación histórica acerca de los últimos días y la muerte de Bolívar. Ese vacío de la historia del que se apropia la narración ha sido llenado por la versión de dicha novela que narra las secuencias dramáticas de la travesía del héroe por el río Magdalena buscando un lugar para el episodio final, acompañado de un puñado de fieles. Bolívar atraviesa ese tramo no como un héroe aureolado de gloria, sino como un ser de carne y hueso que sufre el encono de la amargura producto de la ingratitud y el dolor de todo ser a quien la vida ha enfermado de manera cruel. El ser humano sufre, pero el héroe se salva, porque en las cercanías de la agonía sueña volver a empezar, sueño que asume la tarea épica de volver a escribir la historia. La maestría genial de García Márquez que tiñe de serena epicidad a la narración, llenándola de incidencias de la vida de una criatura real, nos acerca al alma y corazón del héroe que, por ejemplo, no quiere comer sino la comida que le prepara su anciana ama que le sigue como una madre, que luego de la muerte del héroe termina de mendiga en ciudad ajena. Seymour Menton en su obra citada, considera a *El General en su laberinto* como una obra de arte; aunque le niega toda intertextualidad, le reconoce una intensa autointertextualidad, es decir la influencia de sus anteriores novelas: *El coronel no tiene quién le escriba*, *El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada*. Pero hay un hecho que debe tenerse en cuenta. Pues sucedió que el poeta Álvaro Mutis, colombiano como García Márquez y ambos coterráneos, desde 1963 escribía una novela sobre los últimos días de Bolívar: *El último rostro*; tras 10 años de trabajo llegó al convencimiento de no poder culminar la jornada, y le regaló a García Márquez la idea de escribir sobre Bolívar. Esta obra inconclusa, bella como todo lo que ha

producido Álvaro Mutis, ¿no pudo crear un acto de intertextualidad en la creación garciamarquesca?¹⁰

La novela *No preguntes quién ha muerto* es otra ficción creada sobre un vacío histórico. En los 10 años en que fue escrita, la sublevación campesina de 1885, en el Callejón de Huaylas, que es su tema central, era poco conocida pese a la inminencia de su centenario. Existía solo *El Amauta Atusparia*, especie de crónica novelada escrita por Ernesto Reyna que apareció primero en las páginas de *Amauta*, la célebre revista de José Carlos Mariátegui, entre los años 1929 y 1930, y después en forma de libro en 1930 y 1932. Esa ausencia de la verdad contribuyó a la aparición de versiones orales que con el tiempo convirtieron al acontecimiento en un evento casi mítico. En 1985, a los cien años de la sublevación, apareció el libro del historiador C. Augusto Alba Herrera: *Atusparia y la revolución campesina de 1885 en Ancash*, que pese a ser el producto de una profunda investigación, no borró ni ha borrado ese halo de leyenda que sigue envolviendo al acontecimiento, al no esclarecer muchos aspectos importantes y no dar respuestas a múltiples dudas. *No preguntes quién ha muerto* nació en ese ambiente difuso de horizontes imprecisables del acontecimiento y un mundo donde persistían los relatos mitificadores mucho más creíbles y gratos a los oídos y espíritu de la gente. El libro de Ernesto Reyna y el de Alba Herrera, se convirtieron en las fuentes con las que la novela mencionada guarda intertextualidad. Al vacío o lagunas de las historias de estos libros se añade la materia mítica de las historias orales, impresionantes por su naturaleza, variedad e intencionalidad, además de la realidad conocida por el autor durante décadas en la que se entrelazan la variedad lingüística, la sensibilidad de la gente del campo y la ciudad, el

10 Esta historia de *El último rostro*, el autor de este artículo lo llegó a saber del propio Álvaro Mutis, en Quito, antes de la aparición del libro citado de Menton. Fue durante un Encuentro de Escritores Españoles y Latinoamericanos, al que fue invitado en 1978. El evento fue convocado por la editorial española Círculo de Lectores y estuvieron presentes: Ángel Rama, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Emir Rodríguez Monegal, Salvador Garmendia, Marcos Yauri Montero, Luis Goytisolo, Álvaro Mutis, Pedro Gómez Valderrama, y otros. Juan Rulfo que fue otro de los invitados no llegó.

Fuera de esta circunstancia, García Márquez, al final de su novela, en su nota que titula: *Gratitudes*, escribe: «Durante dos años largos me fui hundiendo en las arenas movedizas de una documentación torrencial, contradictoria y muchas veces incierta, desde los treinta y cuatro tomos de Daniel Florencio O'Leary hasta los recortes de los periódicos menos pensados» Luego menciona los múltiples informes y datos que le proporcionaron muchísimas personas: historiadores, embajadores, hombres de ciencia, amigos, inclusive el expresidente Belisario Betancur y un pariente del héroe Antonio Bolívar Goyanes.

estilo de vida de todos los sectores, desde los altos, medios, modestos, populares y marginales. *No preguntes quién ha muerto*, es una ficción que al decir de Ismael Márquez es una refundición del épico alzamiento, y según Françoise Aubes: «*no es por tanto una novela histórica “a la manera antigua”, pues no se trata solamente de resucitar un pasado extinguido. Todas las memorias se mezclan mediante las voces múltiples como la del autor implícito, quien a través de los narradores póstumos, explica la nostalgia de Huaraz*». La novela reconstruye el pasado y despliega una acción dialógica con el presente. El Huaraz decimonónico vuelve a vivir con toda su imagen y sus estamentos sociales. La historia se remonta inclusive a la campaña de La Breña y su caída en Huamachuco. Por sus páginas desfilan centenares de personajes sin que ninguno deje de ser real y de todas las clases sociales, algunos inclusive con sus propios nombres. Igual ocurre con los acontecimientos, los escenarios, las voces, la impronta del tiempo. Todo es expresado mediante un discurso que pone en movimiento una lírica épica que ha resaltado Ismael Márquez. Así como en la historia de Canudos que fue reducida a cenizas, el poder descubre que entre el monarquismo y la República no hay pugna, sino que el enemigo común es el socialismo de Canudos, en *No preguntes quién ha muerto*, entre la oligarquía terrateniente a la que apoya, pasada la Guerra del Pacífico, el general Miguel Iglesias y las clases medias racialmente blancas, no hay ni rivalidad ni discrepancias, sino el enemigo común es el mundo indígena considerado como bárbaro. Entonces la lucha deviene en una guerra de la civilización contra la barbarie cuyo resultado fue la defección de Atusparia y una masacre inmisericorde, inclusive en el interior de la catedral huarasina. Pedro Celestino Cochachin es fusilado sin juicio, a su cadáver se le negó la sepultura y fue arrojado a los basurales de Casma para pasto de zorros y aves de rapiña. La novela recoge sus restos y le dan sepultura en una huaca del interior del valle. De allí, el espíritu de Cochachin navega por el espacio infinito acompañado de sus caballos de batalla hasta la cumbre del Huascarán donde se convierte en una deidad para entablar un diálogo sin fin con el Cristo del cementerio de Yungay, que allá en el Paraíso, sin decir palabra, aprobó su acción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aubes, F. (2007). «La novela de Atusparia o como la memoria de las luchas andinas ingresa a la literatura». *Ihymen. Cultura y Literatura*. Lima: Nº 4 pp. 117-125.
- Burke, P. (1999). «Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración» *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, S. A. pp. 325-342
- Carpentier, A. (1974). «De lo real maravilloso americano» *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, pp. 85-99
- García Márquez, G. (1989). *El general en su laberinto*. Madrid: Mondadori.
- Lukács, G. (1976). *La novela histórica*. Tr. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo
- Márquez, P. I., (2003). «Mitificación de la epopeya en la novela *No preguntes quién ha muerto* de Marcos Yauri Montero» *DIÉGESIS*, Revista de narración. Lima: III, 4/5, pp. 52-57
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: D. F. Fondo de Cultura Económica
- Vargas Llosa, M. (1981). *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Yauri, M. (1989). *No preguntes quién ha muerto*. Lima: Editorial San Marcos. Biblioteca de Narrativa Peruana Contemporánea.