

COVADONGA LÓPEZ ALONSO

## FICCION HISTÓRICA Y DUALIDAD REFERENCIAL

El éxito y gran número de publicaciones de novelas históricas en los últimos años, no sólo en el mundo editorial español sino también en el extranjero, revelan el papel decisivo y definitivo que tiene la historia como referente en el texto literario. Literatura e historia caminan conjuntamente y ambas se actualizan en el discurso, pero el histórico se fundamenta en un pacto de veracidad mientras que el literario no se sujeta a esta norma<sup>1</sup>.

La novela histórica construye siempre una ficción —de ahí el término de novela— a partir de un relato real —historia—, pero se diferencia de la primera porque la intriga se apoya, esencialmente, en observaciones empíricas y cualitativas de hechos que ya fueron presentados y expuestos como reales y, de la segunda, porque no se atiene a criterios de autenticidad, se aleja del rigor histórico y construye y recrea gradualmente un universo diferente. La paradoja de este género está en ese juego armonioso y acorde de lo objetivo y subjetivo, de lo verídico y simulado. Así, la obra de Carlos Rojas, *Alfonso de Borbón habla con el demonio*<sup>2</sup>, implica, como tal novela, un pacto de lectura en el que el receptor no busca un relato auténtico en sí, sino uno novelado sobre la figura del rey Alfonso XII.

La dualidad referencial de verdad/ficción se fija, esencialmente, en personajes, tiempo y espacio; los tres ámbitos están presentes siempre en el texto, pero con fuerza e intensidad diferentes, y el contrato de no veracidad es la instancia mediadora que los organiza, ordena e, incluso, los manipula.

Me limitaré en este trabajo a la noción de tiempo<sup>3</sup> en la medida en la que la referencia temporal desempeña un papel nuclear en las producciones literarias con referencia histórica.

---

<sup>1</sup> He tratado esta noción del yo en «La autobiografía como modo de escritura», *Compás de letras*, núm. 1, pp. 31-49.

<sup>2</sup> Planeta, 1995.

<sup>3</sup> He tratado este tema en dos tipos de escritura —histórica y de ficción— en «La representación del tiempo en la escritura histórica y en la ficción», *Compás de letras*, núm. 3, 1993, pp. 25-41; en este estudio sobre el tiempo en la novela histórica retendré algunos elementos de las anteriores reflexiones pero no se trata, sin embargo, de una síntesis de ambos modos temporales sino que, tal como se verá, la novela histórica construye su propio modelo temporal de escritura.

Son muchos los estudios que se han realizado sobre este punto desde la historia y voy, por ello, a centrar mi intervención en una reflexión de tipo lingüístico, aunque hay coincidencias entre este enfoque y algunos de los presupuestos históricos de D. S. Milo<sup>4</sup>, de los filosóficos de P. Ricoeur<sup>5</sup> y de los epistemológicos de P. Veyne<sup>6</sup>.

Casi todas las disciplinas humanísticas se han interrogado sobre la representación de la temporalidad; desde la tradición retórica post-aristotélica hasta la más moderna narratología<sup>7</sup> o los últimos trabajos de psicología cognoscitiva<sup>8</sup> se postula que el verbo es una categoría simbólica irreductible. Esta ambición de dar cuenta de la noción de tiempo multiplica los pareceres y sugerencias sobre este vasto campo de trabajo.

Una de las primeras preguntas que plantea la lingüística es si la novela histórica, por el hecho de ser novela, elige e instaura una configuración peculiar e inconfundible del tiempo<sup>9</sup>, de forma que éste sea el que constituya y ordene los acontecimientos, o si, por el contrario, al ser también escritura ficcional entra —junto con personajes y espacio— en una red distinta y particular de relaciones causales.

En los trabajos que he realizado sobre la diferente representación de la temporalidad en el universo ficticio<sup>10</sup> y en el real<sup>11</sup> se observa que en ambos existe casi siempre una simbolización diferente del tiempo en la medida en que la historia busca dar cuenta de una imagen real, mientras que la novela crea una ficticia. Sin embargo, en los dos modos de escritura se produce una homología tanto en el uso conceptual del sistema como en la forma en que elaboran la estructura narrativa que se instaura en los dos tipos de escritura como modelo casi homogéneo.

Por todo ello, para abordar la dimensión temporal de la novela histórica, partiré del doble juego —imitación/fingimiento— que se lleva a cabo en estos textos y en los que el verbo construye una temporalidad heterogénea en donde converge el tiempo cronológico con el propiamente subjetivo.

---

<sup>4</sup> *Trahir le temps. (Histoire)*, Belles Lettres, París, 1991; Milo, D. S., y cols., *Alter histoire. Essais d'histoire expérimentale*, Belles Lettres, París, 1991.

<sup>5</sup> Ricoeur, P., *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique. 2. La configuration dans le récit de fiction. 3. Le temps raconté*, París, Seuil, 1983, 1984, 1985.

<sup>6</sup> Veyne, P., *Comment on écrit l'histoire*, París, Seuil, 1971.

<sup>7</sup> Este aspecto es tratado por muchos teóricos; coincido en gran parte con los presupuestos de Adam, J. M., *Le texte narratif*, París, Nathan, 1985 y *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan, 1992; Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard, 1984; Bremond, Cl., *Logique du récit*, París, Seuil, 1973; Genette, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972 y *Fiction et diction*, París, Seuil, 1981; Greimas, A., *Du sens*, París, Seuil, 1983; Hamon, Ph., *Analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981; Rastier, F., *Sens et textualité*, París, Hachette, 1982.

<sup>8</sup> Dubois, D., *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, París, CNRS, 1991; Grice, J. B., *Logique et langage*, París, Ophrys, 1990; Le Ny, J. F., *Science cognitive et compréhension du langage*, París, PUF, 1989 y Pieraut Le Bonniec, G., *Connaître et le dire*, Bruselas, Mardaga, 1987 y el número 53 de *Communications* sobre «Sémantique cognitive», París, Seuil, 1991; Cordier, F., *Représentation cognitive et langage: une conquête progressive*, A. Colin, 1994.

<sup>9</sup> Esta pregunta se podría aplicar igualmente a personajes y espacio.

<sup>10</sup> He estudiado este punto en «La memoria intradescriptiva: *El río*», *Compás de letras*, núm. 4, pp. 205-215.

<sup>11</sup> En la introducción a *Memorias de doña Eulalia de Borbón, Infanta de España*, Madrid, Castalia, 1991, hago un análisis sobre la dimensión histórica de la protagonista en la que el tiempo se presenta como crónica de una vida y testimonio de una época.

Por otra parte, no puede dejarse de lado que, como tal género literario, es una entidad verbal esencialmente sometida a una dirección estética. Esa función es básica y, por ello, la obra tiene que atenerse a las condiciones de literariedad<sup>12</sup> y, dadas las características ya expuestas, impone al lector un carácter parcialmente imaginario de su configuración. Aquí reside, esencialmente, la singularidad de esta creación literaria, en la que coincide la intención del autor de crear un universo ficticio a partir de otro real con el consentimiento del lector que acepta el juego del conocido postulado kantiano de suspensión voluntaria de incredulidad. Este contrato de lectura diferencia la novela histórica de la historia, o de cualquier escritura extraída de la realidad, que tiene como cometido el ser, esencialmente, un objeto veraz.

El criterio que impera en la novela histórica, al igual que en los géneros de ficción, es de tipo temático, es decir, se funda en lo que se dice, en las acciones o acontecimientos relatados, y no en el universo real al que se refiere. A partir de este valor la novela histórica se definirá teniendo en cuenta tres postulados: 1) el tipo de régimen que establece es constitutivo, 2) el modo de literariedad que elige es ficcional y 3) el tema que compone es histórico. Estas obras se diferenciarán de otros discursos —la historia, la biografía, los diarios íntimos, artículos periodísticos...etc.—, por el estatuto del texto y su contrato de lectura, que serán los dos elementos previos e imprescindibles para calcular la representación simbólica de la temporalidad.

El tiempo es el universo primitivo que permite dar cuenta de la experiencia del hombre<sup>13</sup> y, además, es una categoría básica del relato pero, sobre todo, considero que es el elemento clave que da acceso a las diferentes representaciones entre los mundos de ficción y los de veracidad textual. El tiempo transcurrido en el viaje del regreso de Teobaldo de París a España en *Gramática Parda*, la exactitud del tiempo en el viaje de Salamanca a Oviedo del *Diario* de G. M. Jovellanos o la historia de la colonización española en *Las islas de la imprudencia*, sólo pueden interpretarse por la voz ficcional de J. G. Hortelano<sup>14</sup>, por la relación autobiográfica de Jovellanos y por la forma personal en la que R. Graves analiza y describe cómo Inglaterra empezó a dominar el mar. Se trata de tres transcurso temporales totalmente diferentes, uno imaginario, el otro real y el tercero pseudo-histórico, aunque en un análisis de las marcas temporales se encuentren similitudes muy curiosas.

Con estas premisas, el escritor de novela histórica confecciona y fabrica, en primer lugar, una ficción que estará dominada por esa función paradójica de pseudo-referencialidad<sup>15</sup>, es decir, de referencialidad fingida<sup>16</sup> y, al mismo tiempo, determinada por la temática que será siempre histórica. Este doble juego implica, en primer lugar, una disociación entre el universo real de la enunciación y el novelado del enunciado, disparidad que origina un texto imbricado en la historia, pero ofrecido

---

<sup>12</sup> G. Genette define en *Fiction et diction*, este régimen de literariedad como constitutivo, p. 31.

<sup>13</sup> En este punto coincido con P. Ricoeur

<sup>14</sup> He tratado este problema de la temporalidad en «El paratexto en *Gramática parda*», *Compás de letras*, núm. 2, pp. 127-142.

<sup>15</sup> He trabajado esta noción en «Autorreferencialidad del tiempo en la novela» dentro del ciclo de conferencias organizadas por el Departamento de Filología Española II, en el *Aula Abierta de Literatura Española*, abril, 1993.

<sup>16</sup> Una reflexión muy interesante sobre este aspecto puede seguirse en K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986.

como objeto autónomo y que el lector considera y asume como tal. En segundo lugar, y como resultado del primero, supone un contrato de lectura basado en la ausencia de veracidad. En tercer lugar, en la novela histórica existe siempre una calidad estética propia de la obra de arte, lo que entraña una solidaridad entre forma y sentido que permite descubrir y evaluar la visión singular y particular del mundo que el autor imprime al texto.

En el universo autónomo del relato la profundidad temporal adquiere su verdadero sentido ya que, por una parte, está sujeto a una temporalidad real y, en consecuencia, el tiempo siempre se somete a una localización referencial precisa; por otra, es un tiempo pseudo-referencial en la medida en que su discursividad es fingida y, por ello, es un tiempo reflexivo, es decir, interno y circular a la propia obra. Se trata, en definitiva, de una temporalidad objetiva tratada subjetivamente, tanto en su dimensión simplemente cronológica como en la fenomenológica o cosmológica.

Estas condiciones me llevan a postular que el tiempo de la novela histórica es referencial en su origen y autorreferencial en el proceso discursivo, al configurar un mundo ficticio que se temporaliza por sí y en sí mismo. La autorreferencialidad temporal sólo contrae y se carga de identidad en el texto y, dentro de éste, en el puente entre el universo de la enunciación, que es real, y del enunciado, ficticio. En esta frontera entre lo verídico y lo simulado se construyen combinaciones desiguales de tiempos cronológicos, subjetivos o implicados, según el tema y el momento que se relata. Los diferentes juegos verbales y las figuras de analepsis y prolepsis descubren, además, las representaciones mentales que subyacen en los textos.

Desde estos presupuestos teóricos, voy a detenerme, brevemente, en tres aspectos que considero básicos para un estudio del tiempo en la novela histórica.

Es preciso observar, en primer lugar, el orden temporal que el texto presenta, con sus juegos de narración en el pasado —la más frecuente—, presente o futuro. El tiempo es esencial para descubrir la sucesión de los acontecimientos y transformaciones que van produciéndose y para revelar la forma de integrarse unas acciones en otras; la temporalidad es, por ello, el elemento central de la causalidad narrativa de la intriga. Gore Vidal, en *Juliano el Apóstata*<sup>17</sup> va desgranando la vida del emperador pero, ante todo, ofrece al lector la representación imaginada del siglo IV y de la Cristiandad. Advierte en su prólogo:

Aunque he escrito una novela, y no una obra histórica he intentado respetar los hechos modificando sólo ocasionalmente algunas cosas.

Este «respetar los hechos» se centra, esencialmente, en la línea cronológica del relato y lo que se transforma es la visión emblemática del emperador como testimonio de la historia.

En segundo lugar, hay que examinar las pautas de la temporalidad, o la rapidez narrativa que cada novela elige con sus aceleraciones, detenciones, lentitudes, elipsis, repeticiones de las que el narrador o personajes dan cuenta. La lectura de los Cuadernos de Notas de las *Memorias de Adriano*<sup>18</sup> permite observar los datos histó-

---

<sup>17</sup> Título original, *Julian*, 1964, traducción en Orbis, 1988, p. 9.

<sup>18</sup> Yourcenar, M., *Mémoires d'Hadrien*, 1951; traducción Orbis, 1988, p. 241.

ricos, la selección y modos de clasificación que Marguerite Yourcenar establece y que toman su forma definitiva en el texto. Este punto es el más representativo de ese tipo de obras porque sin alterar la cronología se puede modular su importancia:

Durante mucho tiempo imaginé la obra como una serie de diálogos donde se hicieran oír todas las voces del tiempo. Pero a pesar de todos mis intentos, el detalle prevalecía sobre el conjunto; las partes comprometían el equilibrio del todo; la voz de Adriano se perdía en medio de todos esos gritos. Yo no acertaba a organizar ese mundo visto y oído por un hombre.

El proceso de «organizar» implicó, en definitiva, una modalización completa del relato.

En tercer lugar, y quizá sea éste el elemento más diferenciador entre novela histórica e historia, el modo en que cada novela acerca al lector a la subjetividad u objetividad de lo narrado, esto es, el punto de vista<sup>19</sup>. Un estudio del modo permite observar la relación estrecha que se establece entre enunciación y enunciación enunciada. Aquí es imprescindible analizar los mecanismos lingüísticos que emplea el autor para construir de nuevo o inventar la temporalidad de las acciones de los personajes y fijarse en los procesos que se utilizan en la obra para la focalización. Tres son los que, habitualmente, asume el narrador en relación con sus actantes o, eventualmente, el narrador-personaje. La llamada focalización cero, u omnisciente<sup>20</sup>, en donde la voz narrativa imprime su punto de vista a través de los personajes. Un ejemplo canónico es *Episodios nacionales* en donde Galdós relata la historia española de 1805 a 1880. El narrador<sup>21</sup> está sometido a su propio tiempo histórico, respeta la realidad de los hechos, pero se aleja de ellos y deja aflorar en los protagonistas sus propias interpretaciones de la historia. Esto autoriza a leer determinados episodios como novela de tesis, o panfleto, o debate social.

En segundo lugar, la focalización interna, procedimiento que ambiciona ofrecer el punto de vista, incluso la propia conciencia del personaje, ya sea con verbos de sentimiento, con monólogos interiores, con estilo indirecto libre etc... Este es un magnífico recurso para apreciar el tiempo interno de la cronoexperiencia, tal como nos encontramos en *La esperanza* de A. Malraux o en *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*<sup>22</sup> en donde J. de Espronceda pretende incluso mantenerse totalmente al margen de esta novelada historia del siglo XIII:

Hasta aquí la crónica de que hemos extractado esta historia, que, si bien la creemos agradable, no la juzgamos exenta de defectos, y sobre todo no nos satisface la manera que el cronista tiene de satisfacer ciertas dudas. También hemos notado algunos olvidos, y quizá haya algunas contradicciones; pero como nuestro deber era compilar y no corregir, nos hemos conformado en un todo con el original.

---

<sup>19</sup> En este apartado se encuentran las mayores diferencias en tipologías de novelas históricas.

<sup>20</sup> G. Genette recurre a esta terminología de focalización cero en *Figures III*, París, Seuil, 1972 que corresponde a la noción de narrador omnisciente de W. C. Booth en «Distance et point de vue», en *Poétique 4*, París, Seuil, 1970.

<sup>21</sup> En los primeros *Episodios* la narración es en 1ª persona pero, en general, se trata de un narrador omnisciente.

<sup>22</sup> Orbis, 1989, p. 281.

El «hasta aquí», localizador temporal, significa la voz ajena y respetada del otro e, incluso, el no asumir responsabilidad alguna sobre el acto de escritura. Se pretende orientar al lector hacia una objetividad del texto en sí y de por sí.

En tercer lugar, y alternando frecuentemente con los anteriores modos, el autor puede acudir a una focalización externa, en la que simplemente se quiere ilustrar y documentar el universo de los actantes; recurre, para ello, a describir sus gestos o movimientos, como si procedieran de un observador objetivo que no toma partido alguno, ni intenta conocer los pensamientos de los personajes, de los que sólo ofrece el mundo de la acción<sup>23</sup>. La historia del Aragón del siglo XII de Cánovas del Castillo, *La Campana de Huesca*, podría servir de ejemplo.

Estos tres parámetros textuales<sup>24</sup> vienen matizados siempre por los juegos temporales propios de cada novela y que, por otra parte, siempre están sometidos a la disimetría que se establece entre la configuración pragmática del texto —esencialmente, las condiciones de enunciación y el contrato de ser una escritura ficcional<sup>25</sup> sometida a la historia—, y el propio texto, plano esencialmente lingüístico. Aquí cobra su auténtica magnitud la temporalidad de la acción en espacio, personajes y narrador.

Desde un punto de vista lingüístico, el tiempo<sup>26</sup> se actualiza en el texto con morfemas temporales de presente, pasado y futuro, con marcas de aspectualización, con adverbios y toda una serie de expresiones temporales que no sólo revelan y evidencian la dimensión del tiempo cronológico, sino también la propia cronoexperiencia sobre el discurrir del tiempo. Ahora bien, esta actualización de tipo formal, está previamente sometida a los elementos que anteriormente he citado:

a) el universo referencial, operación que sirve para construir la representación discursiva que da lugar, previa operación de textualización, al contenido narrado. Por ejemplo en *La novela de la momia* T. Gautier, con sus descripciones sobre las tumbas fija al lector en un paisaje vivido e imaginado al mismo tiempo.

b) el universo enunciativo, parámetro que erige el punto de vista del sujeto y que es asumido en la novela por la instancia narradora. En *El diario de la duquesa*, de Robin Chapman, por ejemplo, interesa más que la historia en sí, la estructura narrativa que el autor proporciona.

Estos dos componentes —referencial y enunciativo— dejan asomar y traslucir la enunciación enunciada que se actualiza en el texto y, además, establecen una relación gradual entre los elementos propiamente ficcionales y los históricos.

No se trata, pues, de entender la temporalidad de la novela histórica como un cosmos cerrado en el que tiene difícil cabida la naturaleza ficticia. No existe, en este punto, una frontera infranqueable entre ficción y no-ficción y en ello, quizá, reside gran parte de la magia. El transcurrir de la ficción está habitualmente impregnado

---

<sup>23</sup> Aunque no es este el objeto de mi trabajo, la focalización externa es una de las más aptas y utilizadas en la adaptación de las novelas históricas al cine.

<sup>24</sup> Orden temporal, rapidez narrativa y modo. No incluyo aquí la voz porque, de por sí, exige un trabajo aparte.

<sup>25</sup> Este contrato aparece ya habitualmente en el paratexto editorial o peritexto.

<sup>26</sup> Es interesante en este punto la obra de M. Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, París, Ed. de Minuit, 1990, pp. 62-83.

de realidad y es difícil hablar de una ficción pura como tampoco la historia, por rigurosa que sea, puede prescindir de la noción narrativa de intriga. No son dicotomías sino dos planos que se gradúan e interpenetran aunque el texto de ficción se sitúa en una construcción mental y el de historia en uno que se quiere dar como objetivo.

La coordenada tiempo, por otra parte, juega un papel esencial al modular un universo real al que ficcionaliza e imprimir condiciones de verosimilitud a la intriga ficcional. Este último aspecto es, para mí, la gran paradoja temporal de la novela histórica que lingüísticamente corresponde a una gradación armoniosa entre enunciación y enunciación enunciada. Quizá, por ello, la novela histórica y la autobiografía ficcional sean, en este sentido, el equilibrio más logrado entre un régimen constitutivo no-ficcional y uno ficcional, ya que la dimensión temporal adquiere su máxima tensión entre tiempo real y tiempo fingido.