



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**LA REPRESENTACIÓN EN LA NOVELA HISTÓRICA CHILENA RECIENTE**

**(1985- 2003)**

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Mención en Literatura

Hispanoamericana y Chilena

AUTORA: ANTONIA VIU BOTTINI

PROFESOR GUÍA: EDUARDO THOMAS

Santiago, Chile  
2005

## RESUMEN

Frente a los estudios que destacan la falta de memoria y el escapismo en la narrativa chilena reciente, este trabajo plantea la importancia del pasado como punto de referencia en una cantidad significativa de novelas escritas durante los últimos veinte años, y trata de explicar esta atracción en virtud de un marco histórico y cultural preciso: el de “la difícil transición a la democracia”. Desde este marco sería posible entender el revisionismo que la mayor parte de dicha novelas ejerce como un intento por deconstruir y rearticular una historia que oculta y distorsiona los valores que sustentan el pasado reciente y el camino que el país desde entonces siguió. Dentro de este contexto general, el trabajo propone el análisis de cuatro novelas escritas entre 1997 y 2001, en las que el revisionismo se mezcla con una reflexión sobre los mecanismos de representación que han fijado las imágenes del pasado que recibimos de la historiografía oficial, pero desde la convicción de que ellas mismas no tienen más vías de acceso a dicho pasado que las imágenes que surgen de sus propios mecanismos de representación.

En este sentido la novela histórica reciente reconocería su carácter discursivo y la particularidad que la funda como un tipo específico de ficción: aquella que representa por partida doble, al montarse sobre un referente que no es real sino también fruto de la representación de un discurso: el historiográfico. Pero si la novela histórica tradicional buscaba subordinar sus imágenes a las que surgían del discurso histórico, el grupo de novelas chilenas que estudio se complacen en mostrar el descuadre y la arbitrariedad de las imágenes construidas sucesivamente a partir del pasado. Por un lado, este hecho muestra la dificultad de articular una narrativa coherente acerca del pasado, lo que ha empantanado el camino de la transición, y a la vez aleja este trabajo de aquellos que se han interesado por el reciente encuentro entre historia y ficción desde un marco cultural más amplio como el de la novela histórica postmoderna o el de la nueva novela histórica, dejando de lado el estudio de los rasgos formales que se han propuesto como constitutivos de dichos fenómenos y centrándose en descubrir las dimensiones y los mecanismos de representación que las novelas chilenas estudiadas identifican y desestabilizan.

## CONTENIDOS

	Página
<b>RESUMEN</b>	v
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO I</b> <b>HISTORIA, FICCIÓN Y REPRESENTACIÓN</b>	15
1.1 La Historia frente a la Ficción	15
1.1.1 En busca de la Verdad	15
1.1.2 Referencialidad y Objetividad	18
1.1.3 Narratividad, Imaginación y Subjetividad: Estatutos Compartidos	19
1.2 La Representación	34
1.2.1 La Representación Histórica	34
1.2.2 La Representación en la Novela Histórica	37
<b>CAPÍTULO II</b> <b>LA NOVELA HISTÓRICA: GÉNERO Y DISCURSO</b>	43
2.1 La Novela Histórica como Género	44
2.2 Géneros Limítrofes: Biografía Novelada y Folletín Histórico	55
2.2.1 Biografía Novelada	55
2.2.1 Folletín Histórico	62
2.3 La Novela Histórica como Discurso	65
<b>CAPÍTULO III</b> <b>LA NH EN LA FICCIÓN HISPANOAMERICANA RECIENTE.</b>	71
3.1 Una Poética para el Encuentro entre Historia y Ficción	71
3.1.1 Nueva Crónica de Indias	72
3.1.2 Nueva Novela Histórica	74
3.1.3 Novela Neobarroca	80
3.1.4 Ficción de Archivo	85
3.1.5 Ficción Histórica Postmoderna y Metaficción Historiográfica	88
3.2 La NH Reciente en la Narrativa Hispanoamericana y Chilena Actual	97

	Página
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>NOVELA HISTÓRICA EN CHILE: TRADICIÓN E INNOVACIÓN</b>	<b>106</b>
4.1 Antecedentes Hispanoamericanos	107
4.2 La Novela Histórica en Chile	114
4.2.1 <i>1810. Memorias de un voluntario de la Patria Vieja</i>	122
4.2.2 <i>La sombra del corregidor</i>	127
4.2.3 <i>El mestizo Alejo</i>	130
4.2.4 <i>100 gotas de sangre y 200 de sudor</i>	135
<b>CAPÍTULO V</b>	
<b>HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA FICCIÓN HISTÓRICA RECIENTE</b>	<b>146</b>
5.1 La Actitud frente al Pasado: de la Insignia a la Viñeta	146
5.1.1 La Insignia	149
5.1.2 El Memorial	151
5.1.3 La Inscripción	155
5.1.3.1 Construcción de una Genealogía Alternativa	156
5.1.3.2 Indagación en las Claves Culturales sobre el Origen	158
5.1.3.3 Relectura de las “Aberraciones” de la Historia	159
5.1.3.4 Inscripción de una Faceta Desconocida o de un Período Marginal de la Vida de un Personaje Relevante en la Historia Oficial	161
5.1.4 El Retablo	162
5.1.5 La Semblanza	164
5.1.6 La Viñeta	166
5.2 Ejes y Relaciones para la Caracterización de la NH Reciente	168
<b>CAPÍTULO VI</b>	
<b>LOS SIGNOS ENTRE PASADO Y PRESENTE: NH Y REPRESENTACIÓN</b>	<b>173</b>
6.1 La Doble Representación: NH y Referente Historiográfico	175
6.2 La Representación y el Lenguaje	193
6.3 El Papel del Arte en la Representación de Imágenes Identitarias	207
6.4 Signos en Rotación: La Representación del Orden Social	217
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>229</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>237</b>

## INTRODUCCIÓN

El interés por la historia en la narrativa contemporánea se puede constatar en una enorme cantidad de novelas de los más distintos autores y en los más diversos contextos geográficos y culturales. Desde obras tan populares como *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar (1951), *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles o *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco, hasta otras de menor difusión pero igualmente consagradas como *Orlando* de Virginia Woolf (1928), *Flaubert's Parrot* (1984) de Julian Barnes o *Kepler: a novel* (1981) de John Banville, la novela del siglo XX ha propuesto un sinnúmero de novedosas lecturas acerca del pasado que van desde el homenaje a la parodia del discurso historiográfico, junto con una atractiva renovación de las convenciones novelescas.

En Hispanoamérica este interés por la historia, acompañado de una renovación de la novela histórica tradicional, también resulta evidente al observar la producción literaria del continente sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, en novelas que ya son hitos de la narrativa contemporánea: *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa y una infinidad de títulos de no menor importancia.

Sin embargo, al estudiar la producción de novelas históricas al interior de los distintos países de Hispanoamérica, los títulos se van haciendo menos conocidos y difíciles de clasificar de acuerdo a marcos comunes. Es por esto que estudiar este fenómeno a nivel local parece particularmente interesante y es lo que intentaré al observar la manifestación actual de la novela histórica en Chile. En este sentido, es llamativa la publicación de una gran cantidad de este tipo de novelas durante los últimos veinte años en un país que carecería de una tradición consistente en el género<sup>1</sup>, la que se ha explicado como un eco tardío del fenómeno literario que en 1993 fue definido por Seymour Menton como “nueva novela histórica”. Si bien el trabajo de Menton destacaba la ausencia de estas novelas en Chile hasta esa fecha, las características que propone

---

<sup>1</sup> Así al menos no afirmaba José Zamudio en su estudio del año 1949.

para marcar la transición de la novela histórica tradicional a la nueva novela histórica parecían explicar también para la crítica nacional la innovación que presentaron las novelas chilenas publicadas posteriormente respecto del modelo tradicional<sup>2</sup>.

Esta investigación se funda, sin embargo, en la creencia de que las novelas chilenas muestran un paradigma distinto al que opera en el caso de las novelas latinoamericanas estudiadas por Menton o por Fernando Aínsa en sus respectivos trabajos<sup>3</sup>, un paradigma que tendría que ver con la necesidad particular de releer la historia en virtud de un presente fracturado, y no sólo con la conciencia descolonizadora que la conmemoración del quinto centenario del Descubrimiento de América agudiza en escritores e intelectuales latinoamericanos como Carlos Fuentes o Abel Posse.

Si bien un eje importante de las novelas chilenas lo constituye también la relectura de momentos fundacionales o la revisión de la historia desde una ontología compartida con las novelas escritas en otros países latinoamericanos, existe una preocupación evidente por explorar el origen de rasgos culturales y dinámicas de poder que podrían explicar un pasado mucho más inmediato, como la fractura que significa la interrupción de la democracia a principios de los setenta.

Así, si descartáramos la ficción histórica más convencional, decidiendo estudiar sólo las novelas chilenas que coinciden con el modelo de la nueva novela histórica (aceptando forzar algunas características en el modelo de Menton o recurriendo a la flexibilidad que otorga el de Aínsa), se estaría ignorando dos aspectos que parecen ser tan importantes como comprobar la supuesta aparición de la nueva novela histórica en

---

<sup>2</sup> Al respecto Eddie Morales señalaba en 2001 “Es un hecho evidente la proliferación de la modalidad discursiva de la nueva novela histórica en la literatura chilena contemporánea en la que han incursionado diversos autores de distintas generaciones literarias, especialmente algunos de la generación del cincuenta y del setenta” (“Brevísima relación...”). Fernando Moreno, otro crítico que ha trabajado con este tipo de novelas en Chile, ha optado por aludirlas como “novelas de tema histórico” o “novelas de la historia”. En este trabajo me referiré a las novelas en estudio simplemente como “novelas históricas recientes” o como “narrativa de ficción histórica”.

<sup>3</sup> En el capítulo III, dentro del apartado de la nueva novela histórica, se revisa en detalle el trabajo de ambos teóricos.

Chile: por una parte, la heterogeneidad que presenta el grupo de novelas que desde hace dos décadas tienen a la historia como su interlocutora y, por otra, la posibilidad de explicar ese interés por la historia como un fenómeno no sólo continental, sino también local.

Teniendo esto en mente, la investigación que me propongo se centrará de manera general en la novela histórica escrita en Chile durante los últimos veinte años y en particular en el tema de la representación, a través del análisis de un corpus más específico de novelas publicadas durante la década que atraviesa el cambio de siglo. El interés por un tema como éste surge de un largo recorrido por el estudio de la novela histórica latinoamericana y atrae una cantidad de problemas teóricos y críticos que es necesario abordar y de los que este trabajo también pretende dar cuenta.

Al hablar de ficción histórica reciente considero un corpus de veinte novelas escritas a partir de 1985, las que intentaré clasificar más que por su temática<sup>4</sup>, o según “la distancia temporal que se verifica entre la época del referente y el momento en el que se procede a su textualización<sup>5</sup>”, a partir de la actitud que plantean frente al pasado y al tipo de revisionismo que ejercen. Por ahora sólo establezco un corpus general, ordenado según el año de publicación de las novelas: *Martes Tristes* (1985) de Francisco Simón Rivas, *Un día con su excelencia* (1987) de Fernando Jerez, *Camisa limpia* (1989) de Guillermo Blanco, *Balmaceda, varón de una sola agua* (1991) de Virginia Vidal, *1891: entre el fulgor y la agonía* (1991) de Juan Gabriel Araya, *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso, *Hijo de mí* (1992) de Antonio Gil, *Ay mamá Inés* (1993) de Jorge Guzmán, *Cosa Mentale* (1994) de Antonio Gil, *El viaducto*

---

<sup>4</sup> La división temática de la novela histórica reciente propuesta hasta ahora se ha centrado en el tipo de marginalidad reivindicada (genérica, étnica o social), el momento fundacional revisitado (primeros encuentros, Colonia, Independencia), o en los hitos y personajes ficcionalizados (Ver citas 1 y 2 al capítulo V).

<sup>5</sup> De acuerdo a este criterio, Fernando Moreno distingue tres modalidades de la narrativa histórica reciente: textos que se orientan hacia el pasado inmediato, hacia la dictadura y sus consecuencias, a los que llama “catárticos” o “de proximidad”; aquellos que se vuelcan hacia un pasado más o menos lejano, hacia períodos fundacionales o significativos de la historia chilena, pudiendo hablar incluso en algunos casos de “novelas arqueológicas”; y aquellos textos en los que el pasado se une al presente, para los que propone la categoría de “novelas transitivas” (“Apuntes en torno a la tematización ...” 272-3).

(1994) de Darío Oses, *Butamalón* (1997) de Eduardo Labarca, *Casas en el agua* (1997) de Guido Eytel, *Déjame que te cuente* (1997) de Juanita Gallardo, *Mezquina memoria* (1997) de Antonio Gil, *La ley del gallinero* (1998) de Jorge Guzmán, *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns, *El sueño de la historia* (2000) de Jorge Edwards, *La emperrada* (2001) de Marta Blanco, *Santa María de las flores Negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier, y *Herencia de fuego* (2003) de Juanita Gallardo.

Al leer este conjunto de novelas resulta muy difícil establecer un patrón que logre incluir todas sin simplificar al extremo los problemas que plantean. Sin embargo, es posible vincularlas en virtud de una visión revisionista de la historia oficial que no se encontraba en novelas anteriores: la necesidad de llenar los vacíos de la historia, de articular la visión del pasado desde la perspectiva de los sectores marginados, de deconstruir la historia para denunciar las condiciones de producción que han determinado su escritura, o de repensar el pasado a la luz de lo que encontramos en el presente. Todas estas son motivaciones que estas novelas comparten y que sus autores han hecho explícitas.

En este sentido, la novela chilena se explicaría desde inquietudes similares a las que ha reconocido la crítica en muchas novelas latinoamericanas<sup>6</sup>, pero el énfasis que esta investigación propone es distinto ya que busca adentrarse en un gesto específico de parte de esta narrativa que tiene que ver con la lucidez respecto de los mecanismos de representación en los discursos de la historia y de la novela histórica, particularmente evidente en cuatro textos recientes que forman el corpus más reducido de esta investigación: *Cosa mentale* (1997) de Antonio Gil, *La ley del gallinero* (1998)

---

<sup>6</sup> Mientras Fernando Aínsa ha señalado que “[b]uena parte de la ficción [latinoamericana] actual propone una relectura desmitificadora del pasado a través de su reescritura” (“La reescritura de la historia...” 13), la recepción crítica de las novelas históricas recientes en Chile ha identificado su manera de aproximarse a la historia en términos de “la recuperación poética de la historia” (Moreno 1997), “la épica de la derrota” (Novoa 1993), “la literatura como compensación de la memoria” (Ochoa 1998), o “La historia imaginaria” (Edwards Renard 1994), empleando hasta el abuso expresiones como “revisión”, “desmitificación” y “resemantización”.



de Jorge Guzmán, *El sueño de la historia* (2000) de Jorge Edwards y *La emperrada* (2001) de Marta Blanco.

Estas novelas comparten con sus congéneres latinoamericanas la inquietud que anima a la filosofía de la historia durante el siglo XX y que estaría en la base de la apropiación que ejercen de la historiografía al textualizarla y enjuiciarla como un discurso más. Esta visión puede resumirse en una afirmación de Hayden White como la siguiente: "...consideraré la obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen de estructuras y procesos pasados con el fin de explicar lo que fueron representándolos" (*El contenido de la forma* 14).

Esta lucidez frente a la historia como un discurso narrativo que representa la realidad para intentar explicarla, pero que no puede reclamar la posesión sobre la verdad del pasado, legitima el derecho de la ficción para intentar explicar dicho pasado a su manera y para jugar con las imágenes de la historia sin por ello poner en duda la consistencia del pasado como han pretendido los historiadores tradicionales. Estamos en el ámbito del discurso y en él podrá haber imágenes más verosímiles, pero no más verdaderas que otras. Jorge Guzmán así lo señala:

[. . .] los libros históricos no son históricos. Primero que nada no hay diferencia entre la historia y la ficción, a mi juicio. Teóricamente no se pueden diferenciar y siempre se escribe sobre el presente. Los hombres usan armadura, pero son los mismos señores de ahora, no se puede hacer de otra manera, ¿cómo me voy a meter yo en la cabeza de un conquistador del siglo XVI o XVII? (Viu, "Jorge Guzmán y la novela histórica..." 214)

Si esto es así, y la historia no es la depositaria de la verdad de los hechos del pasado como hasta hace poco creíamos, será necesario también replantearse cuál es la relación que se plantea entre aquella y la narrativa de ficción que la toma como referente: ¿qué tipo de diálogo se establece?, ¿de qué manera se puede legitimar un discurso que se funda en la representación de otro al que no atribuye validez?, ¿cuál es el sentido de desarticular las imágenes del pasado configuradas por el discurso

historiográfico y de qué manera lo lograría la novela histórica reciente?, ¿hasta qué punto se puede permitir la distorsión de dichas imágenes y en qué momento debiera dejar de considerarse histórica una novela en la que se permite hacer uso de la “fantasía arbitraria”?

Desde la perspectiva de esta investigación, un concepto clave para intentar responder estas preguntas es el de “representación”, ya que espero demostrar que una de las inquietudes planteadas por la ficción histórica reciente es generar una reflexión sobre los mecanismos de representación y las prácticas mediante las cuales el pasado se reviste de significación al configurarse en imagen.

El análisis de las cuatro novelas que forman el corpus específico de esta investigación permitiría así formular la siguiente hipótesis: la novela histórica del cambio de siglo en Chile denuncia los mecanismos de representación del pasado que operan en el discurso historiográfico oficial, desarticulando sus imágenes para mostrar los vacíos y desplazar los supuestos de una historia parcial y mitificadora. Al mismo tiempo, el estudio de este corpus permitiría afirmar que las novelas son conscientes de que al hacerlo ellas también representan, lo que sugiere el carácter inestable y provisional de cualquier imagen que tengamos del pasado.

No se trata entonces como pretenden algunos críticos de fijar una imagen “más precisa del pasado”, sino de desmontar toda imagen como algo inestable y provisorio, fruto de la representación que ejerce un determinado discurso al enfrentarse con el pasado, pero que no posee ni llegará a poseer jamás la verdad sobre dicho pasado. Una novela, al igual que la historia, sirve para explicar la realidad, también sirve para manipularla o para integrar una idea del pasado al presente, pero nunca será la realidad.

En *El sueño de la historia* de Jorge Edwards, por ejemplo, el papel de la Moneda en las dos narrativas que integran la novela cumple la función de cuestionar cualquier imagen definitiva que tengamos de dicha construcción. La Moneda es una obra de Joaquín Toesca cuya función simbólica original era revivir la imagen del poder imperial en el agónico mundo colonial; también es, sin embargo, el uso que la República le dio como casa de gobierno y como símbolo del legado ilustrado al desprenderla de la

ornamentación barroca que la unía a su origen colonial y dejar solo la fachada neoclásica. La Moneda es de igual forma el escenario del momento más emblemático del golpe militar, el suicidio de Allende tras el bombardeo, y a la vez del poder irrestricto del gobierno de las Fuerzas Armadas que durante la dictadura va a simbolizar. Con todas estas imágenes juega la novela para articular lo que significa la Moneda en el pasado reciente, lo que significó antes y lo que ha de representar en la transición. Ninguna de estas imágenes, sin embargo, es la definitiva y mientras exista el edificio-monumento seguirá revistiéndose de significaciones que inscribirán de distintas maneras su presencia en la historia nacional, dependiendo del discurso desde el cual se lo apropie.

Pero esta apropiación de las imágenes del pasado no ocurre solamente con monumentos arquitectónicos o con los vestigios físicos de dicho pasado. Una posibilidad distinta es la que denuncian dos de las novelas que estudiaré más adelante (*La ley del gallinero* y *La emperrada*): la manipulación de la imagen de un personaje de la historia de Chile como Diego Portales. A este respecto es iluminador el comentario que hace Bernardo Subercaseaux: “[I]a figura histórica en la que con mayor insistencia se ha amparado la Junta Militar y el general Pinochet es la de Diego Portales (1793-1837). Su nombre o su efigie aparece con frecuencia en estampillas, billetes de banco, textos de estudio, edificios de gobierno, discursos y celebraciones oficiales” (“Diego Portales...” 11). Portales sería así un referente desde el cual legitimar el gobierno militar, tal y como se explica en un comentario de un semanario de la época citado por el mismo Subercaseaux:

Cada vez que los chilenos nos sentimos en apuros volvemos los ojos hacia el hombre providencial de 1829. Quedó esto comprobado como nunca el 11 de septiembre de 1973, en ese pronunciamiento llevado a cabo en defensa de los mismos principios restauradores por los que Portales luchó y murió, y a partir de cuya fecha se rebautizó con su nombre el edificio de gobierno<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> *Qué Pasa* 10 de Junio de 1976: 43.

Lo que le interesa a Subercaseaux es cuestionar el derecho de un régimen a apropiarse así de una figura histórica perteneciente a un marco temporal y cultural tan ajeno, y al mismo tiempo explorar las consecuencias que esto tendría<sup>8</sup>. Lo que me interesa a mí de su análisis, en cambio, es demostrar que lo que el gobierno militar hace con Portales constituye una operación común -no sólo de la práctica historiográfica, sino de cualquier otro tipo de representación- y, lo que es más importante, que un grupo de novelas históricas chilenas recientes se centrarían en iluminar el carácter provisorio del significado construido en las imágenes a través de las cuales creemos acercarnos a dicho pasado.

Por otra parte, y a pesar de que en su interés por los temas lejanos en el tiempo estas novelas parecieran distanciarse del marco temporal en que se producen, es interesante pensar por qué este tipo de novelas surgen hoy. Karl Kohut (“Generaciones y semblanzas...”), por ejemplo, ha ubicado la tendencia de la novela histórica reciente dentro de lo que llama “literatura de la transición”. Siguiendo el análisis de Fernando Moreno, señala que incluso aquellas novelas casi arqueológicas en sus exploraciones estarían siguiendo una estrategia de ocultación en la que el referente histórico más próximo, el presente o el pasado inmediato, permanece implícito, pero se desarrolla indirectamente al invertirlo, eludirlo e interiorizarlo y finalmente desplazarlo hacia otros niveles más alegóricos. El mismo Moreno señala en este sentido que “[a]propiándose de la Historia silenciada, impugnando la historia oficial, inventando la historia, los textos contemporáneos optan por la senda de una narratividad cuestionadora que se sitúa por sobre el conformismo de las verdades absolutas” (272).

Esta relación entre pasado remoto y pasado reciente al interior de las novelas puede expresarse de distintas formas, pero en general, el pasado remoto alude o evoca sentimientos o situaciones cercanas reconocibles para el lector que comparte el contexto del autor. En este sentido cobra importancia el hecho de que gran parte de

---

<sup>8</sup> “¿Son acaso las ideas de Portales sustancias eternas, transferibles en el tiempo y en el espacio? ¿Carecen ellas de singularidad histórica? ¿Es posible abstraerlas de su contenido social y proyectarlas en el presente sólo en virtud de semejanzas formales? ¿Puede filiarse un régimen autoritario con otro, aun cuando estos se ejerzan sobre sectores sociales distintos y en formaciones socioeconómicas diferentes? ¿Basta acaso que un gobierno se proclame admirador y seguidor de un personaje histórico para que objetivamente lo sea? ¿Es posible –en definitiva- discernir si cierta apropiación del pasado responde a una concepción coherente de la historia o si se trata, por el contrario, de una simple legitimación de índole retórica?” (Subercaseaux, “Diego Portales...” 13-14).

estas novelas hayan tenido una difusión limitada al compararlas con sus homólogas hispanoamericanas. Sin pretender que ésta sea la única diferencia que existe entre la producción nacional y las novelas de talla continental ni que sea del todo deliberada, no parece arbitrario suponer que en muchos casos se trata de una opción, de la intención de comunicar una experiencia íntima y local que sólo podrá ser comprendida por quienes compartan los códigos generados por esa experiencia, si no los códigos históricos, al menos los códigos emotivos que supone la vivencia del pasado reciente. Así se desprende de lo que confiesa Guillermo Blanco en un epílogo a *Camisa Limpia*, novela sobre Francisco Maldonado, médico perseguido por la Inquisición en Chile, y una de las pocas publicadas durante los ochenta:

Desde el comienzo fui adquiriendo conciencia del que había de ser el otro protagonista del libro: el miedo, hijo de la anomia. Miedo de que alguien resolviera que mis hijos mayores eran, no sé: extremistas, terroristas, enemigos (la universidad era un sitio peligroso para gente joven). Miedo a decir algo que mis hijas menores repitieran en el colegio. Miedo de reunirnos con otros profesores. Miedo a la irracionalidad ambiente. Miedo -el peor- de sentirse cobarde, aun cuando uno hiciera lo que podía por la libertad. Vivir el miedo, día tras día, fue la parte de investigación [para escribir la novela] que cumplí en la dictadura. Si no la única (porque seguí buscando en el pasado), la de mayor intensidad. Esta experiencia de temer me acercó a Francisco más que muchos volúmenes de historia. (273)

Al ubicar este tipo de novelas en el marco de la literatura chilena escrita bajo el paradigma de la “difícil transición a la democracia” creo que adquiere más sentido lo que señalaba antes al aludir a esta narrativa como una reflexión sobre la manera de integrar el pasado al presente y la dificultad de fijar nuevas imágenes producto de la lucidez frente a los mecanismos de representación ejercidos por el discurso histórico oficial.

Así, el cuestionamiento de las representaciones del pasado parece albergar una pregunta sobre cómo trasladar a imagen un período tan traumático y por lo tanto tan difícil de representar como el pasado reciente. Aún aludiendo a personajes y

acontecimientos muy distantes de este momento, la obsesión por la historia y sus mecanismos de representación parece interrogarnos también acerca de la posibilidad de incluir acontecimientos como los ligados al golpe y el gobierno militar en una narrativa coherente sobre nuestra historia nacional. Así se puede interpretar por ejemplo el comentario de Jorge Guzmán cuando señala:

Escribir sobre el pasado era una forma de decir lo que pienso. *La ley del gallinero*, en suma dice lo que yo creo que es verdad, que aquí no ha pasado la historia, que hemos sido colonia y seguimos siendo colonia de un modo en el que las clases dirigentes se asocian con el colonizador a veces violentamente como en el caso de Balmaceda y en el caso de Salvador Allende de manera atroz. (Viu, “Jorge Guzmán y la novela histórica...” 215)

Esta atracción de la novela histórica reciente hacia un presente dislocado, que no logra integrar de manera coherente las narrativas sobre el pasado nacional, podría justificar también el hecho de que estas novelas, a diferencia de las novelas históricas tradicionales, no intenten construir tramas realistas sino que muchas veces lleven la representación literaria de su referente a los límites de la inteligibilidad mediante el uso de estrategias narrativas propias de la novela modernista europea y norteamericana<sup>9</sup>: múltiples narradores, dislocación y superposiciones temporales, flujos subjetivos de conciencia, narraciones fragmentarias y otros recursos de ese tipo son así fácilmente

---

<sup>9</sup> Aunque la crítica latinoamericana ha detectado el uso que la novela histórica reciente hace de estrategias narrativas y otros recursos estilísticos característicos, como la multiplicidad de perspectivas, la abolición de la distancia épica del narrador, la metaficción, la ironía, la parodia, etc., en este punto me refiero a una discusión que plantea Hayden White en “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica” (*El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*) a propósito de la representación de acontecimientos históricos como el Holocausto, que por su carácter traumático no se prestan a la representación realista: “El concepto de modernismo cultural es relevante para la discusión en la medida en que refleja una reacción a (si no un rechazo de) los grandes esfuerzos de los escritores del siglo XIX -tanto historiadores como novelistas- por representar la realidad de forma realista, donde la *realidad* es entendida como ‘historia’ [. . .]” (211).

identificables en varios de estos textos. De esta manera, vemos una vez más cómo en las novelas recientes el tránsito de la representación a la fijación de imágenes, que tanto en la historiografía como en la narrativa de ficción histórica tradicionales ocurre inadvertidamente, se interrumpe y se hace visible, se explora y cuestiona desde un escepticismo nuevo.

Por otra parte, el estudio de la novela histórica reciente en Chile exige hacerse cargo también de problemas más generales que no han sido del todo abordados por la crítica y que pretendo trabajar como objetivos secundarios de esta investigación: la necesidad de ubicar el fenómeno de la ficción histórica chilena reciente en el contexto de la novela histórica escrita en Chile a partir de la Independencia; establecer los paradigmas literarios que determinan en algún grado este tipo de ficción; examinar los puntos de encuentro entre la ficción histórica reciente en Chile y otras tendencias similares como la “nueva novela histórica latinoamericana”, la “nueva crónica de Indias”, “la ficción de archivo”, la “metaficción historiográfica” o la “novela histórica postmoderna”, y sus respectivos contextos teóricos; identificar las actitudes frente al pasado que plantean las novelas históricas recientes y las distintas modalidades de revisionismo que proponen; contrastar distintos modelos teóricos y sugerir nuevas categorías para el estudio del discurso de la novela histórica actual; definir el concepto de representación, identificando modalidades que se traduzcan en categorías operativas para el estudio de la representación en la narrativa de ficción histórica en Chile.

Con este objetivo, la presente investigación se divide en seis capítulos. En el primero de ellos “Historia, ficción y representación” se hace un recorrido por las ideas que han justificado la tradicional separación entre historia y ficción, para desmontarla mediante los argumentos brindados por la filosofía de la historia y la teoría literaria durante el siglo XX. Al homologar ambas finalmente como discursos es posible identificar el problema de la representación como un mecanismo común, definirlo y plantear algunos ejes desde los cuales estudiar las novelas históricas recientes.

En el segundo capítulo “La novela histórica: paradigma, género y discurso” he querido exponer y discutir las definiciones clásicas de la novela histórica como género, intentando establecer los límites y superposiciones de ésta con otros géneros limítrofes

como la biografía novelada y el folletín histórico. El estudio de la novela histórica como género sin embargo nos obligaría a pensar en cualquier manifestación de esta tendencia en relación a un paradigma considerado original o prestigioso, como sugiere el estudio de György Lukács sobre la “novela histórica clásica” escrita por Walter Scott. A pesar de que el análisis de la novela histórica desde esta perspectiva permite apreciar muchos problemas e inquietudes de este tipo de narrativas, esta investigación prefiere la noción de discurso en la novela histórica defendida por Noé Jitrik. Su propuesta ilumina muchos aspectos específicos de la representación en la novela histórica que desde la perspectiva de este trabajo son fundamentales y permite estudiar su manifestación actual en Chile en toda su diversidad, sin necesidad de referir a un modelo específico.

“La novela histórica en la ficción hispanoamericana reciente” es el tercer capítulo y en él he querido contextualizar la narrativa de ficción histórica en el marco de la narrativa latinoamericana y chilena actual. Para ello discuto las distintas “poéticas” que se han hecho cargo del encuentro entre historia y ficción en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, manifestándome sobre la pertinencia del contexto teórico del que surgen para el caso de la novela histórica en el Chile de las últimas décadas. También he intentado situar este tipo de novelas en el marco de la historia literaria latinoamericana y señalar su ausencia en gran parte de la historia literaria chilena en virtud de un énfasis en autores y generaciones que rara vez permitiría dar cuenta de un fenómeno transgeneracional como éste.

El cuarto capítulo, “Novela histórica en Chile: tradición e innovación”, analiza la novela histórica chilena reciente desde una perspectiva diacrónica, en relación con sus antecedentes hispanoamericanos y chilenos del siglo XIX, para después emprender un análisis de novelas chilenas del siglo XX anteriores al corpus de este trabajo para comprobar si efectivamente y hasta qué punto se puede hablar de una renovación de la novela histórica a partir de los años ochenta.

El análisis de los dos corpus de novelas que marcan el tema central de esta investigación lo he reservado para los dos últimos capítulos. “Hacia una clasificación de la ficción histórica reciente” trabaja con el primero e intenta ordenar las veinte novelas que estudio desde la perspectiva del tipo de revisionismo que ejercen. Si el rasgo



común que permite agruparlas es su supuesto revisionismo, en este capítulo busco demostrar que el grado de ruptura respecto del discurso historiográfico que le sirve de referente las sitúa en un espectro muy amplio que va de aquellas que intentando proponer otros agentes de la historia siguen pensando y estructurándose en términos absolutamente convencionales, hasta aquellas en que la revisión histórica implica incluso un cuestionamiento de la narrativa como representación de la realidad. Este espectro me permite luego sugerir una tendencia más o menos consistente que asocia las clasificaciones propuestas a la manifestación de ciertas estrategias narrativas y modalidades discursivas, a la influencia de paradigmas literarios específicos, a determinados principios de validez referencial, etc., todas ideas que en alguna medida provienen de las dimensiones propuesta por Jitrik para el estudio del discurso de la novela histórica.

Finalmente, en “Los signos entre pasado y presente: novela histórica y representación” desarrollo el análisis de las cuatro novelas que he definido como mi corpus específico en relación al tema de la representación, proponiendo cuatro ejes desde los cuales abordarlo: la doble representación (novela histórica y referente historiográfico), la representación y el lenguaje, el papel del arte en la representación de imágenes de identidad, y la representación del orden social.

# CAPÍTULO I

## HISTORIA, FICCIÓN Y REPRESENTACIÓN.

### 1.1 La historia frente a la ficción

*La historia es una verdad que a la larga acaba siendo mentira, mientras que el mito es una mentira que acaba siendo verdad.*

Jean Cocteau

#### 1.1.1 En busca de la verdad.

Desde sus orígenes en el siglo XIX, la novela histórica aparece como un híbrido entre ficción e historia que genera la desconfianza de los historiadores, quienes ven en ella un tipo de ficción que como tal no puede entregar un conocimiento serio sobre los acontecimientos del pasado. Así lo han visto los estudiosos del género como Avrom Fleishman: “The genre is unashamedly a hybrid: it contemplates the universal but does not depart from the rich factuality of history in order to reach that elevation” (8).

Pero por más diferencias que puedan establecerse, la alianza entre historia y ficción que se da en la novela histórica no es nada nuevo y puede rastrearse hasta la raíz que ambas disciplinas comparten en el mito. En efecto, el tipo de historia que se escribió durante mucho tiempo no veía fronteras tan claras entre la imaginación y la realidad, ni entre la rigurosidad en la observación y la aspiración de deleitar a una audiencia. La necesidad de verdad y objetividad no era una exigencia por ejemplo, para historiadores como Heródoto, el padre de la historia, quien debió soportar el juicio anacrónico de historiadores posteriores que no entendieron esto y se refirieron a él como mentiroso durante siglos<sup>10</sup>.

Sólo con Tucídides surgirá un esfuerzo sistemático por deshacer esta peligrosa alquimia. En sus escritos, Tucídides repudiaba la historia poco rigurosa de sus contemporáneos, y rechazaba el uso que estos hacían del mito para “deleitar” a sus oyentes.

---

<sup>10</sup> En *El discurso histórico*, Jorge Lozano señala que Aristóteles lo definió como “un narrador de fábulas”, mientras Luis Vives se refería a él como “más que padre de la historia, padre de la mentira”, sin reparar en que historia y mito coexistieron durante mucho tiempo (123).

Es conocido el capítulo de *La guerra del Peloponeso* en que hace explícita su visión de la labor del historiador: “[. . .] en cuanto a los acontecimientos que tuvieron lugar en la guerra, no creí oportuno escribirlos enterándome por cualquiera ni guiándome por mi opinión, sino que relaté cosas en las que yo estuve presente o sobre las que interrogué a otros con toda la exactitud posible” (Tucídides I, 22). El privilegio que concede a lo que su propio testimonio le permite acreditar y a la selección cuidadosa de las fuentes cuando dicho testimonio no es posible le permitirá transmitir la verdad de los hechos; la advertencia que sigue, sin embargo, muestra lo novedosa que resulta dicha concepción de la historia en ese período: “la falta de color mítico de esta historia parecerá un tanto desagradable” (Tucídides I, 22).

A partir de entonces y durante varios siglos, la verdad acerca de los hechos del pasado será el límite cada vez más claro entre historia y ficción. Pero si comparamos la historia escrita en ese periodo con la que se escribe durante el siglo XIX, por ejemplo, vemos que el concepto de “verdad” que manejan varía radicalmente de una época a otra. Sin embargo, basta analizar el discurso de la historiografía en el tiempo para advertir que aunque cada época propone sus propios parámetros para validar y legitimar el pasado que relata, eso no impide que la verdad continúe siendo el criterio mediante el cual se define a sí misma y se distingue de la ficción; si con Tucídides como hemos visto la verdad de la historia se acreditaba por la observación directa de los hechos, a partir del siglo XVII será la investigación a través de documentos, la única garantía de verdad <sup>11</sup>.

**Estas sucesivas formas de verdad quedarían registradas en los textos históricos mediante marcas como “yo he visto”, “yo he oído” y luego “he constatado estudiando en las fuentes”. Se trata, como ha dicho Celia Fernández Prieto, de procedimientos textuales que contribuirían a sostener el contrato de veridicción del discurso histórico<sup>12</sup> y su variación a través del tiempo se explicaría entendiendo la verdad desde una perspectiva pragmática,**

---

<sup>11</sup> “Se trata de buscar una vía hacia los acontecimientos del pasado a partir de las trazas, huellas e indicios que dichos documentos han dejado y que subsisten en el presente bajo la forma de documentos y de monumentos” (Lozano 40).

<sup>12</sup> “De aquí que la verdad (en este sentido débil pero funcional y necesario al que nos referimos) sea requisito culturalmente atribuido y, por tanto, exigido a determinadas modalidades discursivas, y una de ellas es la Historia” (Fernández Prieto 41).

como un efecto de sentido generado a partir de la retórica textual pero validado por “los presupuestos cognitivos, los sistemas de creencias y los modelos de realidad que constituyen una comunidad histórico-cultural”<sup>13</sup>.

A pesar de lo anterior, no es sino hasta el siglo XIX cuando la verdad de la historia se pretende llevar a un plano universal y absoluto. La historiografía como ciencia llega junto con Ranke y su obsesión por mostrar las cosas “tal y como sucedieron”, haciendo del documento “legítimo” un monumento a través del cual acceder a la verdad sobre el pasado, y de la objetividad un valor supremo que se alcanza al dejar de lado las pasiones e intereses personales<sup>14</sup>. Esta visión de la historia que había comenzado en el siglo XVII marcará progresivamente la actitud moderna frente al trabajo histórico, fundado en la razón, la objetividad y la erudición que permite el rigor crítico.

Hacia fines del siglo XIX y después de sucesivos intentos por establecer una base científica para la escritura de la historia, “se hace evidente que no se trata de fenómenos naturales que permitan la formulación de leyes invariables, sino de fenómenos humanos que no se prestan a tal sistematización” (Reati 130). Pero antes de que esta visión logre posesionarse dentro de la filosofía de la historia, deberá sortear las arremetidas neopositivistas que irrumpen a lo largo del siglo XX, como la de Hempel en su artículo de 1942, “Función de las leyes generales en la historia”. En dicho artículo Hempel rechaza la opinión de que la historia se ocupa del estudio de hechos particulares y que por lo tanto se diferencia de las ciencias físicas, capaces de formular leyes generales sobre el comportamiento de la realidad. La tesis de Hempel es, en cambio, que el historiador puede descartar el papel del azar en la historia al formular leyes generales que permiten explicar los acontecimientos en función de ciertos antecedentes o condiciones simultáneas.

---

<sup>13</sup> “[. . .] el atributo de histórico o literario aplicado a un texto es una sanción pragmática, relativa al contexto cultural en que se realiza. De ahí que las calificaciones de los discursos se transformen y lo que en un tiempo se acepta como histórico, en otro se catalogue como literario” (Fernández Prieto 38). Uno de los ejemplos que la autora da en este sentido es que en el mundo griego, los mitos y los seres extraordinarios que aparecían en los relatos de viajeros se aceptaban sin problema dentro de la categoría de lo que dichos viajeros “habían visto”, es decir, dentro de lo podía considerarse histórico y verdadero (42).

<sup>14</sup> Según Lozano, la consigna de Ranke podría resumirse en los siguientes términos: “atenerse a los hechos mismos, tener una técnica metódica relativa a la documentación, una interpretación del hecho individual y la determinación de los nexos que hacen posible la determinación del hecho en sí” (82).

Aunque el planteamiento de Hempel va a originar muchas polémicas y terminará fortaleciendo una postura contraria como la que en 1965 lidera Arthur Danto, es importante marcar esta definición de la historia como ciencia, porque su consolidación en el siglo XIX coincide con el nacimiento de la novela histórica en Europa y explica la visión muy difundida de ésta como un género parasitario que se sumerge en la historia en busca de tramas pintorescas, pero a la que no se debe atribuir veracidad alguna. Si bien esta visión de la novela histórica se explica a la luz de definiciones de la ficción en general como un género ligado a la imaginación, que no busca otra cosa que entretener o dar placer estético y que no precisa sino de una coherencia interna que la haga verosímil, es difícil reconciliarla con la opinión de Aristóteles, quien en la *Poética* considera la poesía como un género superior a la historia por su capacidad de referir lo universal.

#### 1.1.2 Referencialidad y objetividad

La justificación de la opinión de Aristóteles sobre la poesía sin duda debe buscarse en el valor que dicho autor concede a lo verosímil por oposición a lo verdadero. A diferencia de lo que ocurre cuando la historia empieza a diferenciarse del mito hasta convertirse en ciencia, la superioridad que Aristóteles atribuye a la ficción radicaría en su capacidad de evocar lo universal y no solo lo particular verdadero,

[. . .] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso o en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. (157-158)

Por otra parte, al atribuirse la posesión de la verdad sobre el pasado, la historiografía confiaba en su poder de mostrar los hechos tal cual ocurrieron en la realidad, es decir, se veía a sí misma como una disciplina referencial en la que la escritura no era más que un modo de imitar la acción. Esta fe en la transparencia del discurso histórico supone la

posibilidad de transmitir de manera confiable una verdad anterior al texto, independiente del observador.

Este fin es el que genera la necesidad de objetividad que muy pronto el historiador perseguirá y que también llegará a un grado máximo de valoración cuando la historia se consolide como ciencia en el siglo XIX. La necesidad de una historia no contemporánea que desde la Antigüedad preocupa a Tucídides tiene que ver precisamente con la convicción de que la perspectiva temporal del historiador respecto de los acontecimientos que relata es indispensable para alcanzar la objetividad que requiere la historia. Del cronista del pasado inmediato, partícipe y sujeto de los acontecimientos que relata, se llega así al historiador que elige registrar un determinado momento del pasado ajeno a su experiencia directa, a través de los documentos disponibles.

### 1.1.3 Narratividad, imaginación y subjetividad: estatutos compartidos

Sin embargo, al avanzar el siglo XIX comienza a ser cada vez más evidente que la supuesta objetividad y transparencia de la historia respecto de su referente no es tal. Al elegir su tema, el historiador está imponiendo una teoría a la simple percepción de los hechos inmediatos y privilegiando como documentos ciertas huellas del pasado por sobre otras.

Así, la división entre historia y ficción, tan clara desde una mentalidad positivista, empieza a perder solidez hasta ser desmontada en distintos momentos del siglo XX por teóricos que vieron cómo el supuesto dominio de la historia sobre la realidad basado en la objetividad y la referencialidad encubría una subjetividad que moldeaba dicha realidad de acuerdo a determinados valores, fines e ideologías.

Uno de los textos más influyentes en la discusión sobre las diferencias (y semejanzas) entre historia y ficción es *La idea de la historia* que en 1946<sup>15</sup> publica Robin Collingwood, un historiador y filósofo de la historia que proviene de la tradición idealista y que, a diferencia

---

<sup>15</sup> La fecha de la primera edición de Oxford es en efecto 1946, pero en el capítulo “La imaginación histórica”, Collingwood alude al momento actual como el año de 1935, permitiéndonos datar las ideas aquí referidas más de una década antes.

**de la mayoría de los filósofos analíticos, estaba convencido de que la interpretación de los asuntos humanos tenía peculiaridades que quedaban excluidas en la visión de la historia como ciencia:**

A lo largo de este ensayo ha sido necesario luchar a brazo partido con lo que podría llamarse concepción positivista, o mejor dicho, malentendido positivista, de la historia como el estudio de acontecimientos sucesivos que yacen en un pasado muerto, acontecimientos que habría que comprender de la misma manera como el hombre de ciencias comprende acontecimientos naturales, clasificándolos y estableciendo relaciones entre las clases así definidas. (222)

**Esto le otorga la libertad de analizar el trabajo del historiador desde una perspectiva más abierta, sin buscar el sentido de las acciones humanas en leyes universales sino en propósitos particulares. Contra la difundida opinión de que la referencialidad de la historia proviene de la autoridad de las fuentes que estudia el historiador, Collingwood señala que el historiador no es nunca un objeto pasivo a través del cual se podría transmitir la verdad de los hechos, sino más bien un sujeto que interviene las fuentes seleccionando lo que le parece más interesante, completando lo que no se dice explícitamente y corrigiendo lo que considera poco fundado por medio de la investigación en fuentes alternativas.**

**Cuando el historiador completa lo no dicho estaría siguiendo lo que Collingwood llama el camino constructivo o el ejercicio de la imaginación *a priori*, que se caracteriza principalmente porque a pesar de llevarnos más allá de las fuentes, el uso de la imaginación no sería arbitrario ya que existe evidencia que permitiría inferir aquello que se imagina. Si entre dos datos existe una relación necesaria que las fuentes omiten, el historiador está en su derecho de imaginarla; no lo estaría en cambio cuando entre esos datos existe más de una inferencia posible o cuando se llena el espacio entre uno y otro con una cadena de acontecimientos inventados.**

**Es esta imaginación *a priori* la que le daría continuidad a la narración o descripción histórica y por lo tanto constituiría una característica estructural y no ornamental de la labor del historiador. Dicha imaginación no inventa como la fantasía, sino que completa.**

Para usar una imagen que el mismo Collingwood propone, la imaginación *a priori* en el relato histórico funcionaría como una especie de telaraña en la que los hilos de la imaginación se sostienen sobre una red de puntos dados por las fuentes o por la versión autorizada de los acontecimientos. El uso que el historiador hace de la imaginación para configurar su imagen de los hechos se limita entonces a tender los hilos que unen estos puntos fijados por las fuentes en una imagen coherente.

En este punto de su argumentación Collingwood advierte que decir esto significaría seguir pensando en el historiador como un ente pasivo que transmite una verdad dada en sus fuentes. Lo más pertinente entonces sería pensar que es toda la telaraña tejida por la imaginación histórica, vale decir, la imagen que el historiador se ha hecho sobre los acontecimientos que narra, lo que se impondrá a las fuentes para comprobar su veracidad. La imaginación del historiador es de este modo el único origen de la autoridad de las fuentes: “Liberada así de su dependencia respecto de puntos fijos proporcionados desde fuera, la imagen que el historiador traza del pasado es así, en todos sus detalles, imaginaria [. . .]” (238).

Esto tiene una consecuencia muy importante para la discusión acerca de los límites entre historia y ficción que me he propuesto, ya que permite suponer que ambas habitarían el común territorio de la imaginación:

Cada uno de ellos [el historiador y el novelista] se interesa por construir una imagen que es, en parte, narración de acontecimientos y, en parte, descripción de situaciones, exposición de motivos, análisis de personajes. Cada uno de ellos se propone hacer de esta imagen un todo coherente donde cada personaje, cada situación, está tan ligada al resto que este personaje en esta situación no puede menos que actuar de esta manera y no podemos imaginarlo actuando de otra. La novela y la historia tienen que ser igualmente coherentes, nada es admisible en ninguna de ellas si no es necesario y el juez de esta necesidad es en ambos casos la imaginación. (238)

De esta cita se desprende que tanto la historia como la ficción hacen uso de lo que el autor ha definido como imaginación *a priori*, y que se diferencia de la fantasía arbitraria e



**irreal. Pero junto con ver similitudes, Collingwood establece también una diferencia entre historia y ficción:**

En cuanto obras de la imaginación no difieren el trabajo del historiador y el del novelista. Difieren en tanto que la imagen del historiador pretende ser verdadera. El novelista sólo tiene una tarea: construir una imagen coherente, que tenga sentido. El historiador tiene una doble tarea: tiene que hacer esto y además construir una imagen de las cosas, tales como ellas fueron, y de los acontecimientos, tales como ocurrieron. (238)

**Ya hemos visto sin embargo que la idea del pasado en Collingwood no es algo que preceda a la mente del historiador, por lo tanto conviene tomar con cautela lo que dice sobre la pretensión de verdad de éste. De todas maneras, esta reserva no sirve para diferenciar la historia de la novela histórica por ejemplo que voluntariamente desiste de la libertad que le otorga la ficción para plegarse a una visión del mundo mediada por la historia.**

**Las ideas de Collingwood señalan algunos de los argumentos que permiten pensar la referencialidad y la imaginación no como el límite entre historia y ficción sino como un territorio disputado. Lo mismo podría decirse respecto de la narratividad.**

**En 1965, con la publicación de *Historia y narración* de Arthur Danto, la noción de narración irrumpe en la discusión de la filosofía de la historia. Si el debate se hallaba centrado en la capacidad del historiador para acercarse al objeto de su estudio en virtud de su capacidad de reconstruir los acontecimientos del pasado y su contexto, es decir, la capacidad del historiador de ver “más de cerca” los acontecimientos sobre los cuales escribe, el aporte de Danto radica en advertir que lo fundamental en la historia no es transmitir una imagen o un conocimiento sobre el pasado “tal y como ocurrió”, sino revestirla de significado, hacer que los acontecimientos del pasado revelen su sentido para el hombre contemporáneo. Lo interesante es que este significado no surge de la cercanía con el objeto, sino por el contrario de la conciencia retrospectiva de intérpretes históricamente situados.**

Danto llega a esta conclusión después de estudiar la narración histórica y advertir que los acontecimientos sólo se vuelven significativos al considerarlos en relación a una totalidad temporal como la que se despliega en la narrativa histórica. Desde esta perspectiva, la imposibilidad de situarse en el lugar de los agentes del pasado que hasta aquí ha sido concebida como la limitación del conocimiento histórico, se muestra como la condición de posibilidad de una narración significativa sobre dicho pasado. A diferencia de lo que ocurre en la realidad, en la que los agentes de la historia son ciegos para ciertos significados de sus acciones porque desconocen el futuro, en las narraciones históricas los acontecimientos del pasado son relatados desde la perspectiva de su conclusión, es decir desde el conocimiento de la totalidad temporal a la que dichos acontecimientos se integran. “La verdad completa referente a un acontecimiento sólo puede ser conocida después y, a veces, mucho después de que el acontecimiento mismo haya tenido lugar, y sólo los historiadores pueden contar esa parte del relato. Es algo que ni siquiera puede conocer la mejor clase de testigo” (113).

La característica de las narraciones históricas que permite apreciar esta perspectiva temporal es lo que Danto llama “oraciones narrativas”, aquellas del tipo “La Guerra de los Treinta Años comenzó en 1618”, en que se alude como mínimo a dos acontecimientos separados en el tiempo y anteriores al momento de la enunciación, describiendo al primero de ellos en función del segundo.

Así, la subjetividad del historiador ya no sólo se evidencia en el hecho de que recrea el pasado desde dentro de su mente, como sugiere Collingwood, o por la selección de las fuentes que considera autorizadas, sino además en que para que los acontecimientos de dicho pasado sean significativos estos deben verse en virtud de hechos posteriores, desde una perspectiva temporal que sólo puede tener un sujeto históricamente situado en el futuro de dichos acontecimientos y que no tendría nada que ver con lo que Danto llama “el cronista ideal”: “Para estar abierto a la significación histórica de los acontecimientos tal como suceden, se ha de saber con qué acontecimientos posteriores serán relacionados, en oraciones narrativas, por los historiadores del futuro” (138). La narración histórica de este modo, no se limita a transmitir hechos, sino que los organiza e interpreta.

Roland Barthes, por otra parte, en 1967 también se manifestó en contra de la supuesta objetividad de la historia mediante el análisis de su discurso. Para Barthes, la

ilusión que la historia ostenta de que se escribe a sí misma es sólo un aspecto retórico más del discurso histórico; como tal, éste se podría desmontar, lo que consigue mostrando la presencia del autor y del trabajo autorial en el texto. Su identificación de los “shifters” o índices de la presencia de dicho autor en el discurso histórico es fundamental ya que muestra entre otras cosas que tras la persona objetiva del historiador, el sujeto subsistiría en toda su plenitud; una de las operaciones que podríamos atribuirle, por ejemplo, es la especialización del discurso, que negaría la linealidad cronológica que solemos atribuir a las narraciones históricas.

Al analizar el enunciado que dicho historiador produce también resultaría evidente que la objetividad se deja de lado en favor de ciertos temas y valores particularmente apreciados por distintos historiadores (la guerra, la conspiración, etc.). Así, más que un texto objetivo, lo que Barthes advierte en la historiografía “objetiva” es un discurso esquizofrénico en el que a pesar de la clara presencia de un sujeto articulador de dicho discurso “no queda nadie que asuma el enunciado” (171).

La constatación de los mecanismos mediante los cuales se va configurando el discurso de la historia le permite afirmar en contra de la neutra referencialidad de tales textos que toda historia mínimamente estructurada significa. Pero dicha significación no surgiría, como podría pensarse, tanto de los juicios de valor explícitos a través de los cuales el texto se estructura, como de lo que Barthes llama “ilusión referencial”, aquel efecto que produce la ilusión de que los objetos descritos se encuentran fuera del texto y que éste sólo los refleja. Este mecanismo encubriría el hecho de que la impresión de *verdad* emanada de la historia radica precisamente en el énfasis retórico mediante el cual nos convence de la identidad entre lo real y un significante que esconde un significado no formulado, “[. . .] en la historia ‘objetiva’, la ‘realidad’ no es nunca otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente” (176).

De esta manera, su análisis del discurso histórico “objetivo” demuestra que la distinción entre historia y ficción se funda en criterios, como la objetividad, la referencialidad y la veracidad, que no son más que estrategias retóricas del mismo tipo que las que emplea la ficción, respondiendo así la pregunta con que inaugura el ensayo:

[. . .] la narración de acontecimientos pasados, que en nuestra cultura, desde los Griegos, está sometida generalmente a la sanción de la “ciencia” histórica, situada bajo la imperiosa garantía de la “realidad”, justificada por principios de exposición “racional”, esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia de la narración imaginaria, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela o el drama? (163-64)

**Aparentemente la respuesta de Barthes sería negativa, o al menos se limitaría a señalar que se trata de distintos tipos de discurso, con motivaciones que los llevan a ejercer estrategias distintas, pero que no hay nada fuera del texto que dé más legitimidad a uno que a otro. Esto es evidente por ejemplo cuando la ficción se adhiere al deseo de la historia de expresar lo real, como sucede en la novela realista del siglo XIX o, podríamos agregar, como ocurre en la novela histórica.**

**En una línea similar, Hayden White propone un estudio de la narrativa como forma de representación del pasado que produce significado y un efecto de realidad. En su libro *El contenido de la forma*, que reúne artículos escritos entre 1979 y 1985, afirma que la narrativa es una manera de expresar la experiencia que nos resulta particularmente familiar y que dicho atractivo le ha dado una primacía indiscutida como forma de representación de la realidad a nivel universal. La historiografía no escaparía a la seducción de la narratividad y, de hecho una gran parte de los historiadores la ha considerado una condición indispensable para una historiografía plena.**

**White comienza aclarando que para que exista la narrativa histórica no basta que un relato represente los acontecimientos en su orden discursivo de acuerdo con la secuencia cronológica en que originalmente se produjeron. Eso se daba en otras formas de representación histórica, como los anales o la crónica, que fueron desechados en favor de la narrativa: “Los acontecimientos no sólo han de registrarse dentro del marco cronológico en el que sucedieron originalmente, sino que además han de narrarse, es decir, revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden y una significación que no poseen como mera secuencia” (*El contenido de la forma... 21*).**

Como vemos, el interés de White por la narrativa como forma de representación de la realidad tiene en común con la posición de Danto el hecho de que la narrativa tendría el poder de atribuir significación a los hechos que relata. Sin embargo, White va un poco más allá por cuanto su interés no radica en demostrar la presencia de la narrativa en la representación histórica, ni el hecho de que el cierre narrativo del que carecen las crónicas haga de las narrativas históricas textos significativos (como en las oraciones narrativas del mismo Danto); es el tipo de significación que la narrativa histórica permite lo que interesa particularmente a White. De ahí su pregunta: “¿Qué tipo de ceguera con respecto a la realidad se desvanece mediante la narratividad?” (*El contenido de la forma... 21*).

**La respuesta que White aventura es que la posibilidad de una narrativa histórica que permanece negada a las sociedades o grupos que registraron su pasado en la forma de anales, por ejemplo, tiene que ver con la presencia de un centro social, una autoridad, desde la cual emana una significación ética o moral: “Es la ausencia de una conciencia de centro social la que impide al analista clasificar los acontecimientos que trata como elementos de un campo de hechos históricos. Y es la ausencia de centro lo que evita o corta cualquier impulso que pudiese haber tenido de configurar su discurso en forma narrativa” (*El contenido de la forma 26-7*).**

**La coherencia que surge de las narrativas completas en virtud de este centro articulador tiene la particularidad según White de hacernos creer que la realidad es coherente. De ahí la confusión que el relato historiográfico usa a favor de su supuesta referencialidad: si la narración histórica nos permite acceder a una imagen coherente del pasado, significa que es capaz de iluminar la realidad tal como ocurrió, es decir, nos permite acceder a la verdad del pasado. Es ésta en definitiva la ilusión de la historia que White permite desmontar:**

Lo que he intentado sugerir es que este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria. La idea de que las secuencias de hechos reales poseen los atributos formales de los relatos que contamos sobre acontecimientos imaginarios

sólo podría tener su origen en deseos, ensoñaciones o sueños. ¿Se presenta realmente el mundo a la percepción en la forma de relatos bien hechos, con temas centrales, un verdadero comienzo, intermedio y final, y una coherencia que nos permite ver el “fin” desde el comienzo mismo? ¿O bien se presenta más en la forma que sugieren los anales y las crónicas, o como mera secuencia sin comienzo o fin, o como secuencia de comienzos que sólo terminan y nunca concluyen? (White, *El contenido de la forma...* 38)

Otro aspecto que contribuiría a desmontar la falsa distinción entre ficción e historia se relaciona con el carácter narrativo de ésta, pero va un poco más allá. Me refiero a una característica de la escritura histórica que han discutido principalmente Paul Veyne en *Cómo se escribe la historia* y Hayden White en “El texto histórico como artefacto literario”: la construcción de la trama.

Para Veyne, una vez que los acontecimientos ingresan al texto histórico como hechos ya no existen aisladamente, sino en mutuas relaciones objetivas determinadas por la elección subjetiva del tema que ha hecho el historiador. El tejido de la historia así constituido es lo que Veyne llama una trama, “[. . .] una mezcla muy humana y muy poco ‘científica’ de azar, de causas materiales y de fines [. . .] un fragmento de la vida real que el historiador desgaja a su antojo y en el que los hechos mantienen relaciones objetivas y poseen también una importancia relativa” (34), que no tienen en la realidad. Ningún acontecimiento en sí tiene más valor que otro fuera de la trama impuesta por el historiador. Distintos historiadores pueden elegir diversos itinerarios de acontecimientos, pero “ninguno de esos itinerarios es el verdadero, ninguno es la Historia” (Veyne 37).

Veyne ve en la caracterización del texto histórico en términos de una trama la ventaja de que dicha palabra recordaría que lo que el historiador estudia es tan humano como un drama o una novela. Por otro lado, la idea de la trama implicaría también explicación, entendiendo por ésta la forma en que se organiza un relato en una trama comprensible. Dicho de otra manera, para Veyne la explicación histórica simplemente significaría “mostrar el desarrollo de una trama, hacer que se comprenda” (68). Es esta explicación “familiar” la única manera de explicación histórica pues no existe para Veyne

explicación histórica en el sentido científico de la palabra. Es decir, en historia, explicar es simplemente hacer explícito por medio de la trama.

Partiendo de la base que un acontecimiento (“un acontecer que sucede en un espacio y un tiempo materiales”) no es lo mismo que un hecho (“un enunciado acerca de un acontecimiento en la forma de una predicación”), White - como Veyne- se propone demostrar que los acontecimientos ingresan a los textos históricos de manera similar a como lo hacen en los textos literarios, es decir, por medio de su articulación como componentes de tipos específicos de estructuras de trama:

Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas y alternativas similares; en suma, mediante todas las técnicas que esperamos encontrar en el tramado de una novela o una obra. (White, “El texto histórico como artefacto literario” 113)

Pero en el caso de White, la construcción de la trama significa además que los acontecimientos son incorporados a un tipo particular de relato, que como tal presenta convenciones reconocibles por la comunidad en la que se escribe, lo que permitiría al lector vincularse con ellos no sólo a nivel informativo, sino también a nivel emotivo:

[. . .] el historiador trama su narración como un relato de un tipo particular. El lector, inmerso en el proceso de seguir la narración del historiador sobre tales acontecimientos, gradualmente se da cuenta de que el relato que está leyendo corresponde a un tipo determinado: novela, tragedia, comedia, sátira épica o cualquier otro. Y cuando ha percibido la clase o el tipo al que pertenece el relato que está leyendo, experimenta el efecto de que los acontecimientos del relato le han sido explicados. (White, “El texto histórico como artefacto literario” 116)

La vinculación emotiva con los acontecimientos configurados al interior de una trama radica en el hecho de que la explicación forma parte del relato histórico así

concebido. Al formar parte de una trama, los acontecimientos no sólo son decodificados en su valor informativo, referencial, sino también en el significado que adquieren en una comunidad, en la función que dicho relato les asigna. Para White, la construcción de tramas tendría así la función de familiarizarnos con los hechos del pasado, los que de otra manera serían percibidos como caóticos y extraños: “El historiador comparte con su audiencia nociones generales de las formas que las situaciones humanas significativas deben adquirir en virtud de su participación en los procesos específicos de dotación de sentido que lo identifican como miembro de un legado cultural” (White, “El texto histórico como artefacto literario” 116).

Es también esta vinculación emotiva la que permitiría determinar por qué una trama específica sería más adecuada que otra para el relato de un determinado tipo de acontecimiento y no, como podría pensarse, el hecho de que los acontecimientos relatados tengan en sí mismos una afinidad particular con un tipo de relato. No existen acontecimientos más trágicos que otros, es la valoración moral y política que reciben en un momento y un lugar determinados la que hace un tipo de entramado más adecuado que otro.

**Los estudios revisados permiten proponer una imagen del historiador muy distinta a la que la visión positivista de la historia defiende. Así, más que frente a un investigador pasivo, objetivo y racional que puede reclamar la verdad sobre el pasado, surge un sujeto históricamente situado, que organiza la información en virtud de un conocimiento posterior a los hechos (Danto); que selecciona sus materiales, critica sus fuentes y completa su información inferencialmente haciendo uso de la imaginación (Collingwood); que está condicionado por una autoridad bajo cuyo influjo emite juicios morales sobre el pasado (White); que explica los acontecimientos del pasado en virtud de un vínculo emotivo compartido con sus lectores, configurándolos por medio de tramas particulares (Veyne, White), y que no tiene más derecho a reclamar la verdad que a través de la ilusión de reflejar dicha verdad que logra en virtud de estrategias discursivas (Barthes).**

Por otra parte, la ficción haría un uso de la imaginación similar al del historiador, necesario y no meramente ornamental, por cuanto aunque no reclame su derecho a la verdad de los acontecimientos también intenta de alguna manera configurar la experiencia



humana y por lo tanto la imagen que construye debe ser reconocible, sobre todo cuando se trata de la novela histórica (Collingwood).

Lo dicho por Ricoeur agrega otro argumento en esta dirección. En *Tiempo y Narración* sostiene que aunque el relato histórico apunta a una realidad episódica ya acontecida, ausente en los relatos de ficción, estos últimos también serían referenciales en la medida en que iluminan aspectos de la realidad no susceptibles de ser descritos y que por lo tanto exigen otros tipos de representación, como la que es posible mediante los símbolos o el lenguaje metafórico. La ficción permitiría así alcanzar la comprensión de los aspectos de la experiencia temporal que el lenguaje conceptual no podría referir.

[. . .] la capacidad de referencia del lenguaje no se agota en el discurso descriptivo [ya que] las obras poéticas se refieren al mundo según un régimen referencial propio, el de la referencia metafórica. Esta tesis [. . .] supone que también los textos poéticos [sean líricos o narrativos] hablan *del* mundo, aunque no lo hagan de modo descriptivo. La referencia metafórica- recuerdo una vez más- consiste en la supresión de la referencia descriptiva – que, en una primera aproximación, reenvía el lenguaje a sí mismo- se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa. (152)

A pesar de volver sobre un aspecto de la discusión ya zanjado por otros teóricos en contra de la referencialidad de la historia, al atribuir una cierta referencialidad a la ficción, Ricoeur explicaría por qué la novela histórica, aunque sea montada sobre un referente como es el discurso historiográfico, permitiría la reflexión sobre el pasado que en muchos casos justifica su lectura.

De este modo quizás sea una falsa definición de la literatura lo que ha justificado su rechazo por parte del historiador. Así lo sugiere al menos Hayden White cuando pregunta en el prefacio a *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*: “¿La presencia en un discurso histórico de elementos ‘literarios’ vicia su pretensión de contar la verdad y sus procedimientos de verificación y falsación? Sólo si uno iguala el escrito

literario con la mentira o la falsificación y niega a la literatura cualquier interés en representar la realidad de un modo realista” (54).

\*\*\*

**Del recuento anterior se desprende que las divisiones impuestas entre ambas disciplinas son en gran medida arbitrarias y responden a un ejercicio histórico de poder que atribuye a una el derecho a la verdad en un momento en que la verdad representa el valor más alto al que el conocimiento puede aspirar, mientras que la otra queda relegada al ámbito de lo falso o superficial y por lo tanto ajena a ejercer cualquier influencia en el conocimiento que se genere acerca del pasado. Al trascender esta distinción se hace posible ver la historia y la literatura sin definir las por oposición mutua, sino como formaciones discursivas, constitutivas ambas de lo que Foucault ha llamado el archivo<sup>16</sup> de cada época, y leerlas en función de determinar por un lado la manera en que el conocimiento entendido como una forma de poder se construye en discursos, prácticas sociales e instituciones que se manifiestan en los textos y, por otro, la manera en que el conocimiento reprimido por el poder surge en esos mismos textos.**

Esta visión de la historia no busca afirmar que el pasado no existe, como muchos historiadores han creído. Muy por el contrario, cuando se lee a White por ejemplo resulta evidente que está separando la historia como discurso de los acontecimientos del pasado fuera del texto. De no hacerlo resultaría un blanco fácil para una gran cantidad de teóricos que sin entender su planteamiento lo acusan de negar la consistencia de la realidad al punto de proponer que todo es discurso y que por lo tanto

---

<sup>16</sup> En la *Arqueología del saber*, Foucault define archivo en los siguientes términos: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura [. . .]; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es *el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados* (énfasis en el original)” (219-221).

un acontecimiento como el Holocausto podría perfectamente no haber existido nunca. Esta posición sería tremendamente ingenua y por supuesto no es la que me interesa defender en el estudio de la novela histórica chilena reciente, la que tampoco cuestiona la existencia del pasado, pero que sí es consciente de que la historia es una narración sobre ese pasado que tradicionalmente ha privilegiado un tipo de representación acorde con un ideal de objetividad científica amparado en una serie de valores, que no son compartidos por el lector actual.

**Esta visión de la historia tampoco pretende invalidarla como un registro del pasado, sino demostrar que es sólo uno entre otros posibles, ni más ni menos verdadera que aquellos. El análisis de la historia concebida como discurso no negaría entonces la consistencia del pasado, sino que permitiría determinar las circunstancias en las que se producen los distintos tipos de conocimiento acerca de dicho pasado, contribuyendo así a construir una imagen mucho más completa, basada no sólo en lo dicho sino también en lo no dicho.**

**Es este tipo de lectura la que proponen gran parte de las novelas históricas que se escriben hoy en Chile y es por eso que quien busque en ellas la complaciente obediencia al discurso historiográfico tradicional y a sus métodos se verá más desilusionado que nunca y volverá a apelar a la confortable división que a través de este análisis se ha tratado de desmontar, no sólo por dar una justificación teórica a la textualización de la historia que hoy se permite la novela histórica, sino por desarticular una mirada que ha perpetuado todo tipo de privilegios: el de la historia sobre la ficción, pero también el de la historiografía oficial sobre la historia de los sectores marginales. Como dice el narrador de *Memorial de la noche* explicando el olvido en el que yacen los hechos de la matanza de Ranquil:**

La historia oficial trata de hechos comprobables, escamoteados como de costumbre con esa manera frugal y perfecta que utilizan los historiadores, sobre todo cuando se trata de terratenientes, quienes, pluma en ristre, redactan las páginas que el resto de los ciudadanos debe leer y memorizar. Estos historiadores terratenientes son una extraña clase intelectual que se da particularmente en Chile, con cinismo y brío. (33)

## 1.2 La representación

*Representación no es otra cosa que la reordenación de la realidad en función de nuestros fines.*

*El paisaje de la historia*  
John Lewis Gaddis

### La representación histórica

Gran parte de los argumentos esgrimidos hasta ahora en favor de la homologación entre historia y ficción pueden sintetizarse en uno: como todo discurso, la historia representa. El conocimiento histórico no debe entenderse por lo tanto sólo como la comprensión de una realidad dada, exterior al sujeto, sino también como el resultado de una serie de operaciones que median la relación entre dicho sujeto y la realidad, o lo que podríamos llamar representación.

En un primer momento el historiador representaría al elegir las fuentes y documentos con los que trabajará por los datos que aportan y por la garantía de veracidad que le ofrecen. Esto significa que el pasado no ingresará al texto historiográfico tal y como ocurrió, sino recortado, encuadrado como una foto en la que junto con la opción de seleccionar un fragmento de la realidad, se elige excluir todo lo que no formará parte de la composición. Ambas opciones, incluir y excluir, serán significativas en la imagen del pasado que surja y por eso podríamos ubicar aquí un primer nivel de la representación. Así lo expresa Gaddis:

Lo máximo que se puede hacer tanto con un príncipe como con un paisaje o con el pasado, es *representar* la realidad, es decir, pasar por alto los detalles, buscar modelos más amplios y considerar como se puede utilizar con fines propios lo que se ve [. . .]. (25)

En un segundo nivel, hemos demostrado con Collingwood que el historiador no sólo representa por el hecho de seleccionar con fines específicos un determinado material, sino que representa al hacer uso de la imaginación. Esto, ya que los datos que ha seleccionado a partir de sus fuentes no ofrecen la coherencia necesaria para

producir una imagen verosímil del pasado y es el historiador quien llenará los vacíos y configurará los datos hasta dotarlos de dicha coherencia. Esto es importante, porque la coherencia es una cualidad que no es inherente a la realidad, pero que tiene el poder de seducir al ser humano, quien busca en la historia no sólo el relato de acciones pasadas, sino también una significación a dicha acción. La coherencia, este añadido que el historiador agrega a la realidad, implica significación y por lo tanto estaríamos en un ámbito ajeno a la realidad y propio de la representación.

En un tercer nivel podríamos advertir cómo ingresa la imagen coherente que el historiador crea de un fragmento del pasado al discurso de la historia y por qué ese tránsito enmascara las operaciones que hemos descrito. El discurso histórico se fundamenta por su oposición al discurso imaginario. Por ello es necesario que muestre marcas formales que lo distingan de dicho discurso, lo que no resulta nada sencillo sabiendo, como ya hemos dicho siguiendo a Hayden White, que el mecanismo de representación por el que ambos se aproximan a la realidad es la narración y la construcción de tramas. En efecto, a pesar de que en ambos casos estamos frente a narrativas que dotan a la realidad de una trama, un narrador, una intriga, unos personajes, un inicio, un final e incluso de determinados motivos, constituyendo tipos particulares de relato, el discurso historiográfico como ha demostrado Roland Barthes finge que los hechos narrados “se cuentan por sí mismos”, lo que logra al ocultar las marcas del narrador y de su trabajo de organización del texto, tras la objetividad de la tercera persona.

Otro efecto que se lograría en este nivel de la representación es la ceguera frente a saltos lógicos de este “relato objetivo” encubiertos tras el sentido común de una época, lo que Barthes identifica, con un término tomado de Aristóteles, como “entimemas”, es decir, aquellos silogismos o argumentos falaces que omiten su demostración amparados en valores que sin importar cuán falsos sean son compartidos por la comunidad en que se producen.

Más allá de la mente del historiador, de la narrativa que expresa su visión del pasado y más allá del discurso que produce, en un ámbito pragmático, podríamos ubicar un cuarto nivel de la representación. La imagen configurada por el historiador al seleccionar, imaginar y narrar los hechos del pasado produce una saber referencial

respecto de dicho pasado, pero también queda revestida de un poder ideológico que modifica la realidad y la hace apropiable para diversos fines. Es lo que Louis Marin sugiere al definir la representación como un efecto de la imagen en el que conviven dos definiciones, una transitiva y otra reflexiva. Si en su aspecto transparente o transitivo, la representación trae al presente lo ausente, es decir, en ella el valor de la imagen construida radica en su capacidad de aludir a algo que no está, la representación también exhibiría un aspecto reflexivo u opaco, en el que la imagen que produce adquiere poder por su propia presencia, independiente del orden de lo real e irreplicable en que se sitúan los acontecimientos a los que supuestamente aludiría. Al salir de la trama de lo percible e ininteligible por medio de la representación, el acontecimiento entra en la inmortalidad de lo reproducible y consensuado, es decir, en el ámbito de la imagen.

Es este aspecto reflexivo de la imagen el que permitiría por ejemplo que la figura de Portales representada por el discurso historiográfico del siglo XIX y comienzos del XX, pueda ser utilizada por el gobierno militar para justificar la mano dura dentro de una tradición conservadora en la que los valores asociados a Portales pasaban incuestionados de una generación a otra dado el peso de la imagen construida por la historia oficial.

### 1.2.1 La representación en la novela histórica

Como sugerí al hablar de los supuestos límites entre historia y ficción, la novela histórica ha sido siempre un tipo particular de ficción ya que a diferencia de novelas cuyos acontecimientos son inventados, la novela al igual que la historiografía pretende aludir a un referente en el orden de lo real. Desde este punto de vista, y según espero haber demostrado, los objetivos y técnicas del novelista histórico no diferirían mucho de los del historiador. Así lo confirma Avrom Fleishman en *The English Historical Novel* cuando señala:

As art of the imagination, the historical novel will be an exercise of the imagination on a particular kind of object. It is an imaginary portrayal of history, that is, past state of affairs affecting human experience. The historical novelist provokes or conveys, by imaginative sympathy, the *sentiment de l'existence*, the feeling of how it was to be alive in another age. To do this, he must describe and interpret –more or less accurately- the states of affairs that called forth personal responses of the kind he wishes to portray. In doing so, he places himself on the same ground as the historian as a recoverer of what actually happened. (4)

Por otra parte, hay que señalar que la novela histórica tiene una particularidad que no tienen la historiografía ni otros tipos de ficción. Se trata de un discurso que representa por partida doble ya que “representa a otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho, y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido” (Jitrik 59). Es decir, la novela histórica nunca aludiría de manera directa a un referente en el orden de lo real, sino a un hecho configurado ya por el documento, al saber “que pretendemos tener de ese hecho”, a “la imagen que nos hemos construido de él” (59).

Así, si la novela histórica se hace eco de un determinado discurso historiográfico, ayudará a perpetuar las imágenes producidas por éste, y si, en cambio, propone nuevas imágenes sobre el pasado, lo hará sabiendo que las imágenes propuestas también son provisionales y parciales. Esta última opción es la que en mayor medida ejercen las novelas recientes, las que no deben interpretarse como un intento de rectificar una versión sobre el pasado a fin de legitimarla como la opción verdadera, sino de cuestionar las imágenes

**existentes para hacer visibles los valores y prejuicios que revisten el conocimiento que tenemos sobre el pasado y que condicionan nuestras opciones en el presente.**

**Junto con los aportes de Louis Marin antes aludidos conviene recordar la contribución del postestructuralismo a la conciencia que hoy tenemos sobre los mecanismos de la representación. En este sentido el análisis que realiza Foucault sobre el cuadro “Las Meninas” de Velásquez tiene el valor de presentar varios elementos que habría que tener en mente para comprender las relaciones entre poder, sujeto y representación. Algunas de las conclusiones sobre el funcionamiento de la representación que permite el análisis de Foucault constituyen premisas que fundan los ejes desde los cuales esta investigación se enfrenta a las novelas históricas estudiadas, y por eso es necesario llevarlas al terreno de lo explícito.**

Una conclusión que se desprende del análisis de Foucault sobre “Las Meninas” es algo que a simple vista parece muy evidente, pero que solemos olvidar en nuestro acercamiento al pasado y al discurso que lo toma como referente: representar no significa imitar. Así, el análisis de Foucault nos alerta frente al hecho de que un cuadro como “Las Meninas” es mucho más que la imitación de una escena de palacio y de la infanta Margarita. Los elementos que Velásquez despliega en su pintura hablan también sobre el autor de la representación, el futuro observador y aquel bajo cuya autoridad se produce (en este caso los reyes de España); todos esos elementos resultan tan importantes como lo que aparentemente ocupa el centro de la pintura (la infanta).

Para llegar a determinar esto, Foucault estudia el juego de perspectivas y proyecciones que se producen en ese cuadro en particular, pero para efectos de este trabajo basta con insistir en el punto de que estas novelas, al igual que la pintura de Velásquez, hacen explícita la relación ineludible entre representación, sujeto y poder que configura cualquier narrativa y en particular la narrativa histórica.

Otra conclusión interesante que se puede extraer del escrito de Foucault es que la representación actúa tanto a nivel de lo que se muestra como de lo que está ausente. En el cuadro de Velásquez esto se comprueba de manera concreta, pues muchos objetos que no han sido representados están presentes a través de algún tipo de sustitución (espejos, cuadros, etc), y aunque en la novela histórica reciente esto no siempre es tan explícito, es innegable que la ausencia de acontecimientos, personajes u



otros detalles resulta tan significativa como su presencia<sup>17</sup>. Como en la fotografía, existe un aspecto de encuadre en el que para un observador atento, se incluye tanto como se excluye<sup>18</sup>.

El análisis de la pintura de Velásquez realizado por Foucault demuestra finalmente que en la obra existen dos temas o centros (Infanta/ reyes de España), dependiendo de la perspectiva que se asuma. Este juego entre dos centros hace imposible determinar el significado final de la pintura y, por extrapolación, de cualquier otro texto. Si esto es así, el análisis de Foucault nos lleva a concluir que no existe un significado unívoco y que la perspectiva es inseparable de la significación. El observador de este modo se constituye en parte de la obra; ya no está solo fuera de ella observándola, sino también dentro, dándole sentido. El significado se construye así en un diálogo con el lector y por eso la pintura de Velásquez situaría en un lugar intercambiable al observador y a los reyes (fuera de la escena, pero determinándola). En este sentido, la novela histórica reciente se relaciona con la historiografía que le sirve de referente sabiendo que la perspectiva del sujeto que observa los hechos del pasado pasa a ser parte de la descripción de tales hechos.

**El cuadro de Velásquez podría de esta forma pensarse como una metáfora de la novela histórica reciente, la que hace explícitas sus opciones de representación superponiéndolas a las de un sujeto y un discurso (el historiográfico) previos, que también quedan inscritos en ella<sup>19</sup>. El descuadre entre unas y otras opciones hace que las imágenes que surgen de dicha novela sólo puedan verse como inestables y provisionales.**

---

<sup>17</sup> Esto fundamentalmente en dos niveles: lo que la historiografía que le sirve de referente excluye, y lo que ella misma elige encuadrar. En ambos casos la elección es significativa y la mayoría de las veces las exclusiones que la novela histórica reciente realiza están en diálogo con las del discurso historiográfico, las aluden.

<sup>18</sup> La función del encuadre en la representación de la fotografía periodística ha sido comentada por Susan Sontag en varios de sus ensayos y en su labor como periodista. En su último libro, *Ante el dolor de los demás* (2004), las inclusiones y exclusiones ejercidas en las fotografías de prensa que representan el dolor humano ocupa un papel fundamental.

<sup>19</sup> Al estudiar un grupo de novelas históricas chilenas e hispanoamericanas, Fernando Moreno ha señalado que la ruptura del pacto mimético que se inicia con la literatura vanguardista es uno de los factores que ha determinado la revitalización de la novela histórica. A partir de entonces, la novela histórica cuestionaría la legitimidad de la equivalencia entre palabra y cosa y -por lo tanto- la posibilidad de recuperar una realidad discernible y aprehensible. Por otra

Pero el tema de la representación en la novela histórica reciente trasciende el diálogo con las imágenes del pasado que recibimos de la historiografía y es por eso que es un aspecto fundamental en su estudio. Al hacer explícitas sus opciones de representación, reconociéndose como un discurso ficcional, y al revelar el aspecto arbitrario de las imágenes que tenemos sobre el pasado, la novela histórica reciente también se permite jugar con otros modos de representación que en su aparente naturalidad también encubren los valores que fundan la historia oficial: el lenguaje, el arte que erige monumentos al servicio de la consolidación de un proyecto político, y la producción del espacio social son también formas de representación que serán sometidas al escrutinio de la ficción.

En el nivel del lenguaje, esto supone que las novelas ejercen diversas estrategias que buscan desarticular las ideas enquistadas en usos de lenguaje como los proverbios o las frases hechas, las maneras de nombrar, definir y clasificar, la necesidad de privilegiar ciertas tipologías discursivas o marcas sociolectales como las únicas dignas de crédito, etc.

Las novelas también juegan con las imágenes del pasado inscritas en los emblemas o monumentos que genera el arte oficial como un modo de representación al servicio de un poder. Así, los edificios públicos, los monumentos, los retratos de autoridades, etc. adquieren gran protagonismo a nivel simbólico en las novelas y son examinados tanto en su significación original como en la intencionalidad que se les atribuye al manipular su poder simbólico a través del tiempo.

En cuanto a los signos del orden social, se puede decir que tienen un lugar importante en las imágenes del pasado propuestas por las novelas históricas recientes ya que serían una clave para interpretar la importancia de las operaciones simbólicas en el curso de los acontecimientos históricos y en la perpetuación de un determinado orden social. Así, muchas veces las novelas recientes se centran en el carácter arbitrario del orden

---

parte, esta novela estaría marcada por una particular visión del ejercicio historiográfico: “No sólo se acentúa la conciencia de que la escritura del discurso histórico es el producto de una operación ideológica, además se insiste en el hecho de que, por su propia condición, el discurso histórico no concuerda con la realidad que pretende inscribir y que en definitiva lo que hace es semantizarla” (“La novela de la historia” 143).

**social expresado en la existencia de espacios y convenciones del habitar que son transgredidos por los personajes o por la lucidez que estos últimos muestran respecto a su capacidad de manipularlos a su favor. De esta forma, los espacios físicos, los muros, las construcciones y los desplazamientos se vuelven profundamente significativos.**

**El análisis de estos cuatro niveles de la representación en la novela histórica -la doble representación, la representación y el lenguaje, el papel del arte en la representación de imágenes identitarias, y la representación del orden social-, y la manera particular en que se evidencian en cuatro novelas históricas chilenas recientes, constituyen el tema del sexto capítulo de esta investigación.**

## **CAPÍTULO II**

### **LA NOVELA HISTÓRICA: GÉNERO Y DISCURSO**

En el capítulo anterior partí señalando que la definición de la novela histórica plantea el problema de ser un género híbrido entre historia y ficción, que los historiadores suelen considerar una amenaza por cuanto también pretende entregar un conocimiento del pasado, pero sin hacer uso de métodos “científicos”, sino de la imaginación. También intenté demostrar que la aproximación al pasado desde la novela se validaría en tanto la división entre historia y ficción sobre la que se sustenta su discriminación ha sido desmontada desde distintos frentes a lo largo del siglo XX, pudiendo afirmarse hoy que la historia también constituye un tipo de discurso, que la novela histórica toma como referente y que ha ingresado en gran parte de la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX mediante su textualización.

En este capítulo creo necesario acercarme a la manera en que se ha abordado la definición y el estudio de la novela histórica: desde su condición de subgénero al interior de la narrativa de ficción, con un método compositivo característico que ha experimentado varios cambios en el transcurso de su historia y bajo el influjo de diversos paradigmas históricos y literarios, distinguiéndola de otros géneros como el folletín histórico o la biografía novelada, y también desde su carácter discursivo, el que impediría su caracterización en términos demasiado formalistas y al mismo tiempo permitiría dar cuenta de sus rasgos no sólo en función de un paradigma ejemplar, sino de todos aquellos que marcan la heterogeneidad de este tipo de narrativa.

### 2.1.1 La novela histórica como género

La novela histórica como género o subgénero literario nace en el siglo XIX dentro del romanticismo y a partir de entonces ha recibido variadas definiciones. Amado Alonso, por ejemplo, en su “Ensayo sobre la novela histórica” de 1942 la definía como “aquella [novela] que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad” (80). Más tarde, Georg Lukács (1966) se referiría a ella como la “representación artísticamente fiel de un período histórico determinado” (15), en tanto que Avrom Fleishman (1971) la caracterizaba como aquella novela situada en el pasado, con un fondo realista, que se distingue por presentar una trama en la que se puede identificar una serie de acontecimientos históricos, en particular aquellos de importancia pública, los que de alguna manera se entrecruzan y afectan la vida de los personajes, dentro de los cuales existe siempre al menos uno histórico.

Aunque estos autores coinciden en distinguir a Walter Scott como el padre del género, no lo ven necesariamente desde la misma perspectiva. Mientras para Georg Lukács las novelas de Walter Scott representarían el paradigma clásico de la novela histórica, distinguiéndose así de las novelas históricas románticas, otros autores entre los que podemos incluir a Alonso y a Celia Fernández<sup>20</sup>, consideran que la producción de Scott pertenece al paradigma romántico. Vale la pena profundizar un poco más en esta distinción entre novela histórica clásica y novela histórica romántica ya que nos ayudará a identificar ciertos matices en la manifestación de este tipo de novelas que están en la base de las diferentes líneas en que se desarrolla el género desde sus orígenes en el siglo XIX.

Lukács diferencia la novela histórica de Scott de toda aquella ficción histórica que se había escrito antes, ya que en aquella el tratamiento de la historia era superficial, el ambiente descrito sólo se utilizaba por su excentricidad -sin incorporar lo

---

<sup>20</sup> Celia Fernández no distingue la novela de Scott de las que Lukács considera propiamente románticas, atribuyéndole las características que ve en todas las novelas del período. Esto es: a) asumen la tradición del romance antiguo, b) asimilan los recursos de la novela gótica, c) incorporan técnicas de la novela social-realista en el análisis del mundo privado de los personajes, d) adopta el tipo de descripción minuciosa propia del costumbrismo a favor del “color local”, y e) aprovecha las sugerencias del arte cervantino en la configuración de la instancia enunciativa. (Fernández Prieto 75-6).

específicamente histórico- y porque la exploración del pasado que realizaban estas novelas no implicaba ninguna relación con el presente del escritor; esto las convertiría -según Lukács- en novelas realistas, pero no históricas. La novela histórica que escribe Walter Scott, en cambio, sí presentaría lo específicamente histórico, derivando la excepcionalidad de la actuación de cada personaje de la singularidad de su época, preguntándose por las raíces del presente y las causas de su evolución. A pesar de esto, Lukács cree que la novela de Scott derivaría de la tradición realista de la novela del siglo XVIII y no de la novela romántica, aunque haya constituido un referente ineludible para las novelas históricas escritas durante dicho período. Así, el modelo inaugurado por Scott va a constituir lo que Lukács llama “novela histórica clásica” y se distinguiría de la novela romántica por razones que detallamos más adelante.

La existencia de la novela histórica clásica en Inglaterra y su ausencia en otros países en los que la novela romántica se hizo dominante podría explicarse según Lukács, por el hecho de que la visión de la historia como proceso, que está en la base de la novela inglesa, no existiría en otros países europeos como Italia y Alemania, a los que caracteriza como “países enfermos” cuyas historias no tienen resultados ni presentan crisis. En las novelas históricas de esas naciones, la vida del pueblo no sería más que un material ilustrativo abstracto para el desenvolvimiento de los conflictos espirituales.

A su vez, las novelas históricas románticas escritas en Francia por autores como Alfred de Vigny y Víctor Hugo, no limitarían la fantasía poética a la verdad de los hechos. Esta debía subordinarse a la verdad de la idea que representará cada una de las figuras históricas ante los ojos de las generaciones posteriores. Dado que el mundo exterior es incognoscible por principio según estos autores, el hecho elaborado siempre será superior al real porque la humanidad necesita que los destinos se expongan bajo la forma de lecciones. Aunque según Lukács la importancia humana y poética de Víctor Hugo supera con creces la de Vigny, en lo fundamental ambos autores comparten esta visión, transformando la historia en una serie de lecciones morales prácticas para el presente. La tradición de Scott no encontrará así seguidores en Francia, sino una vez concluido el romanticismo, con el surgimiento de Balzac, autor que pone fin a la novela histórica clásica, pues con su *Comedia humana* se va a centrar en el retrato de la sociedad contemporánea, en la historia de las costumbres.

Uno de los pocos países en los que la novela histórica clásica logra ganar terreno a la romántica sería Rusia. Mientras en la novela histórica romántica los grandes hombres se ubican en el centro de la exposición, para caracterizarlos luego mediante anécdotas verídicas o inventadas, tanto en las novelas de Scott como en las de Pushkin, el hombre sobresaliente de la historia no es el individuo aislado que vive en sí y por sí, y que alcanza su importancia mediante una misteriosa magnificencia psicológica, sino el representante de las corrientes significativas de la vida popular.

Estas características de la novela histórica clásica la llevan a ceñirse a un método de composición específico, según el cual la plasmación de la grandeza histórica de una figura históricamente importante depende del hecho de que ésta aparezca como figura secundaria. Esto es lo opuesto a lo que ocurriría según Lukács en las novelas románticas, en las que la época se explica a través de sus grandes representantes. Los rasgos típicamente humanos en Scott ocupan conscientemente el centro de representación de la realidad, ya que en ellos se manifestarían abiertamente las grandes corrientes históricas. Así, la mayoría de los personajes secundarios son humanamente más interesantes y significativos que el “mediocre héroe principal”, el que sólo sirve de núcleo externo para los acontecimientos, y representa un tipo en el que se pretenden generalizar y concentrar los rasgos de un grupo bajo condiciones sociales e históricas similares.

Otra función importante de este tipo de héroe es que representa un terreno neutral en el que se puede establecer una relación humana entre las fuerzas sociales en pugna. Son protagonistas que por su carácter y destino entran en contacto con ambos bandos, representando la continuidad de la historia inglesa.

También conviene destacar el desarrollo que reciben las figuras históricas en este tipo de composición. La profundidad que éstas presentan al entrar en escena no se explica por antecedentes psicológicos o personales exhibidos en la novela, sino por aspectos histórico-sociales. El personaje histórico debe estar ya definido psicológicamente al aparecer en la acción para que así pueda cumplir su “histórica misión en la crisis”. No se trata, como hacen otras novelas históricas del siglo XIX, de pensar la vida interior de los personajes históricos como una “zona oscura” de la historia en la que el novelista pueda dar rienda suelta a la ficción; Scott se abstuvo de proponer

una “psicología de camarero” en sus novelas y prefirió tomar los conflictos internos de los personajes ficticios. Los personajes históricos en la novela histórica clásica deben presentarse como verdaderos monolitos sin vida interior para poder ser garantía de verdad (verosimilitud, más bien); son las bisagras que unen el mundo real y el mundo de la ficción, ya que estas novelas no ponen en duda la referencialidad de la historia oficial.

Por otra parte, y como ha visto Brian Mc Hale<sup>21</sup> una ambición clara de la novela histórica clásica, es su realismo. Esto provocaría su interés por disimular al máximo las costuras entre el mundo cuya realidad está garantizada por la historia y el mundo de la ficción. La novela histórica clásica pretende ser realista y su concepto de realidad pasa por la fe en la historia oficial como garantía de verdad.

En cuanto a la presentación de la crisis histórica en que surge el héroe, ésta jamás es abstracta. Según Scott, la época sólo puede explicarse al considerar lo cotidiano, las penas y alegrías de la gente, las crisis y confusiones del hombre medio. La división de la nación en partidos combatientes atraviesa siempre las más íntimas relaciones humanas en las que personajes muy cercanos se enfrentan como enemigos. Tampoco se trataría de una catástrofe aislada, sino de una cadena de catástrofes en las que la solución de una de ellas produce de inmediato un nuevo conflicto.

Lo anterior implica que para que una novela sea históricamente fiel no es necesario que presente una totalidad extensiva de los acontecimientos del episodio retratado. Lo que la novela histórica busca es “resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en los grandes hechos históricos” (Lukács 44). Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales o individuales por los que los hombres pensaron, actuaron y sintieron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica, y para ello serían más apropiados los sucesos aparentemente insignificantes que los grandes dramas monumentales de la historia universal.

Por otra parte, la fidelidad al pasado tampoco se lograría a través de una crónica imitativa del lenguaje y del modo de pensar y sentir de ese pasado. Las novelas de Scott por el contrario defienden el uso de anacronismos en la medida en que todo

---

<sup>21</sup> “[. . .] historical fictions must be realistic fictions, a fantastic historical fiction is an anomaly” (88).



pasado que evocamos para representarlo a nuestra manera a los contemporáneos debe otorgarle a lo antiguo una cultura superior a la que tenía. Para suscitar participación, el objeto elegido debe ser traducido a las costumbres y al lenguaje del período en que vivimos, sin referir nada que no esté de acuerdo con las costumbres de la época.

La mirada que Amado Alonso propone sobre las novelas de Scott es bastante diferente a la de Lukács, ya que lo que en este último aparece como positivo en el caso de Alonso se concibe como el germen de la crisis que atacará al género a comienzos del siglo XX. Para explicar esto hay que recordar que para Alonso la novela histórica presenta dos dimensiones: una, que denomina *historia* y que se basaría en la sucesión de acciones ilustres, individuales y colectivas y otra que para él se podría llamar *arqueología* y que tiene que ver con el medio y el ambiente cultural donde dichas acciones transcurren.

Mientras en “la historia entendida como un hacer de hombres individuales, se manifiestan las fuerzas creadoras del hombre en lo que tienen de permanente [. . .] [e]n lo arqueológico, entendido como un estado social y cultural de un país en una época dada, lo importante es lo pretérito y caducado, lo condicionado por el tiempo y el lugar, lo privativo, lo pintoresco” (Lukács 9).

El interés que Lukács ve en las novelas de Walter Scott para Alonso significa una sobrevaloración de la dimensión arqueológica de la novela histórica en desmedro de su carácter poético en el sentido de poder expresar la singularidad de una vida humana. La arqueología no se interesa por el ser humano sino en la medida que puede despersonalizarlo para que logre encarnar el “espíritu de una época” y por lo tanto no consigue lo que según Alonso debería ser el objetivo principal de cualquier novela histórica, es decir, presentar una vida histórica vivida desde dentro, aunque para ello deba alterar la verdad histórica. De esta forma, el afán arqueológico al que sucumbe la novela histórica del XIX constituiría una deformación de la novela histórica que ocurre tanto en las novelas de Scott como en muchas otras de ese período. De lo anterior se desprende que Alonso no ve en las novelas de Scott la excepcionalidad que identifica Lukács, sino sólo una manifestación más de la novela histórica romántica, la que sólo muy excepcionalmente lograría dicha mirada interna del personaje histórico.

En este sentido, el único autor que podría definirse como excepcional para Alonso, sería el italiano Alejandro Manzoni<sup>22</sup>. Según Alonso, el autor de *Los Novios* es el único que habría superado la inclinación hacia lo arqueológico que caracteriza a la novela histórica en el “siglo de la historia”. La novela de Manzoni valdría así como testimonio de que la novela histórica puede ser tan “poética” como cualquier otra forma de narrativa: “[e]n Manzoni, la novela histórica es poesía, y su libro no sólo nos informa: nos forma” (20).

Es el interés erudito del siglo XIX y el hecho de que la novela histórica surja en un momento en el que la historia como disciplina ha ganado gran prestigio, lo que explicaría la excepcionalidad de la novela de Manzoni. Pero la primacía de lo arqueológico por sobre lo poético queda implantada de manera aún más radical con la llegada de la novela realista, la que –según Alonso- va a marcar el fin del género: “La novela histórica realista, justamente por cumplir de veras la pretensión de la novela histórica romántica de someterse a la instancia histórica (=documental), patentizó el descarrío, y el género fue prácticamente abandonado” (80).

Llama la atención que mientras para Lukács la autenticidad del “espíritu de época” que una novela histórica sea capaz de resucitar determina su vitalidad y en última instancia su valor, en el caso de Alonso dicha intención documental determinaría la atrofia del género durante el realismo. Si en Lukács la superficialidad con que la novela histórica romántica construye el contexto en el que se presentan los acontecimientos y personajes es garantía de su artificialidad y rigidez, en Alonso es la ausencia de una síntesis (salvo en el caso de Manzoni) entre lo arqueológico y lo poético lo que determina la rigidez del género. Para él, las novelas de Scott,

---

<sup>22</sup> Un comentario útil para diferenciar lo que según Lukács ocurre en las novelas de Scott de lo que ocurriría en otras novelas como las de Manzoni es el que hace Nieves Muñiz: “En Scott la relación individuo-colectividad tenía lugar a partir de un presupuesto según el cual la historia es humana en cuanto repercute desde dentro y prácticamente en lo privado: es decir que mientras más se acerca al hombre, más restringe su significado pasando de lo universal a lo particular. Por el contrario, en *I promessi sposi*, a medida que el desenlace se aproxima la trama va perdiendo sus características cotidianas y personales para cobrar una dimensión abstracta. La historia en Manzoni se juzga, desde criterios absolutos tales como el de la injusticia. Sólo a partir de valores atemporales su esfera se conecta, más por analogía que por efectivas consecuencias operativas con el conflicto novelesco” (131-32).

[. . .] aplicando su esfuerzo a la representación artística y vivaz de estados culturales no crearon dentro de esos estados vidas individuales en auténtico crecimiento, funcionando y a la vez henchidas de sentido [. . .]. Dentro de trajes de museo metían los autores unos personajes que debían corresponder a denominadores comunes de la época y que, por tanto, se convertían también ellos en material arqueológico y de información. (31)

La crisis del género según Alonso radicó en que la novela histórica renunciaba a la creación de vidas en favor de la información, lo que con el tiempo llevó a que el lector se sintiera cada vez más defraudado, porque ningún novelista era totalmente fiel a la historia, ya fuera por descuidos o por anacronismos deliberados como en el caso de Scott. Dicha crisis, que habría comenzado muy temprano incluso entre los mismos novelistas que cultivaron este tipo de novelas -como Manzoni- y que sería evidente al iniciarse el siglo XX, según Alonso se podría comprobar, como veremos más adelante, en el auge de la biografía novelada.

### **El implacable límite del tiempo**

El estudio de Seymour Menton sobre la nueva novela histórica revisa algunas definiciones de la novela histórica tradicional que permiten identificar el tipo de preguntas que surgen al intentar delimitar sus límites: para que una novela sea histórica, ¿la narración de los hechos del pasado debe detenerse antes de llegar al presente del autor?, ¿cuánto tiempo antes del presente?, ¿qué sucede con una ficción en la que se combinan dos narrativas, una en el presente y otra en un pasado remoto?

Menton articula las respuestas a estas preguntas en una definición que toma principalmente de Anderson Imbert y que se refiere a la novela histórica como aquellas “que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (33), excluyendo así cualquier novela que narre un pasado o que se extienda hasta un presente experimentado directamente por el autor, y también a aquellas novelas cuyos narradores o personajes están anclados en el presente o en el pasado reciente, aun cuando su tema principal sea “la re-creación de la vida y los tiempos de un personaje histórico lejano” (34).

Aunque la noción de novela histórica que informa este trabajo comparte con la de Menton la exclusión de novelas cuya narrativa principal se prolonga hasta el presente del autor, no apoya sus reparos acerca de las novelas en las que una narrativa en el presente sirve de punto de captura de una historia remota. En el caso de la ficción histórica reciente en Chile ambos aspectos son extremadamente relevantes, como ha visto Fernando Moreno al proponer la categoría de “novela transitivas”<sup>23</sup>.

A la primera objeción me atengo, en cambio, para excluir del corpus de esta investigación aquellas novelas que tratan sobre hechos históricos de los últimos treinta años en Chile. Al hacerlo busco preservar un aspecto fundamental de la ficción histórica entendida como un género diferente de la novela realista, de la novela sobre el pasado reciente o de la novela política: la presencia de un observador que no formó parte del mundo evocado y que intenta darle una significación o problematizar aquella que se le ha atribuido.

Para ello es imprescindible una distancia temporal que permita una perspectiva más amplia. Sin embargo, la extensión de dicha distancia temporal no ha sido delimitada con claridad por los escritores y teóricos que se han preocupado del tema. Mientras para Anderson Imbert basta con que los hechos hayan ocurrido antes de la época del novelista, Walter Scott pensaba que los acontecimientos narrados debían estar a sesenta años del autor de la novela<sup>24</sup>, en tanto que Avrom Fleishman habla de cuarenta a sesenta años, o el lapso de dos generaciones. Según dicho autor, las

---

<sup>23</sup> “Novelas transitivas” llama Fernando Moreno a aquellas novelas históricas chilenas recientes en las que el pasado se une al presente, “restableciendo vínculos y desplegando significaciones”, en novelas que acentúan constantes en la historia nacional y señalan lugares desde los cuales articular el recorrido hacia el presente (Moreno, “Apuntes en torno a la tematización de la historia...” 271).

<sup>24</sup> Es conocida la fórmula que Scott usa de subtítulo e introducción a su *Waverley* (1814): “Tis Sixty Years Since”. Con esta fórmula se da inicio a la novela histórica en el siglo XIX y se establece el modelo de Scott que buscará mostrar la personalidad y las pasiones de los actores de la historia, aquellos comunes a todos los hombres en todas las etapas de la sociedad. Más tarde llegará *Ivanhoe* (1819), y con ella la modalidad de la novela histórica que tendrá más seguidores durante el Romanticismo, aquella que se vuelca hacia hechos remotos, preferentemente ocurridos durante la Edad Media.

novelas que refieren hechos del pasado a menos de cuarenta años de su autor serían en cambio “novelas del pasado reciente”<sup>25</sup>.

El conflicto por delimitar el campo de acción de la novela histórica surge ya en el siglo XIX con la aparición de la “novela histórica realista”, si bien la discusión teórica es posterior. ¿Qué ocurre por ejemplo con *Los episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós? Por una parte la proximidad de los hechos relatados llevaría a una mayor identificación política por parte del autor: “Recent national history (the province of the episodio nacional) exerts a stronger emotional pull on the author than remoter history does and makes the author reveal his political beliefs and his expectations for the future of his country” (Gogorza Fletcher 2). Sin embargo esto no sería lo más importante, ya que como demostraré en el análisis de las novelas históricas chilenas recientes, la historia o la opinión política del autor se hacen evidentes incluso en novelas que se centran en épocas muy remotas, su incorporación obedece a una reflexión más bien catártica sobre el pasado y las heridas que ha dejado y no a un fin programático de difundir una idea sobre el presente o el futuro inmediato. De hecho ese futuro resulta muy difícil de articular desde la fractura en la que se sitúa la enunciación.

Aunque no creemos necesario demarcar el límite temporal al que subordinamos la definición de la novela histórica con tanta nitidez, un aspecto común en todas las demarcaciones aludidas antes es la necesidad de que los hechos narrados no formen parte del período vivido por el autor. Para la delimitación del corpus de esta investigación por ejemplo, se han considerado históricas aquellas novelas recientes que narran acontecimientos ocurridos a más de cuatro siglos del presente del autor, como ocurre con las expediciones de conquista narradas en novelas como *Hijo de Mí* de Antonio Gil o *Ay mama Inés* de Jorge Guzmán, y otras en el que el lapso temporal entre escritura y referente histórico es mucho más breve, como ocurre en *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns, la que narra la matanza del Ranquil (1934) ocurrida sesenta y cuatro años antes de la escritura de la novela.

---

<sup>25</sup> Fleishman a su vez toma el término del libro de Kathleen Tillotson *Novels of the Eighteen-Forties* (Londres, 1961) y lo define en los siguientes términos: “[. . .] those [novels] of the present and preceding generations (of which the reader is more likely to have personal experience) have been called ‘novels of the recent past’ (3).

Por otra parte, la visión de la ficción histórica que esta investigación defiende incorpora aquellas novelas en las que la narración del pasado se articula desde el presente, porque de esa manera se respeta un principio fundamental de la novela histórica clásica según Lukács: que en la mirada hacia el pasado puede existir una respuesta al presente, aunque desde la perspectiva de la ficción actual dicha respuesta no se encuentre necesariamente en una relación de causalidad. Si pensamos en novelas como *Butamalón* o *El sueño de la historia* es evidente que el pasado encubre un comentario sobre el presente del narrador representado al interior de la ficción, pero eso no las hace menos históricas sino que plantea abiertamente una operación que en otras novelas aparece tácita.

## 2.2 Géneros limítrofes: biografía novelada y folletín histórico.

La novela histórica chilena reciente arrastra en sus diversas manifestaciones una variedad de tipologías, algunas de las cuales han sido estudiadas como subgéneros independientes, aunque pobremente definidos. Al revisar las novelas que formarían parte de uno u otro de estos subgéneros, vemos que muchas veces los criterios para diferenciar unos de otros resultan confusos y producen listados de obras en las que los términos novelas históricas, historias o biografías noveladas se usan arbitrariamente. El listado de obras que estudia *La novela histórica en Chile* de José Zamudio omite por ejemplo las novelas de Magdalena Petit y Fernando Alegría y, aunque no lo señala, el criterio para hacerlo podría estar en que se trata de biografías noveladas y no novelas históricas, pero no sigue dicho criterio cuando incluye otras obras como *La sombra del corregidor* de Sady Zañartu o *El mestizo Alejo* de Víctor Domingo Silva.

Sin intentar definir lo indefinible desde la lectura de las novelas involucradas, propongo a continuación una distinción que puede ordenar lo que entiendo como distintas modalidades de la manifestación de la narrativa histórica anterior a la de las dos últimas décadas, y que se inscriben en las novelas recientes como tipologías discursivas, ya sea mediante la parodia o mediante la evocación nostálgica.

### 2.2.1 La biografía novelada

Pariante pobre de la historia, incluso cuando pretende ser objetiva, la biografía desata prejuicios aún mayores que la novela histórica cuando se asocia con la literatura en la forma de una biografía novelada, aunque la popularidad de la que goza entre los lectores según sus defensores siempre la haya redimido. La diferencia principal entre ambas, según Carlos García Gual en *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, es que mientras la biografía histórica interpreta los datos para ofrecer una visión del biografado en profundidad, pasando de lo externo a lo interno, la biografía novelada:

[. . .] se aprovecha de su libertad de ficción para ahondar en los caracteres, y avanzar en su intimidad. No es que [. . .] se despreocupe de la verdad histórica, sino que apuesta por encontrar esa veracidad en la

reconstrucción arriesgada de sus héroes. A partir de los datos existentes, su fantasía avanza mucho más allá de lo que admite el historiador o el cronista veraz. Y usa como materiales datos no comprobados o rechazados por la crítica de un cronista meticoloso. (20)

Algo similar afirma Inés de Santa Cruz sobre las versiones contemporáneas de la biografía novelada en Argentina cuando señala:

En la literatura Argentina actual, quizás con la intención de movilizar experiencias identificatorias, se difunden biografías noveladas de personajes históricos [ . . . ], en las que se muestran sus vivencias íntimas, en un registro estético que privilegia lo cotidiano y a veces roza lo melodramático. Estos “pequeños relatos” no buscan el consenso entre los lectores, que aceptan la comunicación de verdades a medias, sin pretender su verificación (121-122).

A pesar de la mayor libertad que García Gual e Inés de Santa Cruz atribuyen a la biografía novelada respecto de la histórica, en la novela chilena algunas biografías noveladas tradicionales fueron en extremo respetuosas de la historiografía que les sirve de referente, al punto de proponer bibliografías, como hace Magdalena Petit al final de su biografía novelada sobre Portales, en la que ocupa un lugar privilegiado la biografía histórica de Benjamín Vicuña Mackenna sobre el mismo tema. La libertad de ficcionalizar en casos como éste quedaría al servicio de una mirada más íntima de un personaje histórico que no hace más que reiterar tautológicamente lo verificable en la historia oficial.

En este sentido, la perspectiva de Amado Alonso sobre el género resulta más acertada ya que al estudiar el auge de la biografía novelada al comenzar el siglo XX por oposición a la novela histórica del siglo XIX y no a la biografía histórica, Alonso la explica como el último eslabón de un proceso a través del cual la novela histórica se fue haciendo más y más arqueológica (esto es, documental) hasta casi desaparecer. En palabras del propio Alonso:



¿No hemos de considerar como una manifestación elocuente del creciente dominio y victoria de la erudición sobre la invención el moderno género de la biografía novelada? La novela histórica se convierte, por fin, en historia novelada. Esta inversión de lo sustantivo y de lo adjetivo era una solución en cierto modo lógica e inherente a la aceptación misma de la instancia histórica como última autoridad para juzgar la validez de esta criatura de arte. (73)

Sin embargo, la biografía novelada no resulta fácil de definir y Alonso debe aceptar que la manifestación del género presenta al menos un carácter doble, ya que a pesar de ser un género supuestamente más erudito, las biografías noveladas desplazan su centro de atención de lo arqueológico a lo histórico, según las dimensiones que el mismo Alonso proponía al definir la novela histórica.

Mientras la “historia” se entiende como la dimensión de la novela histórica en que se representa el quehacer de hombres individuales, en la dimensión arqueológica lo importante es lo pretérito y caducado, el estado social y cultural de un país en una época dada. Si una biografía novelada, al contrario de lo que ocurre en la novela histórica, se centra en la representación de la vida y las acciones de un personaje singular, está dejando de lado la dimensión arqueológica que según Alonso pretendía rescatar el “espíritu de la época”, y privilegiando una mirada más humana de la historia:

Las biografías noveladas son por un lado la prolongación de la novela histórica, en lo que tienen de extremamiento de la documentación y de ofrecimiento de información veraz, pero, por otro, representan la reversión completa de lo buscado en la historia: en vez de arqueología, la historia; en vez de ambientes, las vidas, y el ambiente está presentado sólo en lo que la comprensión de las vidas lo exige. (73)

Sin embargo, la superioridad del género es sólo aparente ya que Alonso reconoce que no llegan a producir la tan ansiada síntesis entre lo histórico y lo arqueológico; a pesar de centrarse en el relato de vidas humanas, dichas obras no alcanzan lo poético, que para Alonso constituye el fin de cualquier forma de literatura, ya que no lograrían plasmar dicha vida humana desde una visión interior:

Esas vidas no se desarrollan con el crecimiento interior de la creación poética, sino que sus pasos están contruidos sobre la labor crítica y de taracea del erudito, y lo que de animación y encanto consiguen a veces tener no pasa de ser una circunstanciada justificación psicológica. El autor nunca vive su personaje, siempre lo tiene enfrente. Y las vidas noveladas, por muy sutilmente que el autor mueva los resortes psicológicos, siempre se desarrollan con algo de esos movimientos esquinados de los muñecos parlantes. (73)

De este modo, el reemplazo de la novela histórica por la biografía novelada no representa para Alonso un motivo de alegría ya que no supera el conflicto que supone el predominio de lo arqueológico en un género que confunde la finalidad poética con la historiográfica. La biografía novelada en cambio desvirtúa aún más dicha finalidad al construir novelas convencionales a partir de biografías críticas “con sólo acentuar el tono emocionado de la exposición, la *sympathia* con los personajes y ciertos conatos de presentación anecdótica, y reduciendo en cambio al mínimo las descripciones de los ambientes” (73).

La presencia de biografías noveladas en Chile durante el mismo período señalado por Dámaso Alonso fue constatada por la crítica nacional, aunque de manera bastante superficial. En una colección de Ediciones Flor Nacional, la misma que publica en 1949 *La novela histórica en Chile* de José Zamudio, aparece en 1953 un estudio de Francisco Santana titulado *La biografía novelada en Chile*. El recuento que hace Santana repite muchos de los títulos que Zamudio daba como ejemplo de novela histórica y permite inferir el interés que despierta la narrativa histórica en la década del 50.

Ese momento también parece marcar una inflexión: Zamudio, siguiendo a Alonso, proclamaba la crisis de la novela histórica y un repunte de la biografía novelada, lo que el estudio de Santana parece confirmar. Desde la perspectiva de Zamudio, la biografía novelada sería un subgénero de la novela histórica de menor calidad:

[. . .] en los últimos tiempos se observan dos fenómenos, de carácter universal uno, como es la moda de la biografía novelada, rebrote tardío de la novela histórica, que al igual que ésta tuvo también su Walter Scott en Lytton Strachey y numerosos seguidores como Maurois, Zweig, Ludwig, Pourtales y otros. En Chile no se hizo esperar tampoco la imitación de la biografía novelada, la que ha sido cultivada con muy contados aciertos. También este género igual que en todas partes, sufre de la misma enfermedad que su progenitora. (50)

El estudio de Santana, en cambio, define el género por oposición a las cronológicas, didácticas o de elogio fúnebre, ya que la biografía novelada debería lograr el retrato de un personaje central, presentando diálogos como un elemento de interpretación y describiendo el escenario donde se desenvuelve la acción. Sus autores, en tanto, se caracterizan por admirar o despreciar a sus biografiados, siendo mucho más común el primer caso.

Apoyándose en Domingo Melfi, Santana atribuye al género todas las virtudes que Alonso le restaba, destacando como uno de sus rasgos definitorios el hecho de que este tipo de novela “debe someterse a la exactitud del dato histórico”, diferenciando aquellas, que se centran en el fondo del personaje, de otras que se interesan por el ambiente que lo rodea. Santana toma para su definición otro aspecto importante que habría advertido Alonso en biografías noveladas plenamente logradas y que se refiere a que su carácter histórico no anula su capacidad de animar el relato, “por la calidad de las escenas y los diálogos y la viveza con que de ellos va surgiendo la persona del héroe, tangible y presente, viviente y parlante, tal como se nos ofrecen los personajes literarios” (12).

El estudio de Santana además afirma que el inicio de la biografía novelada en Chile sería posterior al de la novela histórica y lo ubica concretamente en 1927, con la aparición de *La sombra del corregidor* de Sady Zañartu. Antes de esa fecha, señala, la vigencia de tipos novelescos más que de personajes literarios impediría hablar de biografías noveladas propiamente tales.

En suma, podemos señalar que aunque la aparición de la biografía novelada no determino el fin de la novela histórica, sí es cierto que la popularidad de esta última se vio desplazada por la que la primera adquiere a partir de los años treinta. También se puede concluir que si bien lo característico de las biografías noveladas es centrarse en un personaje histórico, existen algunas en las que el espacio también ocupa un lugar central lo que hablaría de una cierta variedad de opciones composicionales. También es cierto que la biografía novelada sería un género más apegado a la historiografía, aunque las críticas revisadas tomen partidos diferentes respecto a lo deseable que esto sea y a la libertad que permita. El ejemplo de las novelas de Petit antes citado, permite afirmar que en la mayoría de los casos, este apego a la historiografía restaría libertad y no al contrario.

Por otra parte, este apego a la historiografía en general o a las biografías históricas en particular, hace que la biografía novelada proyecte ideas que incluso desde la historiografía actual son cuestionadas y que han producido el descrédito de la biografía como disciplina historiográfica. La idea de que la historia pueda explicarse a partir de la acción de un solo individuo, por ejemplo, o el tipo de valores que harían de dicho individuo un ser excepcional<sup>26</sup>, son cuestiones que no parecían considerarse en

---

<sup>26</sup> La conciencia y la necesidad de responder este tipo de preguntas podría verse como una de las marcas que diferencian la biografía novelada de la novela histórica actual que se centra en un personaje histórico, pudiendo afirmarse que las novelas recientes que lo hacen buscan aportar nuevos factores que hagan de la imagen del sujeto en cuestión algo mucho más complejo, ya sea al proponer miradas revisionistas en la que el centro de la representación es ocupado por figuras menores desde un punto de vista historiográficos, o porque las convenciones de la biografía son objeto de parodia o comentarios metaficcionales. En este sentido, no puede olvidarse la genialidad de novelas como *Orlando* de Virginia Woolf, la que exhibe una parodia permanente de las convenciones de la biografía y de sus mecanismos de representación: “All these sights [. . .] began the riot and confusion which every good biographer detests” (16); “The true extension of a person’s life, whatever the Dictionary of National Biography may say, is always a matter of dispute” (305-6); “To give a truthful account of London society at that or indeed at any other time, is beyond the powers of the biographer or the historian. Only those who have little need of the truth, and no respect for it- the poets and the novelists- can be trusted to do it, for this is one of the cases where truth does not exist” (192).

el Chile de la primera mitad del siglo XX; la innegable popularidad del género en cambio sí llevó a críticos como Alone a preguntarse sobre las causas sociales y psicológicas que la justificaban:

¿Por qué ese interés excesivo hacia los grandes hombres, hacia las individualidades poderosas o extrañas, fuera de órbita? [. . .] ¿Afán de bajar a los que habitan cumbres? ¿Deseo de encumbrarse hasta ellos? ¿Ansia científica de comprobaciones experimentales? ¿O revancha de la imaginación que reclama sus fueros? (X)

Sin duda son preguntas difíciles de contestar y que requieren, como advierte Alone, de una consideración del contexto histórico de esa época, en la que el proletariado gana terreno político, económico e incluso artístico. De este modo, la biografía novelada respondería a un impulso nivelador en el que la masa quiere acercarse a las figuras excepcionales. Sin embargo, como resulta evidente, dicha concepción democratizadora está encubriendo una serie de supuestos que no hacen sino perpetuar valores sexistas y aristocratizantes. Es la convivencia de las novelas históricas tradicionales y las biografías noveladas de este tipo, por los valores que representan, uno de los antecedentes que demuestran, desde la tradición literaria chilena, la renovación de la ficción histórica en Chile a partir de los ochenta.

### **2.2.2 Folletín histórico**

El folletín histórico es parte de una tendencia popular en la narrativa histórica del siglo XIX en la que el elemento histórico aparece de la mano con historias sentimentales y de aventuras que desde sus inicios tuvo la virtud de encantar al lector masivo. Como género, por lo tanto, no resulta un antecedente directo de la novela histórica reciente, pero como modalidad discursiva se proyecta en la narrativa de ficción histórica de la primera mitad del siglo, proyectándose incluso hacia novelas muy posteriores.

El folletín histórico toma su nombre del folletín francés, una de las formas de publicación vigentes en el siglo XIX que al implementarse en Chile permitió la

---

divulgación de un gran número de novelas europeas y locales, muchas de las cuales tenían carácter histórico.

Más tarde, se usa el término de novelas folletinescas para definir aquellas que a pesar de no ser publicadas de esa manera, conservan muchos de los rasgos compositivos que la publicación fragmentada exigía para mantener la expectativa de los lectores entre la publicación de un fragmento y el siguiente. Eva Löfquist sintetiza estos rasgos diciendo que se trata de novelas que privilegian el acontecimiento dentro de una intriga con sucesos dramáticos, sorprendentes e inverosímiles. Los personajes son planos y estereotipados y los protagonistas son los únicos realmente insustituibles. La ubicación geográfica y temporal no requiere demasiada exactitud, lo que "impide arraigar los conflictos presentados en una problemática chilena, histórica e ideológicamente reconocible" (48) y los limita a luchas entre conceptos abstractos como el bien y el mal.

Entre las novelas folletinescas los argumentos suelen ser de carácter sentimental cuando el eje principal de la narración es un conflicto amoroso, cuyo desenlace está precedido por uno o varios obstáculos que dilatan o impiden la unión entre enamorados; o de aventuras, en las que un protagonista es el eje que articula una cadena de aventuras gatilladas por un suceso extraño y que lo exponen a distintas situaciones de peligro que deberá superar.

El folletín histórico entonces se refiere a las novelas de este tipo que toman sus intrigas de sucesos históricos que ofrecen aventuras interesantes o el escenario propicio para un conflicto amoroso, sin que ello signifique una reflexión sobre el pasado o las condiciones sociales o históricas que dieron lugar a los sucesos o actores que presentan.

Por el énfasis de estas novelas en la intriga, los aspectos documentales y estéticos con frecuencia son dejados de lado, por lo que a pesar de su éxito pocas veces tuvieron la aceptación de la crítica que, como hemos visto, establecía como paradigma de la narrativa histórica novelas muy logradas en términos ficcionales, respetuosas de la historia y con un interés por los aspectos sociales de esa historia, como *Durante la Reconquista* y aquellas que seguían el modelo de Scott.

El folletín histórico o novela histórica popular, sin embargo tuvo una gran cantidad de exponentes durante el siglo XIX (Liborio Briebe, Ramón Pacheco, Daniel Barros Grez, etc.) y se perpetúa durante el siglo XX en una cantidad de novelas que reciben denominaciones erráticas como “historia novelada” o de manera general “novelas históricas”, y otras más recientes como las de Jorge Inostrosa.

Al hablar de historia novelada podríamos decir entonces que nos alejamos del rigor historiográfico y entramos al terreno del melodrama y el folletín. Son obras en las que las nociones de bien y mal aparecen encarnadas claramente en los personajes antagonicos y que apelan a las emociones del lector de manera primaria y sensiblera, pronta a las lágrimas y la compasión.

Esta característica melodramática las distancia de la mayoría de las novelas históricas recientes, pero no de *best sellers* locales de asunto histórico como *Santa María de las flores negras* de Hernán Rivera Letelier, novela en la que la revisión de la historia pareciera ceder ante la tensión generada por la presencia de las marcas discursivas de la novela folletinesca. La pervivencia de marcas de este tipo de novelas en la narrativa actual se podría justificar diciendo con Rodrigo Cánovas que “el folletín convoca a un lector masivo de gustos antiguos, lleno de nostalgia por historias que solían entretener a todo público e, incluso, educarlo. Es lo retrospectivo, el gusto por lo ido” (*Novela chilena nuevas generaciones...* 66), y permitiría demostrar la heterogeneidad de la ficción histórica en nuestro país aun en su manifestación más reciente.

### **2.3 La novela histórica como discurso**

Más que una definición, lo que Lukács proponía era un estudio diacrónico de la novela histórica, midiendo sus puntos de inflexión a partir de las diferencias en el método de composición que ésta presenta bajo el influjo de paradigmas literarios diferentes, y distinguiendo desde un principio las novelas que son históricas, porque la exploración del pasado se hace apremiante para entender el presente, de aquellas que lo ven sólo como una fuente inagotable de tramas seductoras. La distinción entre novela romántica y novela clásica desde la definición de Lukács también permite apreciar la importancia que una asigna a los procesos sociales, en tanto que para la otra el pasado sólo resultaría un hilo unido por figuras monumentales. Es decir, que cada una de ellas proyecta una definición de historia muy diferente.

Si desde sus orígenes la novela histórica presenta esta heterogeneidad, resulta difícil determinar a qué se refiere la crítica cuando anuncia la renovación del género. Lo más evidente en la nueva tendencia parece ser la tan aludida mirada revisionista de la historia, y en la presencia de una serie de características y estrategias del todo novedosas a la luz del tipo de ficción escrita hasta ese entonces.

Seymour Menton y Fernando Aínsa, al estudiar la novela hispanoamericana han estudiado las estrategias mediante las cuales dicho revisionismo se manifiesta más allá de las ideas planteadas por las novelas. Muchas de estas estrategias desbordan el plano de la ficción, haciendo imposible resumirlas en un método de composición como hacía Lukács y dificultando la tarea de aceptar irrestrictamente una supuesta renovación del género en base al cumplimiento de un determinado conjunto de características.

Desde esta perspectiva me inclino a destacar la utilidad de propuestas teóricas como la de Noé Jitrik, quien plantea la categoría de “discurso” de la novela histórica, para el estudio de este tipo de novelas escritas en la segunda mitad del siglo XX en Hispanoamérica. Su trabajo es fundamental ya que permite hablar de novela histórica sin necesidad de ceñirse exclusivamente a aquella que se deriva de los modelos clásico o romántico, y porque aporta elementos de análisis que permiten ver las diferencias simplemente como efecto de los paradigmas y modelos que influyen los distintos momentos en que se ha escrito este tipo de novelas:



[. . .] la novela histórica termina por evadirse de lo circunstancial romántico que le permitió surgir- conservando algunas marcas de origen- y se prolonga en el tiempo modificándose, adecuándose, remodelándose según decisiones que se nutren de nuevos requerimientos, de nuevos saberes. En suma, que si [la novela histórica] posee una fisonomía bien determinada en textos iniciales [. . .] su aspecto es algo diferente en la inflexión positivista, y mucho más en las últimas décadas del siglo XX. (Jitrik 33)

Fruto de esta convicción, el planteamiento de Jitrik resulta altamente productivo para el análisis de las novelas históricas recientes en Chile; dicho análisis no se basa - como hace Menton- en el estudio de un corpus del que deriva rasgos generales, sino en una teoría sobre el discurso de la novela histórica con compartimentos lo suficientemente amplios para dar cuenta de la complejidad y diferencia que estos textos presentan en distintos momentos de su evolución y en las diversas modalidades que muchas veces conviven en un mismo contexto.

Al inicio de *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Menton justifica su enfoque diciendo que la decisión de privilegiar la delimitación de un corpus en su estudio se basa en su “preferencia por la investigación que se basa en los datos empíricos más que en las divagaciones teóricas” (11). Lo que Menton no señala es que esa investigación empírica lo conduce a una abstracción teórica en la medida en que propone un grupo de características comunes a las novelas estudiadas, pero que resulta bastante restrictivo dentro del corpus que él mismo define. El término “nueva novela histórica” pareciera así constituir una categoría demasiado rígida para una parte no despreciable de la producción de novelas históricas, más aún en el caso de las chilenas, que desde un principio han marcado un desfase respecto de la producción latinoamericana.

Según Jitrik, la novela histórica siempre representaría un referente anterior, el discurso histórico anterior, y por lo tanto supone el trabajo con fuentes historiográficas, tal como ocurre en el caso de las novelas chilenas. Si bien dicho referente conserva en el proceso de representación una estabilidad que permite reconocerlo como tal, este mismo proceso, que Jitrik llama referido, lo va modificando en respuesta a las nuevas

exigencias novelísticas que entran en vigencia. Una historia del género, según Jitrik debiera hacerse cargo en primer lugar de los cambios producidos en ambos órdenes (referente y referido).

Dentro de la dimensión del referente habría que considerar, por ejemplo, si el saber discursivo que sirve de materia a la novela se encuentra cubierto o descubierto, ya que esto supondría un trabajo de investigación y lectura por parte del escritor que va a modificar el referente y formará parte de la representación propuesta por la novela y las estrategias elegidas.

Sin embargo, es en la construcción del referido, la segunda dimensión identificada por Jitrik en el discurso de la novela histórica, en donde se puede identificar planos más productivos para el análisis de las estrategias narrativas y discursivas en las distintas obras. En primer lugar, Jitrik señala la vigencia de paradigmas o conceptos novelescos preexistentes en el momento de la escritura que deben tenerse en cuenta. En este sentido, no cabe duda que la nueva novela histórica latinoamericana ha sido un modelo para algunos de los escritores chilenos, al igual que la novela política y reivindicadora de las minorías del Posboom o que la novela postmoderna en el caso de Antonio Gil.

Por otra parte, la cuestión de la influencia de modelos provenientes de otras áreas en las decisiones textuales señalada por Jitrik, en el caso de las novelas chilenas se observa en la presencia de una variedad de registros discursivos como la crónica, testimonio, confesión o el diario de vida, utilizados muchas veces incluso fundamentando la perspectiva narrativa.

El tercer aspecto analizado por Jitrik también permite dar cuenta de la variedad de novelas históricas chilenas y se refiere a la actitud respecto a la lengua de los documentos o de la época novelizada: desde la incorporación de términos históricamente determinados a la reproducción de modos de habla de acuerdo a determinantes epocales, sociales, culturales y genéricas. En el caso de la novela chilena, como se verá en el capítulo seis, esta actitud varía radicalmente de una novela a otra y aunque en ningún caso se reproducen modos de habla completos de acuerdo a una matriz temporal, sí existe la intención de marcar el habla de sectores minoritarios

desde un punto de vista social, o de atraer las condiciones de vida de determinados personajes y la visión de mundo inscrita en el significado de ciertas palabras.

En cuarto lugar, Jitrik propone la necesidad de identificar el proyecto social en que se impregna lo ideológico político que alimenta cada proceso escritural. Esta categoría también permitiría dar cuenta de una gama amplia de lo que se manifiesta en las diferentes novelas históricas chilenas, las que van de la interpretación de una crisis en el presente a través de un acontecimiento histórico que evoca de alguna manera la situación actual, como sucede en *El sueño de la historia*, a la reivindicación de sectores sociales marginados como las mujeres en el caso de *La emperrada*.

Los cuatro últimos puntos propuestos por Jitrik en la construcción del referido apuntan a planos más particulares como el de las relaciones actanciales; las opciones que en esta dimensión se ejerzan son significativas y se pueden detectar en los proyectos que animan las distintas formas de la novela histórica. Jitrik las define como “las relaciones entre personajes, entendidas en el plano de la economía narrativa” y se pueden identificar por medio de las siguientes preguntas: ¿cómo se distribuye la “principalidad” y la “secundariedad” de los personajes?, ¿qué distinción se puede hacer entre personajes “principales” y “secundarios” históricamente hablando?, ¿qué funciones narrativas desempeñan unos en atención a los otros?, etc.

A partir de las relaciones actanciales habría que determinar la funcionalidad de los personajes, es decir, si la actuación de los personajes resulta relevante para la acción, la narración o la escritura en cada novela. En el caso de *El sueño de la historia*, por ejemplo, la presencia del Narrador es fundamental para la narración de la historia de Toesca.

El enfoque narrativo en tanto se referiría a la economía del punto de vista y se refiere a la cercanía o distancia desde la cual se narran los acontecimientos. En este sentido, las novelas recientes mezclan una multiplicidad de estrategias y perspectivas, entre las que llama la atención la enunciación desde la prisión, la muerte o la agonía como ocurre en *Hijo de mí*, *La Emperrada* o en *Ay mamá Inés* y en particular las estrategias que caracterizan las obras de Jorge Guzmán.

Como el “modo” de tratar la historia misma identifica Jitrik la última dimensión en la construcción del referido, y allí ubica un aspecto de la representación en que se ejercen decisiones como la de privilegiar lo colectivo y la gran escala o lo individual y lo íntimo. A pesar de que desde un principio he señalado que la novela histórica chilena reciente se diferenciaría de la nueva novela histórica por su tono local e intimista, dentro de esa tendencia general existen matices como el de novelas que presentan una cantidad importante de personajes como *La ley del gallinero* hasta otras en las que el mundo se reduce principalmente a un personaje como en *Camisa limpia* o *Hijo de mi*.

Así, la construcción del referido permitiría entender las influencias, paradigmas y modelos que están en la base del tipo de novela histórica que surge en nuestro país durante el cambio de siglo, diferenciar los distintos proyectos sociopolíticos que nutren dichas novelas y dar cuenta de las estrategias narrativas y modalidades discursivas que confluyen en la construcción de cada una de ellas, evitando las simplificaciones que implicaría adoptar un modelo externo basado en la imposición de un determinado conjunto de características.

Al mismo tiempo, la propuesta de Jitrik proporciona un andamiaje que permite analizar la novela histórica reciente en sus distintos matices, lo que no sólo impide elaborar generalizaciones a nivel formal sino también desde el punto de vista de las opciones ideológicas y literarias que las novelas ejercen. Es por eso que los ejes desde los cuales se formulan los análisis críticos presentados en los capítulos IV, V y VI, deben mucho a dicha propuesta.

### **CAPÍTULO III**

## LA NOVELA HISTÓRICA EN LA FICCIÓN HISPANOAMERICANA RECIENTE

### 3.1 Una poética para el encuentro entre historia y ficción

Uno de los rasgos más llamativos de la novela hispanoamericana de las últimas décadas es su obsesión por la historia. Basta pensar en la narrativa de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Vargas Llosa o Augusto Roa Bastos para advertir hasta qué punto la historia alimenta los temas abordados e incluso las tipologías discursivas que dan forma a sus novelas (biografías, diarios, cartas, crónicas, etc.).

El alcance de este interés hace muy difícil delimitar un corpus de novelas y ha llevado a varios críticos y teóricos de la narrativa hispanoamericana a proponer ciertas clasificaciones de acuerdo al lugar desde el cual sitúan su análisis. Términos como “nueva novela histórica”, “nueva crónica de indias”, “novela neobarroca”, “ficción de archivo”, “metaficción historiográfica” o “novela histórica postmoderna” se aplican a una misma novela dando una base teórica que pocas veces se sitúa en oposición a uno u otro de los términos señalados. En mi opinión una de las razones de este fenómeno es que parte de la crítica se ha centrado en definir un número más o menos constante de características, dejando de lado lo que parece fundamental y que es la explicación del interés actual de la narrativa por la historia.

En un intento por incorporar los aportes de cada una de esas miradas a la explicación del interés por la historia en la narrativa hispanoamericana actual y al estudio de las novelas chilenas que desarrollaré en mi trabajo, a continuación propongo un recorrido por las bases teóricas y las definiciones de cada uno de esos conceptos.

### 3.1.1 Nueva crónica de Indias

La aparición de la nueva Crónica de Indias como concepto se remonta al año 1979, cuando Alejo Carpentier la proclamó como la forma que la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas del pasado siglo debería adoptar para dar cuenta del mundo en el que surgía. Desde esta perspectiva, la nueva crónica de Indias sería una mirada sobre la realidad contemporánea que el escritor hispanoamericano debía ejercer en la medida en que asumía, como los antiguos cronistas de Indias, la tarea de transmitir la realidad de su época.

Frente a la tecnificación de los mecanismos que conforman la realidad contemporánea, Carpentier señalaba el riesgo de que los escritores fueran los menos aptos para comprender y transmitir dicha realidad, a pesar de que la responsabilidad social heredada de las revoluciones americanas del siglo XX así se los exigiera. En ese contexto, Carpentier destacaba la mirada de narradores como Carlos Fuentes, capaces de producir una síntesis de todos los componentes de la cultura española desde una perspectiva hispanoamericana. Eso, según el escritor cubano, los convertía en una especie particular dentro de la de los hombres pensantes: “la especie de los cronistas, destinados a repertoriar los acontecimientos de su época que les sean perfectamente inteligibles” (72).

Sin embargo, para el Carpentier de 1979<sup>27</sup>, el registro de una época no puede concretarse sin incorporar una visión crítica del pasado del que ha surgido, y de cómo dicha época se sitúa frente a otros contextos culturales. Así, la función de cronista no lleva al escritor sólo hacia el presente que le toca interpretar, sino que lo convierte en un juez de la historia, un “Cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de ese continente, mostrando a la vez, sus relaciones con la historia del mundo todo, cuyas contingencias también lo atañen, poco o mucho” (81).

Esta afirmación se comprende mejor a la luz del significado que Carpentier asigna a la cultura: “acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o

---

<sup>27</sup> Año en que dicta la conferencia “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” en la Universidad de Yale. Las citas corresponden a la edición de 2003 de los *Ensayos selectos* en que se recoge dicha conferencia.

análogas explicando una en función de sus similitudes con otras que puede haberse producido muchos siglos atrás” (64). Así, la posesión de una cultura por parte del escritor hispanoamericano le permitiría ver las huellas del pasado en el presente y el eco de una serie de constantes que parecen repetirse a lo largo de la historia de la humanidad.

Sin embargo, Carpentier no podía saber lo premonitorias que resultarían sus palabras cuando hoy miramos la producción narrativa que efectivamente se escribió en nuestro continente durante esas últimas décadas del siglo XX, especialmente alrededor del quinto centenario del descubrimiento de América. Otros lo comprobarían más tarde, llegando a proponer un corpus de obras, y una descripción de los temas y los mecanismos mediante los cuales la narrativa emprendió la misión propuesta por Carpentier.

En su artículo “La historia recurrente y los nuevos cronistas de indias”, Fernando Moreno habla de la nueva crónica de indias como una línea temática dentro del impulso renovador que la novela histórica hispanoamericana vivió a partir de 1974 con *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Si, para Moreno, la novela histórica moderna ya existía en el continente desde Arturo Uslar Pietri, es indudable que novelas como *Yo el Supremo*, *Terra nostra* o *El arpa y la sombra* están animadas por una fuerza distinta, que proviene de una mirada mucho más crítica, y una libertad mayor respecto del pasado que leen. Las novelas que se escriben en esa época son heterogéneas, admite Moreno, pero se puede identificar un corpus unido por su interés en los primeros encuentros entre los representantes del mundo español y el americano, aunque desde allí se expanda hacia un mundo más vasto como el de la España de las tres religiones, de la Inquisición, de Felipe II y Carlos V, así como a “la red de relaciones comerciales instaurada entre ambos polos y su consecuencia en el orden económico” (152), o las travesías posibles o imaginarias entre un mundo y otro.

Así, el corpus de novelas que el autor propone como nueva crónica de indias incluiría: *Daimón*, (Argentina, 1978) y *Los perros del paraíso* (Argentina, 1983) de Abel Posse; *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo (Cuba, 1979); *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* de Miguel Otero Silva (Venezuela, 1979); *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier (Cuba, 1980); *Gonzalo Guerrero* de Eugenio Aguirre (México, 1980); *Crónica del descubrimiento* de Alejandro Paternain (Uruguay); *La luna de Fausto* de

Francisco Herrera Luque (Venezuela, 1983); *El entenado* de Juan José Saer (Argentina, 1983); *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (México, 1985) y *Crónicas del nuevo mundo* (México, 1988) de Homero Aridjis; *Maluco* de Napoleón Baccino Ponce de León (Uruguay, 1990); *Diario maldito de Nuño de Guzmán* de Herminio Martínez (México); *Cómo conquisté a los aztecas* de Armando Ayala (México, 1990); *La invasión a un mundo antiguo* de Rosa Miquel (Chile, 1991), y *Esta maldita lujuria* de Antonio Elio Brailovsky (Argentina, 1991).

En cuanto a los mecanismos de estas novelas, Moreno destaca el frecuente uso de la parodia, la ironía, el grotesco o el humor; la intertextualidad o la especularidad del texto sobre sí mismo; la presentación de personajes históricos cuya imagen polemiza con la de las crónicas, o la de personajes anónimos que cobran una importancia impensada; el uso, con diversos fines y de variadas maneras, de modalidades históricas tradicionales y de toda una batería de documentos y fuentes referenciales. Todo ello con el objeto de desmitificar, cuestionar y reemplazar las certezas respecto del pasado por preguntas que lleven a quebrar las lógicas causales que se han impuesto como las únicas posibles.

### **3.1. 2 Nueva novela histórica**

El uso del término “nueva novela histórica” es simultáneo al de nueva crónica de Indias y se aplica a muchas de las novelas que son llamadas así por Fernando Moreno; su origen se remonta a 1981, cuando Ángel Rama al introducir su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en “Marcha”* destaca las novelas *Yo el Supremo* y *Terra Nostra* por haber roto con el molde romántico de la novela histórica.

A partir de 1983, el término se escucha en congresos académicos, cuando Seymour Menton comienza a exponer los trabajos que lo llevarían a publicar en 1993 su estudio *La nueva novela histórica de la América latina 1979-1992*. Un poco antes, en 1991, aparecen dos artículos de Fernando Aínsa “La nueva novela histórica latinoamericana” y “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, en los que va a elaborar una lista de diez características de este tipo de ficción.



También habría que destacar varios trabajos de Juan José Barrientos a partir de 1983<sup>28</sup>. Respetando su orden de publicación, los trabajos más importantes en esta línea serían los artículos de Aínsa y el texto de Menton.

Fernando Aínsa se acerca al estudio de la ficción histórica hispanoamericana de las últimas décadas del siglo XX usando la categoría de nueva novela histórica hispanoamericana para referirse a un corpus en el que *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, tendría un lugar fundacional. Analizando un conjunto importante de novelas, Aínsa propone que el rasgo esencial de este tipo de narrativa sería la parodia, pero la parodia no sólo entendida como un recurso burlesco, sino como una operación más compleja, mediante la cual se establece una relación con el modelo, pero alterándolo. Se trata, como dice Aínsa, de una aproximación a la historia desde la novela, que evita tanto la lengua del anticuario como la caricatura.

La ficción histórica así entendida, es una tendencia generalizada en la narrativa contemporánea del continente, que tiene que ver con un “movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la literatura latinoamericana” (Aínsa, “La reescritura de la historia...” 13-14). No estamos frente a la burla o la deconstrucción por sí mismas, sino ante un cuestionamiento profundo y crítico sobre una identidad que se intenta articular.

Por otra parte, Aínsa inscribe este género de la ficción histórica reciente dentro de lo que ha sido la tradición de la novela histórica en Hispanoamérica, pero también desde lo que significa en relación a su antecesora, la novela de los años sesenta. Así, respecto de la novela anterior, Aínsa señala que pareciera que después de “las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizaron la novelística latinoamericana de las décadas anteriores, [las novelas] hubieran necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual” (12). Esa preocupación por el pasado sería una señal inequívoca del distanciamiento de la narrativa posterior a *Terra Nostra* respecto de su antecesora, una “narrativa acuciada por las expresiones

---

<sup>28</sup> Seymour Menton señala cuatro: “Aguirre y la rebelión de los marañones”. *Cuadernos Americanos* 8 (marzo-abril 1988): 92-115; “América, ese paraíso perdido”. *Omnia* (Junio 1986): 69-75; “Colón: personaje novelesco”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 437 (nov. 1986). 45-62; y “El grito de ajeteo. Anotaciones a la novela de Ibergüengoitia sobre Hidalgo”. *Revista de la Universidad de México* (Julio de 1983):15-23.

'testimoniales' del tiempo contemporáneo, tanto del *exilio* como de la *resistencia interna*, en todo caso poco proclive a volver su mirada hacia el pasado" (13).

En cuanto a la relación establecida entre la nueva novela histórica y la tradición del género en Hispanoamérica, Aínsa piensa que este tipo de narrativa viene a romper con una cadena en la que cada período literario se habría expresado en un modelo típico de novela histórica, mientras que la manifestación actual del género resultaría mucho más desconcertante y difícil de articular:

A diferencia de lo ocurrido en períodos anteriores- romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo- asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra (17).

A pesar de las diferencias, sin embargo, Aínsa ve la nueva novela histórica como un género con una estructura interna dada por la recurrencia de una serie de características como: a) la relectura de la historia fundada en un historicismo crítico, b) la impugnación de las versiones oficiales de la historia, c) la multiplicidad de perspectivas (múltiples verdades históricas), d) abolición de la distancia épica ("nivelación" y desmitificación de la historia), e) distanciamiento de la historia oficial mediante su reescritura irónica, paródica y muchas veces irreverente, f) superposición de tiempos históricos diferentes, g) historicidad textual o pura invención mimética de crónicas y relaciones, h) uso de variadas modalidades expresivas como falsas crónicas disfrazadas de historicismo, glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos y el uso de la ficción para el llenado de los vacíos de la historia conocida, i) relectura distanciada, "pesadillesca" o acrónica de la historia mediante una escritura carnavalesca; y finalmente j) usos del lenguaje: arcaísmos, pastiches, parodias, y sentido del humor agudizado para reconstruir o desmitificar el pasado.

Estas diez características en variados grados y de diversas maneras estarían presentes en el corpus de novelas estudiadas por Aínsa como nueva novela histórica y formarían parte de su variedad polifónica. Ya dijimos, además, que para el autor, uno de los rasgos más relevantes de este tipo de narrativa tiene que ver con el uso de la parodia en el sentido de “canto paralelo”, que no sólo burla, sino que también instala un pasado y lo preserva. El rasgo que Aínsa destaca como fundamental en su lectura de estas novelas, sin embargo, es su búsqueda “entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos” (Aínsa, “La reescritura de la historia...” 31), descubriendo y ensalzando al ser humano en su dimensión más auténtica.

Por su parte, Seymour Menton da una definición de la nueva novela histórica a través del estudio de un grupo de novelas escritas a partir de 1979 y hasta 1992, que parecen distanciarse de la manifestación tradicional del género y coincidir en una serie de rasgos formales e ideológicos. Estos últimos tendrían que ver con el despertar de una conciencia descolonizadora en intelectuales y escritores de gran importancia en el continente, como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Arturo Roa Bastos, que se agudiza con la cercanía del quinto centenario del descubrimiento de América en 1992.

Dentro de este corpus más representativo del tipo de novelas históricas estudiadas por Menton estarían: *El arpa y la Sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benitez Rojo, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, y *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso.

Un papel fundamental como iniciador del movimiento le atribuye Menton a Alejo Carpentier con *El reino de este mundo* (1949), novela considerada la primera “verdadera” nueva novela histórica. Una de las ideas fundamentales proyectadas por este tipo de obras sería la ciclicidad de la historia, tema que estructura muchas de las novelas de Carpentier y algunos de sus relatos. Sin embargo, la formulación definitiva del género llegará con la publicación de *El arpa y la sombra* (1979), en la que por primera vez el protagonista indiscutido es un personaje histórico. Dicha formulación es esquematizada por Menton en seis rasgos fundamentales: a) la subordinación en distintos grados de la reproducción mimética de ciertos períodos históricos a la

presentación de ideas filosóficas (difundidas en los cuentos de Borges): imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia, lo imprevisible de ésta, b) distorsión conciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, c) ficcionalización de personajes históricos a diferencia de personajes ficticios, d) presencia de la metaficción, o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación, frases parentéticas, uso de la palabra “quizás” o sus sinónimos y notas apócrifas, e) La intertextualidad, el palimpsesto; y f) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

Una posible objeción a esta propuesta sería que la búsqueda de estos rasgos comunes simplificaría demasiado la complejidad de las novelas. Aunque Menton anticipa esta crítica, la respuesta que aventura no es tan satisfactoria, ya que entre las novelas que podrían pertenecer a esta categoría existe una distancia que no se resuelve atendiendo a los niveles de variación permitidos por Menton: a) el grado de historicidad (históricas/ más flexibles/ anacrónicas), b) la relación entre el pasado representado y el presente del autor (la representación del pasado encubre comentarios sobre el presente o no); y c) el número de personajes que estas novelas presentan (novelas de pocos personajes, novelas panorámicas, muralísticas y enciclopédicas).

Al comparar los rasgos señalados por Fernando Aínsa con los propuestos por Menton, llama la atención que el modelo de Aínsa permite mayor variación entre las distintas novelas, mientras que Menton busca mostrar un corpus específico al interior de un conjunto bastante más amplio de novelas de ficción histórica, en el que me parece que el rasgo predominante es lo carnavalesco y no sólo lo paródico como en Aínsa. Por otra parte, el trabajo de Menton también destaca la función metaficcional del tipo de novelas que describe, lo que parece acentuar la conciencia que tendrían estas novelas de su carácter “fabricado”, legitimando así su distancia respecto del discurso historiográfico y de cualquier otro tipo de discurso que se valide en relación a un referente externo. También es interesante mencionar que mientras el planteamiento de Aínsa justificaba esta narración por su intento de liberar al “individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos” (31), la propuesta de Menton parece aspirar a identificar un contenido filosófico más abstracto en relación con la naturaleza de conceptos como “verdad histórica” o “realidad”, reflexionando sobre el carácter del tiempo y sobre la recurrencia de ciertos sucesos como constantes en la historia de la humanidad.

Otro aspecto de lo dicho por Menton que se puede situar en relación a lo propuesto por Aínsa se refiere al paradigma literario que influencia a estas novelas. Si Aínsa las sitúa en oposición a la novela de los años sesenta sobre todo por su rechazo del presente, Menton establece una relación más estética que temática cuando señala que la nueva novela histórica y las novelas del *Boom* comparten un “afán muralístico, totalizante, el erotismo exuberante y la experimentación estructural y lingüística” (30).

Un rasgo interesante para los objetivos de este trabajo- estudiar el caso de algunas novelas chilenas- es que Menton destaca la ausencia de este tipo de novelas en Chile:

La excepción nacional más notable a esta tendencia parece ser Chile, donde *Martes tristes* (1985) de Francisco Simón, es tal vez el único ejemplo de la NNH. El fenómeno puede explicarse por la mayor preocupación de los novelistas chilenos contemporáneos por el pasado inmediato, o sea el golpe militar contra el gobierno de Allende en 1973, la dictadura de Pinochet y la experiencia en el exilio de varios novelistas. En cambio, la escasez de la NNH en Chile también podría atribuirse a la preferencia chilena tradicional por novelar de un modo realista el mundo contemporáneo (47).

La publicación de más de una veintena de novelas históricas en el país desde que Menton hiciera esta afirmación desmiente el interés exclusivo por lo social en desmedro de lo histórico y muestra, a la vez, que la preocupación por el pasado inmediato puede seguir estando presente aún cuando se la evoque a través de la invocación de tiempos más remotos.

### **3.1.3 Novela neobarroca**

Un tercer punto de articulación teórica para la producción novelística hispanoamericana de la últimas décadas del siglo XX que se vuelca hacia el pasado, es el neobarroco, que si bien no pretende servir de clasificación para un grupo

determinado de novelas, constituiría, según Gonzalo Celorio, una “seña de identidad de la narrativa hispanoamericana contemporánea” (99).

La visión de Celorio de la novela neobarroca se ancla en una tradición crítica que juzga el arte barroco como una constante de lo que sería la expresión americana, defendida principalmente por escritores cubanos como José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy. Su trabajo toma de Lezama la idea central de su propuesta, que consiste en ver el barroco y el neobarroco como un arte de *contraconquista*. Esto significa que su planteamiento se erige en oposición a aquellas miradas que han visto el barroco como una herramienta de la Contrarreforma en España y como su prolongación en América, mitificando lo que había sido la conquista española y sus valores una vez que ésta se consolidó:

Por paradójico que se antoje, el anhelo de infinito, la sobreposición de lo terreno, el abandono de los valores mundanos en beneficio de los ultramundanos de las obras barrocas españolas, lejos de testimoniar el triunfo del catolicismo y de la fe, son el resultado del vacío religioso que el Renacimiento y las crisis eclesiásticas dejaron en España. (83)

La forma que el barroco asume en América lo transforma en un arte “bizarro, fantástico, colorido, popular”, que no refleja la sumisión, sino más bien la originalidad y autonomía americana: “Este espíritu es el que a fin de cuentas, habrá de conquistar la libertad. Así, el barroco pasa de ser un instrumento de conquista para ser, reversiblemente, un instrumento de contraconquista, esto es de liberación” (89).

Avanzando en el tiempo hasta llegar a la narrativa hispanoamericana actual, Celorio afirma que la constante barroca del arte americano ha asumido una forma nueva. Dicha renovación radicaría en que si el arte barroco del siglo XVII no tenía una conciencia de sí mismo, el arte y la narrativa actuales son intencionalmente barrocos. Si bien esto se presenta como una impostación con una intencionalidad explícita, el artificio también a ese nivel puede justificarse como un rasgo del barroco entendido como un arte de lo prefabricado.

El planteamiento de Celorio por otra parte le debe mucho a la definición de Sarduy sobre el barroco y el neobarroco, y son las características que éste le atribuye lo que lleva a una conexión posible con el resto de las categorías que exploro en esta investigación para fundamentar la actitud de la narrativa contemporánea frente a la historia. Los postulados de Sarduy sobre el barroco constituyen, según Celorio, “una tipificación, basada en la parodia y en el artificio, a la que virtualmente pueden responder muy diversas obras de la narrativa hispanoamericana contemporánea<sup>29</sup>” (98).

Estas novelas sustentadas en un lenguaje paródico y en la superposición de diversos discursos, en las que la referencialidad estriba principalmente en la cultura libresca y que constituyen enormes construcciones verbales, retornan al pasado para recuperarlo. Aunque sea de manera deformada y ridiculizada por el discurso barroco, el pasado se retoma para preservarlo y enriquecerlo gracias a la crítica ejercida (humor y homenaje). Este es un punto de lo propuesto por Celorio que parece fundamental a la hora de entender la función de la narrativa histórica actual en un contexto hispanoamericano, vale decir no como una celebración postmoderna de la ausencia de identidad, sino como la recuperación de un pasado necesario para que dicha identidad se haga propia: “La parodia, pues, no se limita a la burla del discurso de referencia: la parodia implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales” (101). Así la intención del discurso paródico sería “sentirse en posesión de una cultura y manifestar tal seguridad mediante la crítica: el juego, la reflexión, el reconocimiento” (102).

Las ideas sobre la parodia en Sarduy que sirven de base para el trabajo de Celorio se encuentran en su ensayo “Barroco y neobarroco” de 1972. Remontándonos a dicho ensayo podemos advertir sugerencias que profundizan lo planteado por Celorio.

Uno de los aspectos más interesantes del escrito de Sarduy es que invierte la perspectiva a través de la cual debe interpretarse la operación barroca de la parodia, ya que no considera que un texto que se monte sobre otro sea una deformación del texto original, como se había dicho de muchas obras del barroco español. Por el contrario, Sarduy privilegia ese segundo texto y las operaciones que ejerce, trayéndolos al primer

---

<sup>29</sup> *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato* entre ellas.

plano de su análisis y de su valoración como una expresión genuinamente latinoamericana:

“[. . .] sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en la filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecería a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras” (1394).

Esta visión del arte barroco hace de la parodia un elemento central, vinculándolo con la tradición del “carnaval” estudiada por Bajtín, especialmente por su componente de juego y por la dualidad constitutiva de dicho carnaval, cuya acción central “es una coronación paródica, una apoteosis en la que se esconde una irrisión” (1394).

La dualidad que permite unir el barroco latinoamericano con el carnaval tendría para Sarduy una raíz histórica: “Afrontado a los lenguajes entre cruzados de América – a los códigos del saber precolombino-, el español –los códigos de la cultura europea- se encontró duplicado, reflejado en otras organizaciones, en otros discursos. Aún después de anularlos, de someterlos, de ellos supervivieron ciertos elementos que el lenguaje español hizo coincidir con los correspondientes a él; el proceso de sinonimización, normal en todos los idiomas se vio acelerado ante la necesidad de uniformar, al nivel de la cadena significativa, la vastedad disparatada de los nombres” (1394-95).

De este modo, el barroco en la multiplicidad y abundancia de sus formas revelaría las distintas voces que sobreviven tras un lenguaje aparentemente unívoco y por ello no podría ser sino un espacio dialógico, polifónico, intertextual, paródico; en definitiva, carnavalesco. El dualismo del barroco expresado en la parodia no podría entenderse así simplemente como un juego formal, y por eso Sarduy lo distingue de las estrategias para crear duplicidad y especularidad de las obras que no son expresión del barroco. En ellas, la parodia es un recurso entre otros y no lo que condiciona en todo momento la lectura: “La obra en la obra, el espejeo, la *mise en abîme*, “la muñeca rusa” se han convertido en nuestros días en una burda astucia, en un juego formal que no señala más que una moda y nada ha conservado de su significación inicial” (1400).



En el caso del arte barroco, en tanto, la tautología, la autorreflexión y todas los elementos duplicadores de la obra son menos evidentes y no se limitan a reproducir los niveles de la diégesis, como en la metalepsis, por ejemplo. Lo que Sarduy ve como constitutivo del barroco debiera más bien relacionarse con la metaficción, en la medida en que la obra se desdobla para relacionarse con “la gramática que la sostiene”, con el “código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico”, con el “artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su autoridad” (1400). Metaficción, pero también y sobre todo parodia, ya que los signos del código con el que se establece el diálogo se convierten en modelos que la parodia al criticar recupera.

Así, el arte barroco se identificaría con una búsqueda por definición frustrada de un objeto parcial. Quiere recuperar, pero también quiere destronar y en esa medida va a desarticular muchas de las nociones fundamentales del paradigma logocéntrico. No hay unidad, la obra se desdobla en una función contradictoria (recuperar/ destronar), que busca un objeto parcial (un referente/ la negación de dicho referente). Es este gesto contradictorio el que determinaría la forma del barroco, un arte en el que “[l]a constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obsesiva de una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal de la obra) es lo que determina al barroco en tanto que *juego*, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo*”. (1402).

Estas ideas de Sarduy sobre la parodia nos llevan a entender las motivaciones profundas de la novela histórica actual en el marco de una tradición del arte latinoamericano. En gran medida esta definición explica la relación que se establece entre la novela y el discurso que le sirve de referente, la historiografía, y por qué la novela histórica latinoamericana y chilena actual ha perdido la pretensión pedagógica con la que es posible asociarla en un comienzo. Ya no se intenta rescatar un referente sino sólo de manera parcial, es un referente fracturado y deformado y un discurso que busca rescatar las fracturas desde la crítica, pero también a través del juego y la arbitrariedad, que quiere liberar la complejidad y la textura de una expresión que no puede ser plana ni unívoca, sino heterogénea, confusa y revolucionaria:

[. . .] el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que

absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [. . .] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apaciblemente' cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (1403)

Las ideas de Sarduy también nos llevan a entender la manifestación actual de la novela histórica no como un discurso subordinado o secundario respecto de aquel que le sirve de referente (el de la historia oficial), sino que invertir la perspectiva para entender de que manera dicho discurso puede apropiarse el relato sobre el pasado, y los códigos desde los cuales habrá que interpretarlo.

#### **3.1.4 Ficción de archivo**

Por su parte, Roberto González Echevarría es uno de los críticos que se han atrevido a dar una teoría general de la narrativa hispanoamericana desde sus orígenes hasta sus manifestaciones más recientes. *Mito y Archivo*, el libro en el que desarrolla dicha teoría, apareció en 1990, el mismo año en que Carlos Fuentes publicaba *Valiente Mundo Nuevo*, y sorprende la importancia que ambos autores otorgan al mito y a la lectura del pasado en la narrativa hispanoamericana de ese momento.

El análisis que emprende González Echevarría plantea que si lo característico de la narrativa hispanoamericana desde sus orígenes consistió en plegarse a otras formas de discurso, como el de la ley en un primer momento, y el de la etnografía durante la primera parte del siglo pasado, la tendencia que parece predominar hoy sería la "ficción del archivo", es decir, un tipo de novela que dialoga con la historia, generalmente ubicada en el período colonial. En palabras del autor, se trataría de verdaderos "depósitos de conocimientos e información" que se constituyen como una "compleja red intertextual que absorbe las crónicas de la conquista, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poemas, informes científicos, figuras literarias, y mitos - una amalgama de textos que tienen significado cultural" (González Echevarría, "García Márquez y la voz de Bolívar" par. 8).

Así, la narrativa no podría ser vista como una disciplina aislada ni como un mero reflejo de la sociedad, sino como un espacio en que las convenciones que confieren legalidad a un determinado orden son exhibidas y desmanteladas. Al plegarse al discurso de la historia, la ficción de archivo muestra las convenciones que rigen la escritura de dicha historia y el hecho de que su coherencia y autoridad emanarían de un período cuya estructura ideológica ya no está vigente.

Sin embargo, estas ficciones tampoco van en busca de los orígenes para proponer nuevas narrativas totalizadoras. Al afirmar que todo conocimiento está mediado por el poder, las novelas muestran la historia como otro de los mitos originarios del continente. El archivo es así el componente de la ficción que le permite actualizar y cancelar las narrativas sobre el origen que forman la historia hispanoamericana, lo que se traduce en una manera no canonizadora de relacionarse con los hechos del pasado. El archivo, a diferencia de la historia, no articula un relato completo ni coherente, sino que narra desde las discontinuidades, desde los quiebres, desde las ruinas.

Tan importante como la noción de acumulación en el archivo, reforzada mediante materializaciones simbólicas del mismo, como edificios, habitaciones, cajas, arcas, baúles o cualquier otro tipo de receptáculo o depósito que contenga o custodie dichos documentos, es la idea de desorden, extravío y descomposición. Esto porque, junto con ser el depósito de una infinidad de narrativas de significación cultural, la novela constituye el espacio en que éstas pueden ser vaciadas de la estructura de poder que las sostenía, demostrando muchas veces su carácter obsoleto.

Lo planteado por González Echevarría muestra así una vez más el movimiento dialéctico entre denuncia-resistencia y recuperación-homenaje del pasado que parece articular una parte importante de la narrativa hispanoamericana actual.

### **3.1.5 Ficción histórica postmoderna y metaficción historiográfica**

Una manera muy tentadora de acercarse a las novelas hispanoamericanas recientes que dialogan con el pasado es a través de conceptos como ficción histórica postmoderna o metaficción historiográfica, que explican la nueva manifestación de la ficción histórica por la vigencia de un paradigma cultural diferente: el postmodernismo. Digo tentadora porque la pertinencia de hablar de postmodernismo en el contexto cultural de Hispanoamérica aún es debatida, a pesar de lo atractivas que sean las propuestas que éste ha desarrollado para dar cuenta de la ficción histórica de las últimas décadas en Estados Unidos o Europa.

En realidad, los rasgos generales del pensamiento postmoderno como los propuestos por Gianni Vattimo, por ejemplo, no resultan tan polémicos como sus detractores pretenden, y parecen incluso compartir puntos de vista defendidos por otros pensamientos revisionistas, como el del postestructuralismo o el de la filosofía de la historia más reciente. El cuestionamiento de los presupuestos empiristas y racionalistas del conocimiento; la ruptura y la incredulidad ante las narrativas maestras de la modernidad y sus metarelatos; o el divorcio de los discursos humanistas universales, de hecho se pueden encontrar en la crítica de Hayden White de la historiografía decimonónica. Lo mismo podría decirse sobre su afirmación como un pensamiento paradójal, irónico y no totalizante portador de un tipo de narrativa desmitificadora de los procesos de estructuración y de elaboración de significados.

Si pensamos ahora en las características que se atribuyen a la ficción postmoderna, tampoco hay nada descabellado en las estrategias y los temas detectados, y en realidad existen varios elementos de la teoría literaria postmoderna que serían de gran utilidad para el análisis de las novelas chilenas que este trabajo propone. De hecho en el caso de novelas norteamericanas o europeas las categorías de ficción histórica postmoderna y de nueva novela histórica se superponen al análisis de un grupo de textos bastante homogéneo.

El problema surge cuando se intenta extrapolar no sólo un conjunto de características formales sino también un marco cultural propio de culturas de países

industrializados y postindustrializados metropolitanos (Oviedo 384-85, Shaw 325-26) a la novelística hispanoamericana, o a la chilena en particular.

El postmodernismo como marco referencial desde el cual pensar la cultura y la novelística chilena resulta menos defendible aún cuando tomamos definiciones extremas, como la de Braudrillard, para quien la realidad sería una abstracción, un simulacro que esconde el hecho de que lo real no tiene ninguna consistencia. Ya no se trata de desenmascarar una falsa representación de la realidad en virtud de una ideología, porque fuera de esa máscara y de esa ideología no hay nada. Un perturbador ejemplo de lo que esta visión del postmodernismo significaría es que Disneylandia se muestra como un mundo de fantasía para hacernos creer que lo que está fuera de allí – la ciudad de Los Ángeles y todo Estados Unidos- es real.

Aunque ejemplos como ese sean seductores al pensar Estados Unidos, sobre todo desde el poder generador de realidad que han demostrado tener los recientes manejos comunicacionales de los hechos políticos, es evidente que la cultura latinoamericana tiene muchas verdades que reivindicar antes de poder entregarse al nihilismo de la irrealidad.

Brian Mc Hale es uno de los autores que estudió en 1987 la novela histórica de las décadas anteriores en el marco de la ficción postmoderna, incluyendo en su análisis novelas hispanoamericanas como *Terra Nostra* y *Cien años de soledad*, dentro de un corpus mucho más amplio de novelas norteamericanas y europeas.

Esto, desde los marcos referenciales de la nueva novela histórica latinoamericana o de la nueva crónica de indias resulta bastante problemático, ya que intenta homologar novelas radicalmente diferentes en una caracterización que a primera vista pareciera compatible, al menos en términos formales, con la ficción histórica hispanoamericana de las últimas décadas. Si bien, *Terra Nostra* está en el límite entre el *Boom* y el Posboom e inaugura estudios como el de Aínsa o sirve de antecedente en el de Menton, *Cien años de soledad* pertenece, qué duda cabe, al *Boom* y poco tiene que ver con la problemática entre historia y ficción histórica que aquí interesa plantear.

Además su inclusión en el estudio de Mc Hale hace más difícil pensar el marco cultural y literario que el autor atribuye al postmodernismo, ya que la “dominante” a la que se opondría la novelas del postmodernismo en su visión es la epistemología que predominaba en novelas modernistas americanas como las de Faulkner. Si se toma ese punto de partida, no vemos de qué manera puede incluir las novelas hispanoamericanas del *Boom*, las que -según los que intentan forzar el paralelo entre la literatura norteamericana y la hispanoamericana- constituirían nuestro “modernismo” (en la implicación anglosajona del término).

Dejando atrás esta primera dificultad, revisamos la tesis general de Mc Hale, que consiste en demostrar que la ficción postmodernista se debe interpretar como una poética de asuntos ontológicos, y no epistemológicos, como fue la ficción modernista. Es decir, preguntas como ¿de qué manera puedo interpretar este mundo del cual soy parte?, ¿qué se puede conocer?, ¿quienes lo conocen y con que grado de certeza?, se han transformado en preguntas como ¿qué mundo es este?, ¿qué se puede hacer dentro de él?, ¿cuántas clases de mundos existen?, ¿en qué se diferencian?, ¿qué pasa cuando dos mundos distintos se encuentran o cuando se violan las reglas de mundos diferentes? La falta de certeza epistemológica en algún momento se habría convertido así en pluralidad o inestabilidad ontológica.

Pero si se toma esta duda ontológica al pie de la letra, el planteamiento de Mc Hale tendría mucho de las contradicciones que se atribuyen al postmodernismo, ya que una teoría que se fundamenta en la desconfianza del mundo desde el cual se plantea no resulta muy creíble tampoco. Mc Hale se adelanta a esta crítica argumentando que una ontología no habla necesariamente de nuestro mundo, sino de cualquier mundo, posible o imposible. Así, a partir de una revisión de diversas ontologías de la ficción, Mc Hale llega a la conclusión de que lo más claro en la ficción postmoderna es su descarada integración de distintos mundos, allí donde la ficción tradicional intentaba establecer límites.

Esto es particularmente interesante en la ficción histórica, en la que tradicionalmente se ha integrado dos mundos pertenecientes a órdenes distintos -ficción y realidad- intentando maquillar las marcas de dicha operación. Hacer lo contrario resulta escandaloso, sobre todo por el carácter monumental de ciertos personajes y

acontecimientos históricos. La ficción histórica postmoderna se hace cargo de ese y muchos otros escándalos violando tres restricciones básicas de la novela histórica tradicional: a) permitirse ficcionalizar sólo en las zonas oscuras de la historia, sobre aquellos aspectos que la historia no registró, b) evitar a toda costa los anacronismos, es decir, el material cultural del período que presenta una novela no puede contradecir lo que la historia oficial nos dice sobre él, y c) las ficciones históricas deben ser realistas; la lógica y la física del mundo ficticio debe ser compatible con aquellos de la realidad, por lo que una ficción histórica fantástica resulta una anomalía.

Frente a la novela histórica tradicional así descrita, la ficción histórica postmoderna es revisionista en dos sentidos: porque viola las convenciones del género literario del que surge y porque revisita el contenido de la historia oficial, a menudo desmitificando la versión ortodoxa del pasado.

Si la ficción histórica clásica intentaba disimular cualquier migración de un nivel ontológico a otro, la ficción postmoderna contradice la historia oficial mediante una historia apócrifa, incurriendo en anacronismos flagrantes e integrando lo fantástico y lo histórico. Así, la “historia apócrifa”, el “anacronismo creativo” y la “fantasía histórica” constituyen las estrategias típicas de la ficción histórica postmoderna revisionista.

A la luz del gran desarrollo que ha tenido el estudio de la ficción histórica reciente luego de que Mc Hale desarrollara estas ideas, su propuesta parece ubicarse antes de una discusión que ya habría resuelto la filosofía de la historia integrando la historia y la ficción como tipos de narrativa. De esta forma, afirmaciones de Mc Hale como las siguientes adolecen del rupturismo postmoderno más ingenuo, “In postmodernist revisionist historical fiction, history and fiction exchange places, history becoming fictional and fiction becoming ‘true history’ – and the real world seems to get lost in the shuffle. But of course this is precisely the question postmodernist fiction is designed to raise: real, compared to what?” (96).

La división ontológica entre realidad y ficción al interior de una novela y cualquier otro tipo de narrativa también parece quedar resuelta en la distinción que hace Linda Hutcheon entre “hechos” (en el orden narrativo) y “eventos” (en el orden de la realidad, pero inaccesibles al conocimiento humano). Hutcheon es otra teórica del

postmodernismo que se ha ocupado de la ficción histórica, desde una postura que resulta más conciente de los problemas teóricos que atraviesan la ficción histórica postmoderna, que lo planteado por Mc Hale. Su postura también se aleja de postmodernos “duros” como Baudrillard o Lyotard, a los que se refiere como “the dark side of postmodernism”.

Según Hutcheon, una teoría que plantea el fin de la realidad no puede ser postmoderna, ya que el postmodernismo desde su punto de vista sería un pensamiento paradójico, en el que las contradicciones no deben resolverse ni a favor de las metanarrativas ni a favor de la anulación completa del referente. Si se ignora una parte de la contradicción sería fácil ver el postmodernismo no sólo como abiertamente revolucionario, sino también como neoconservador o nostálgico-reaccionario. Las respuestas postmodernas para Hutcheon sólo pueden ser provisionales, limitadas y determinadas por un contexto.

La autora insiste en que aunque sus detractores así lo quieran, el postmodernismo no es ni ahistórico ni deshistorizado, aunque sí cuestiona nuestras nociones de lo que constituye el conocimiento histórico, “for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concept it challenges” (3).

Por ser contradictorio y trabajar dentro de los límites que él mismo intenta subvertir, el postmodernismo según la autora probablemente no pueda ser considerado un nuevo paradigma. No ha desplazado al humanismo liberal, aunque lo ha amenazado. El postmodernismo no inaugura la desaparición del conocimiento, ni pretende convertirse en una verdad universal, por lo que cualquiera que intente acercarse a él no podrá hacerlo a través de una definición, sino a través de una poética o una “problemática” del postmodernismo, como la llama Hutcheon: un marco que pueda dar cuenta de sus preocupaciones sin agotarlas, sin caer en la “metanarrativa del final de las narrativas” o “la totalización de las epistemologías antitotalizadoras”.

Pero claramente lo más interesante del planteamiento de Hutcheon respecto a los objetivos de este trabajo no es su visión del arte postmoderno en general, sino su declarada preocupación por la problematización de la historia que realiza el



postmodernismo y, en particular, la ficción postmoderna. Así, con el término de “metaficción historiográfica” pretende dar cuenta de un tipo de ficción intensamente autoreflexiva y paródica, pero enraizada en aquello que tanto la reflexividad como la parodia parecen rechazar: el mundo histórico. Su trabajo se refiere a un amplio conjunto de novelas muy conocidas y populares, pero que también son objeto de profunda reflexión académica, escritas en Europa y América (del norte y del sur), a partir de los setentas: *El nombre de la Rosa*, *The French Lieutenant's Woman*, *The White Hotel* o *Ragtime*, entre muchas otras. Se trata de “those well known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages” (5).

Como toda forma de postmodernismo, la metaficción historiográfica propone importantes paradojas. Por un lado, la interacción de la historiografía y la metaficción plantea el rechazo tanto de la ideas de representación auténtica como de copia, y el significado de la originalidad artística se desafía tanto como la transparencia de la referencialidad histórica; los límites entre los géneros discursivos y las disciplinas del conocimiento, a su vez, se hacen problemáticos. En su relación con los hechos del pasado, estas novelas no producirían un concepto de historia, sino que lo cuestionan y sugieren que rescribir o re-presentar el pasado en la historia y la ficción es, en ambos casos, abrirlo hacia el presente, evitando que se vuelva concluyente y teleológico.

La metaficción historiográfica, por otra parte, tiene poco en común con la novela histórica tal y como la definía Lukács, quien según Hutcheon atribuía tres características fundamentales a la novela histórica: los protagonistas como tipos, la integración de los detalles sólo en la medida que aportaban a la verosimilitud, y al uso de personajes históricos como bisagra entre el mundo histórico y la ficción.

Como resulta evidente para Hutcheon, esta visión de la novela histórica se funda en un tipo de novela basada en nociones de universalidad obsoletas en el siglo XX. Así, los protagonistas de metaficciones historiográficas no tienen nada de tipos generales, sino que son figuras marginales, e incluso los personajes históricos adquieren características marginales; por lo tanto, la presencia de un tipo humano en una ficción historiográfica sólo sería objeto de ironía.

La metaficción historiográfica, por otra parte, es extremadamente detallista ya que ilumina la supuesta verdad o falsedad de lo dicho por la historia: incorpora los detalles históricos, pero no los asimila para alcanzar la verosimilitud, sino que muestra los procesos mediante los que se intentan asimilar, comprobando que el pasado es inasible.

En cuanto a los personajes históricos, la metaficción historiográfica no los usa para tapar las costuras entre historia y ficción, sino que se complace en mostrar esas costuras. La bisagra ontológica se problematiza, lo que muchas veces estas novelas logran al centrarse en la situación enunciativa.

En forma muy general, para Hutcheon la novela postmoderna que llama metaficción historiográfica muestra una serie de temas específicos relacionados con la interacción entre historia y ficción que exigen una atención particular: la naturaleza de la identidad y la subjetividad, la cuestión de la referencia y la representación, la naturaleza intertextual del pasado y las implicancias ideológicas de la escritura sobre la historia.

\*\*\*

Las definiciones hasta aquí revisadas tienen en común proponer articulaciones teóricas que permiten situar la ficción histórica hispanoamericana de las últimas tres décadas. Sin embargo, los discursos desde los que se originan estos conceptos son de naturaleza muy diversa. Por un lado, las nociones de “nueva crónica de indias” o de “nueva novela histórica” dan cuenta de lo que sería la nueva modalidad asumida por un subgénero de la narrativa -la novela histórica- a partir de mediados de los setenta en Hispanoamérica. Las novelas incluidas en esta categoría reunirían una serie de rasgos específicos que las diferenciarían de la novela histórica tradicional y que permitirían una variación dentro de la que cabría formular subgéneros más específicos, como sugiere Fernando Moreno cuando habla de la nueva crónica de Indias en términos de una tendencia dentro de la nueva novela histórica. Si esto es así, también cabría postular subcategorías de acuerdo a otros momentos fundacionales, como “la nueva novela histórica de la Independencia”.

Definiciones como “ficción de archivo” o “neobarroco” a su vez, parecen intentar un movimiento más amplio que el de definir un subgénero de la novela, proponiendo una teoría general de la narrativa hispanoamericana en la que dichos conceptos darían cuenta de un tipo de periodización posible. Dicho de otro modo, si la teoría de la narrativa que González Echevarría desarrolla se funda en la idea de que lo particular de ésta es plegarse a otras modalidades discursivas como fue el discurso de la ley en un comienzo y más tarde el de la etnografía, la ficción de archivo daría cuenta del período más reciente, en el que el tipo de discurso al que la narrativa se pliega es el del archivo.

Esto supone que la categoría de ficción de archivo o de novela neobarroca no se limita al corpus de novelas que parecía irse perfilando en las definiciones anteriores, aunque sí las incluye. A pesar de que mi trabajo se centre en una definición más estricta de la ficción histórica, estas nociones me interesan porque señalan la importancia de una temática que de otra manera pareciera limitarse a un subgénero o a una moda.

Por último, definiciones como la de ficción histórica postmoderna o metaficción historiográfica no corresponden ni a la definición de un subgénero de la novela ni se insertan dentro de una teoría de la narrativa hispanoamericana, sino que según sus autores serían la evidencia del cruce entre la historia y un nuevo paradigma cultural -el postmodernismo-, visto desde la ficción.

Desde su heterogeneidad estas clasificaciones abordan distintos aspectos de la ficción histórica del todo relevantes en el estudio de la novela chilena. Situarlas discursivamente, por otra parte, exige tomar una postura frente a problemas como el de la referencialidad, la representación o el tipo de relación entablada con el pasado, a los que el estudio de la ficción histórica en Chile no puede estar ajeno. De cualquier forma, creo que la revisión de estos conceptos es fundamental para acercarse a la discusión actual sobre la relación entre literatura e historia. Si bien me parece que ninguna de ellas puede ser aplicada al caso de la ficción histórica chilena irreflexivamente y menos todavía si la investigación pretende dar cuenta de una variedad de novelas, es indudable que todas ellas sugieren imágenes e iluminan espacios de observación que enriquecerán el análisis.

Esta discusión constituye así un punto de partida para la reflexión sobre la(s) relación(es) entre ficción y pasado que las novelas chilenas plantean: homenaje, revisión, denuncia, parodia o nostalgia, la narrativa de ficción histórica reciente en Chile aún no cuenta con un marco que permita su estudio sin reducirla a alguna de sus manifestaciones.

### 3.2 La NH reciente en la narrativa hispanoamericana y chilena actual

Como señalé en la introducción, cuando hablo de novela histórica reciente en Chile, me refiero a un corpus más o menos definido de novelas publicadas entre 1985 y 2003, que marcan una renovación del género novela histórica no sólo respecto de la tradición narrativa chilena, sino frente a la ficción histórica hispanoamericana en general de la primera mitad del siglo XX. En términos muy generales, este corpus estaría integrado por: *Martes Tristes* (1985) de Francisco Simón Rivas, *Un día con su excelencia* (1987) de Fernando Jerez, *Camisa limpia* (1989) de Guillermo Blanco, *Balmaceda, varón de una sola agua* (1991) de Virginia Vidal, *1891: entre el fulgor y la agonía* (1991) de Juan Gabriel Araya, *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso, *Hijo de mí* (1992) de Antonio Gil, *Ay mamá Inés* (1993) de Jorge Guzmán, *Cosa Mentale* (1994) de Antonio Gil, *El viaducto* (1994) de Darío Oses, *Butamalón* (1997) de Eduardo Labarca, *Casas en el agua* (1997) de Guido Eytel, *Déjame que te cuente* (1997) de Juanita Gallardo, *Mezquina memoria* (1997) de Antonio Gil, *La ley del gallinero* (1998) de Jorge Guzmán, *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns, *El sueño de la historia* (2000) de Jorge Edwards, *La emperrada* (2001) de Marta Blanco, *Santa María de las flores Negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier, *Herencia de fuego* (2003) de Juanita Gallardo.

Al tratar de situar esta forma de la narrativa chilena en el contexto de la novela hispanoamericana, advertimos que existe un marco general para la ficción histórica de las últimas décadas al que ha adherido la crítica chilena, muchas veces sin considerar importantes asimetrías. La heterogeneidad de un corpus como el propuesto exige una definición suficientemente amplia, lo que va en desmedro de un análisis capaz de dar cuenta de las diferencias, mientras que optar por un marco más preciso para el estudio de algunas novelas hasta el momento ha impedido dar una descripción general del fenómeno desde nuestra literatura.

Quizás el problema radique en que la ficción histórica en Chile no ha sido vista como una manifestación sistemática y significativa de la narrativa reciente, sino como una tendencia que transita entre la denuncia y el best seller. Por otra parte, la ficción histórica escrita en Chile a partir de los años ochenta resulta escasa al compararla con la que una década antes se empieza a escribir en el continente. Ya lo advertía Seymour

Menton en 1993 cuando señalaba la presencia de sólo una novela que pudiera considerarse dentro de lo que denomina nueva novela histórica: *Martes tristes* de Francisco Simón Rivas (1985). Aunque cabe agregar *Un día con su excelencia* de Fernando Jérez (1986) y *Camisa Limpia* de Guillermo Blanco (1987), sólo a partir de la década de los noventa se podría hablar de una tendencia más definida en este sentido, la que se intensifica a partir de 1997 y durante el cambio de siglo con la publicación de más de una decena de novelas, como *Cosa Mentale* de Antonio Gil (1997), *La ley del gallinero*, de Jorge Guzmán (1998), *El sueño de la historia* de Jorge Edwards (2000) y *Emperrada* de Marta Blanco (2001).

Así, las novelas surgidas dentro de este *boom* tardío de la novela histórica en Chile se insertaron dentro de un fenómeno más general en Hispanoamérica, ampliamente estudiado no sólo por Menton, sino por Fernando Aínsa y Juan José Barrientos, entre otros, mostrando una irreflexiva asimilación de categorías foráneas como “nueva novela histórica”, “novela histórica postmoderna” o “metaficción historiográfica” al estudio de la tendencia en Chile.

Al mirar más de cerca esta situación, advertimos que dichas denominaciones son aún materia de reflexión para la crítica hispanoamericana actual, la que se debate en problemas como si es siquiera posible hablar de postmodernismo en Hispanoamérica. José Miguel Oviedo, por ejemplo, señala que “[p]odemos usar el concepto de postmodernidad, que proviene de la teoría cultural europea, y aplicarlo a nuestra literatura, pero concientes de que es un mero instrumento de aproximación, que no explica plenamente todo lo que está pasando en nuestra cultura y organización social” (385). Al mismo tiempo, Donald Shaw, uno de los críticos más citados hoy cuando se intenta definir las líneas que ha seguido la narrativa hispanoamericana a partir del *Boom* de los años sesenta, nos recuerda que la palabra postmodernismo nació en los países industrializados y postindustrializados metropolitanos y se empleó originalmente para definir esa cultura, por lo que posiblemente no resultaría aplicable a la cultura del subdesarrollo sin importantes modificaciones. Para Shaw, la diferencia más importante entre las sociedades postindustrializadas y la latinoamericana tendría que ver con la persistencia en esta última de proyectos colectivos como la reivindicación de las minorías. “Es absurdo escribir... sobre la erosión por donde quiera de los

grandes mitos e ideologías que tanto han contribuido al progreso de las sociedades modernas. En Hispanoamérica siguen vigentes” (372).

A pesar de lo anterior, ninguno de los autores citados se atreve a descartar de plano el postmodernismo hispanoamericano, ya que existen características de la actual narrativa, al menos formales, que son muy cercanas a esa sensibilidad. Shaw zanja provisionalmente la disputa afirmando que el Posboom, que sería el paradigma literario a partir del cual habría que situar el postmodernismo hispanoamericano, constituiría un fenómeno doble, en el que un sector del movimiento afirma lo lúdico, mientras otro sector conserva el sueño de descifrar una verdad que va más allá de lo lúdico.

Como vimos en el apartado anterior, el uso del término “nueva novela histórica” por otra parte, se cifra en la renovación del género experimentada a partir de mediados de los setenta con novelas como *Terra Nostra* (Aínsa) y *El arpa y la sombra* (Menton), y en el cumplimiento de un conjunto de categorías propuestas por Menton y por Aínsa. Sin embargo, si se estudia la ficción histórica reciente en Chile a la luz de lo planteado sobre todo por Menton, deberíamos dejar fuera una parte de dicha producción en la que ni lo carnavalesco ni la metaficción resultan centrales. Pienso en novelas como *La ley del gallinero* de Jorge Guzmán, muy poco deseosas de recrear un mundo desde el carnaval o la parodia, pero que de todas maneras resultan revisionistas por la selección de personajes y el protagonismo asignado a ellos, siendo tan importante la representación del mundo popular como el de la clase dirigente. Este comentario no pretende descartar el uso del término nueva novela histórica, cada vez más aceptado por la crítica, sino solo situarlo en relación a una manifestación más amplia del interés por la historia en la ficción hispanoamericana y chilena de las últimas décadas.

Ante este escenario, en este trabajo prefiero hablar de novela histórica o ficción histórica reciente, en un intento de explicar un fenómeno más general que el estudiado por Menton y que se refiere al interés de la narrativa chilena actual por la historia y no sólo al cumplimiento de ciertas características para dar con un modelo teórico, independientemente de que los estudios de Menton o Aínsa hayan sido vitales para llegar a este punto. La importancia de estos críticos, y de Fernando Moreno para el caso de Chile es insoslayable, ya que fueron los primeros en abordar el estudio de una producción que aún no tiene un lugar definido en la historia de la literatura, aunque a

nivel continental la popularidad de los autores que han escrito novelas de este tipo las redime de la indiferencia crítica.

Las historias de la literatura hispanoamericana más recientes están enfrentando la necesidad de incluir esta producción en sus revisiones. La *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo, por ejemplo, habla de tres líneas en la narrativa que se ha desarrollado en forma paralela a las obras del Posboom, identificando una que sitúa de manera muy clara la producción aquí aludida: “la narrativa como reflexión o contradicción histórica”. Dentro de ese marco, Oviedo habla de “nueva novela histórica” citando obras como *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, *Los perros del paraíso* o *Daimón* de Abel Posse, *La tragedia del generalísimo* de Denzil Romero, *El mar de las lentejas* de Antonio Benitez Rojo, *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis, o *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera.

Seymour Menton también veía la nueva novela histórica como una corriente paralela al Posboom que constituiría la tendencia predominante en el escenario de las letras de Hispanoamérica después del *Boom*. Menton incluso señala que dicha tendencia puede ser vista como un testimonio de que las grandes narrativas no han sido desplazadas como pretenden los teóricos del Posboom, y de la pervivencia de ciertos rasgos del *Boom* como el afán muralístico, totalizante, el erotismo exuberante y la experimentación estructural y lingüística (aunque menos hermética).

El caso de la ficción histórica reciente en Chile, sin embargo, está muy lejano aún de generar ese tipo de polémicas o al menos de ganar un espacio en la historia de la literatura por varias razones. En primer lugar, los autores que se han embarcado en proyectos narrativos de este tipo muchas veces son marginales, sobre todo si se mide la centralidad en términos de ventas, como ocurre con gran parte de la nueva narrativa chilena. Por otra parte, y a pesar de que algunos autores no son jóvenes y aun cuando por su fecha de nacimiento corresponderían a una generación literaria determinada, la ficción histórica surge como un subgénero de la novela en el que un escritor puede incursionar, pero que difícilmente constituye el grueso de su producción. Por este motivo resulta fácil omitirla en un recuento general de obras y autores.



Un tercer argumento que cabría considerar al explicar la falta de marcos para abordar el estudio de la ficción histórica reciente en Chile es que ésta se ha desarrollado a lo largo de un poco más de dos décadas -desde mediados de los ochenta hasta el presente- y por ello sus autores rebasarían los límites generacionales que tanto marcan la periodización de la historia de la literatura chilena. En el caso de la ficción histórica me refiero al menos a tres de las generaciones que identifica Cedomil Goic (1972; 1973)<sup>30</sup>: autores que, según su nacimiento (entre 1920-1934), se ubicarían en la generación del 57: Jorge Edwards, Guillermo Blanco, Marta Blanco, Mercedes Valdivieso, Jorge Guzmán; aquellos que se ubicarían en la generación del 72 (nacidos entre 1935 y 1949): Fernando Jérez, Patricio Manns, Francisco Simón Rivas; y los que por su fecha de nacimiento (entre 1950 y 1964) corresponderían a la generación del 87 (Antonio Gil, Darío Oses, Juanita Gallardo, Rodrigo Atria, Eduardo Labarca, Guido Eytel y Pedro Steiger).

Claramente muchas de las novelas de estos autores aparecen tardíamente respecto de la época de vigencia supuesta para su generación<sup>31</sup>; es el caso de aquellos pertenecientes a la generación del 57 que han publicado después del 2000 como Marta Blanco, Jorge Guzmán o Jorge Edwards; esto explicaría por qué el tema de la ficción histórica no se aborda, salvo escasas excepciones que ya mencionaré, en los corpus de la nueva narrativa chilena propuestos en variados simposios y textos dedicados al tema.

Otro estudio de la narrativa chilena que goza de bastante vigencia y que por ello debería proporcionar algún marco para la ubicación de la novela histórica reciente es el

---

<sup>30</sup> Aunque los sistemas de preferencias que Goic establece como criterio delimitador para cada generación se basan en el análisis de las novelas del período, es la fecha de nacimiento de sus autores la que proporciona el primer marco, y lo que, a mi juicio, limita la perspectiva impidiendo ver los fenómenos literarios que la exceden: “Las generaciones son concebidas aquí como estructuras de preferencias de un grupo de edad. El grupo diferenciado corresponde a los nacidos en una zona de fechas de quince años. Su participación histórica lleva a distinguir en ellos quince años de *gestación*, de los treinta a los cuarenta y cinco y quince años de *vigencia*, de los cuarenta y cinco a los sesenta” (*Historia de la literatura hispanoamericana* 16).

<sup>31</sup> Aunque Goic plantea su modelo como legítimo desde un punto de vista cognoscitivo, también advierte sobre su esquematismo, el que no se supera simplemente apelando a recortes temporales más amplios como los de período o época dentro de los cuales se inserta el de generación: “Nada hay de tan complejo como la esfera literaria; cualquier simplificación deberá admitir al mismo tiempo su parcialidad o los límites de su legítima ambición cognoscitiva” (*La novela hispanoamericana...* 10)

de José Promis (1993). En él, dicho autor estudia un corpus importante de la narrativa del siglo XX, planteando la existencia de cinco tipos de novela: “novela de la descristalización”, “novela del fundamento”, “novela del acoso”, “novela del escepticismo” y “novela de la desacralización”. La ventaja de este estudio es que se concentra en el caso de la narrativa chilena, considerando novelas poco estudiadas como las de Fernando Jérez o Francisco Simón Rivas, y que informa sobre las variaciones en el estilo y los temas propuestos por distintas obras de un mismo autor cuando esto ocurre. El trabajo de Promis también se pronuncia sobre las distintas modalidades que asume un mismo contenido en diferentes autores, el proyecto narrativo en el que se enmarcan y las estrategias discursivas más frecuentemente utilizadas. Sin embargo, el análisis de Promis se detiene en novelas escritas durante la década de los ochenta, centrándose en las repercusiones más inmediatas de la situación política de ese momento en la narrativa, lo que le impide ver la configuración de una tendencia más allá de ese límite temático y cronológico.

El trabajo de Rodrigo Cánovas *Novela chilena nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, que va a continuar la línea iniciada por Promis y Goic en el estudio de la narrativa chilena, establece un panorama dentro del cual cabría insertar una parte considerable de las obras estudiadas respecto de su año de publicación (1977- 1996). Sin embargo, el corpus definido por Cánovas no las incluye, salvo por las novelas *El Viaducto* de Darío Oses y las de Antonio Gil *-Hijo de Mi y Cosa Mentale-*, pero dejándolas de lado en los análisis centrales.

Según la propuesta de Cánovas, la novela de la orfandad correspondería a la generación de 1987 y desde su gesta pública cabría hablar de tres momentos: el primero, de 1975 hasta fines de los años 80, que manifiesta un espíritu de grupo ligado a la disidencia política y el carácter ideológico-cultural de la actividad literaria, socialmente excluido. El segundo momento -vigente hasta la década de los 90 postdictadura- que estaría ligado a la cultura de mercado, y un tercer momento que correspondería a lo que Cánovas llama la Generación X, inserta en una sociedad de consumo y de gran visibilidad en los medios de comunicación.

El estudio de Cánovas dialoga con el de Promis cuando se refiere a la novela de la desacralización. Según dicho autor, del análisis de Promis se desprende que los

narradores de la novela de la desacralización son contestatarios pero no ven alternativas históricas para salir del conflicto en que se sitúan, lo que los lleva a “generar una causalidad maravillosa o fantástica de los hechos, para abolir el referente histórico real” (*Novela chilena... 38*).

Otro aspecto del estudio de Promis sobre la novela de la desacralización que Cánovas destaca, y que podría abrir una línea en su reflexión para la ficción histórica reciente en Chile, es que en ella surgiría “la figura del narrador cronista, cuya función es el rescate de la memoria colectiva” (*Novela chilena... 38*). El narrador en dicha novela, al igual que muchos otros del Posboom sería un narrador contestatario, que Cánovas presenta como antepasado directo de la actitud narrativa de la novela de la orfandad:

La novela de la orfandad constituye un vaciamiento radical de las voces autorizadas por la tradición para construir la imagen de un país. No debe llamar la atención, entonces, que las voces huérfanas adopten la máscara paradójal de los *sujetos traslapados*. Apareciendo las novelas pobladas de traidores, víctimas y de infiltrados [. . .] de mercenarios utópicos y publicistas que rechazan el mercado [. . .] en fin, narraciones pobladas de desterrados de sí mismos (*Novela chilena... 43*).

Este descuadre paradójal de ciertos atributos como “traidor” o “víctima” presentaría también un intersticio desde el cual proyectar la novela de la orfandad hacia la ficción histórica reciente, ya que parte de dicha narrativa se interesa por una nueva atribución histórica de tales categorías. Esta interpretación de lo dicho por Cánovas se justificaría también por la identificación que dicho autor hace de los formatos más visibles en la novela de la orfandad: “Las veteranías [otra manera de ser huérfanos] [. . .] no sólo se expresan en el formato detectivesco. Estarán presentes además en *relatos que rescatan voces y gestos de gente antigua desde géneros menores*, del gusto del público, ligado al folletín histórico, como *El viaducto* [. . .] (énfasis mío) (*Novela chilena... 42*).

La alusión al folletín histórico entre los distintos registros discursivos que puede asumir la orfandad en la nueva narrativa no llega a dar cuenta, sin embargo, de la importancia de la tematización de la historia en la narrativa chilena reciente. Más aún, la

principal crítica que se hace a los autores estudiados por Cánovas como representativos de la nueva narrativa es su indiferencia ante el pasado. Cabría preguntarse si éste olvido del pasado es realmente una característica de la narrativa chilena reciente, o una impostura adoptada por un grupo de escritores mucho más atentos a modas foráneas que a procesos históricos internos.

Lo que se soslaya desde la historia de la literatura, resulta evidente desde la perspectiva de los escritores involucrados. Así se evidencia en un comentario sin ninguna pretensión abarcadora de Darío Oses sobre la narrativa chilena de la que él mismo forma parte. Su intervención en un simposio de 1999 llama la atención sobre:

[. . .] la importancia de la producción de los trabajos biográficos, autobiográficos y memorísticos, que pareciera contradecir o llamar a una reelaboración de la afirmación frecuente de que Chile está perdiendo su propia memoria. La narrativa de los últimos años pareciera indicar, por el contrario, que hay una suerte de obsesión por la memoria [. . .]. Me parece interesante, además, examinar las áreas del silencio. Advierto que la nueva narrativa chilena- más allá o más acá de sus méritos literarios- da cuenta sólo de una parte de la realidad del país. Y excluye un territorio enorme. El mundo popular aparece sólo en las novelas de Rivera Letelier. Y es un mundo desvanecido, una suerte de lo que el viento se llevó de la vida y la cultura proletarias del norte salitrero. (228)

Si bien aún resulta difícil dar un marco a la novela histórica reciente desde la periodización de la literatura chilena, algunos estudios críticos se están haciendo cargo de la identificación de un corpus y de su clasificación. En este sentido, los trabajos de Fernando Moreno son los que más han contribuido a esta tarea al definir los criterios desde los que sería posible distinguir las distintas novelas. Pero si en “Apuntes para la tematización...” Moreno se centraba en el caso de la novela de tema histórico en Chile atendiendo a los factores locales que justificarían su aparición, su trabajo posterior (“La novela de la historia”) intenta establecer puentes entre ésta y la nueva novela histórica latinoamericana que olvidan esta intención inicial.

En todo caso su trabajo otorga un punto de partida y un andamiaje crítico desde el cual abordar el estudio de la novela histórica chilena reciente que dialoga con los problemas que esta investigación se plantea en varios aspectos que se presentarán en el capítulo quinto.

## **CAPÍTULO IV**

### **NOVELA HISTÓRICA EN CHILE: TRADICIÓN E INNOVACIÓN**

Luego de haber constatado la ausencia de la novela histórica de las últimas décadas en gran parte de las sistematizaciones de la literatura chilena reciente, y de sugerir los intersticios desde los cuales comienza a configurarse como una tendencia específica y del todo relevante para entender la evolución de la novela chilena actual, creo necesario enmarcar dicho fenómeno dentro de la tradición en la que surge. Si bien ya lo he hecho en alguna medida al analizar la historia de géneros como la biografía novelada o el folletín histórico, en este capítulo intentaré recrear la supuesta tradición de la novela histórica en Chile desde sus orígenes, en busca de los momentos de inflexión que permitan apreciar el influjo de paradigmas históricos y literarios en distintos puntos de su desarrollo y que iluminen la manera en que ha de entenderse la inflexión actual. Al decir esto no busco sugerir que este camino demarcará límites rígidos entre un tipo de manifestación y otro, ya que, como he señalado antes, la heterogeneidad de la tendencia actual de la novela histórica arrastra modalidades muy convencionales a la vez que propone otras profundamente innovadoras.

En este recorrido diacrónico por la novela histórica en nuestro país me guiaré por los recuentos críticos disponibles, principalmente por el trabajo de Eva Löfquist sobre la novela histórica del siglo XIX, pero intentaré salvar el vacío en el estudio de la novela histórica de la primera mitad del siglo XX mediante el análisis de una muestra reducida pero representativa de obras de dicho período.

#### 4.1 Antecedentes hispanoamericanos

Como es ampliamente reconocido hoy en día, la novela histórica hispanoamericana nace durante el siglo XIX bajo el influjo de la estética romántico-realista y se justifica por el surgimiento de una conciencia nacional que intenta reivindicar las figuras del pasado como imágenes de identidad para las nuevas repúblicas.

Entre los textos fundacionales para la tradición que a partir de entonces se inaugura está la novela *Jicotencal* (1826), centrada en la conquista de México y escrita por un autor anónimo supuestamente mexicano<sup>32</sup>. Esta obra se considera la primera novela histórica hispanoamericana y es uno de los antecedentes claros del romanticismo en el continente. Su caso es particularmente interesante porque se aleja del modelo clásico de las novelas de Walter Scott, proponiendo un esquema muy similar en cambio al de obras como *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny<sup>33</sup>, aun cuando su autor difícilmente puede haber llegado a conocerla (también publicada en 1826). Este hecho cuestionaría la idea de que la novela histórica hispanoamericana surge en el continente tras haber asimilado de manera pasiva un modelo europeo.

Una novela muy popular es también *Guatimozín, el último emperador de México*<sup>34</sup> (1846) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, una historia de amor en

---

<sup>32</sup> No existe acuerdo sobre el lugar original de publicación de *Jicotencal*. Según Jean Franco (“La novela histórica y la ‘tradición’”), ésta habría sido publicada en Filadelfia, mientras que para Anderson Imbert (*Historia de la literatura Hispanoamericana*) aparecería en Florida.

<sup>33</sup> Cabe recordar aquí las características del esquema de novela histórica que representaron las novelas de Alfred de Vigny por oposición a las de Walter Scott (modelo clásico). Según Lukács, de Vigny junto con Víctor Hugo dieron vida a la novela histórica romántica francesa; en ella, los “grandes hombres” ocupan el centro de la representación para caracterizarlos luego mediante anécdotas verídicas o inventadas. En su ensayo “La verdad en el arte”, con el que introduce la edición de su novela *Cinq-Mars*, de Vigny confiesa que la historia siempre contiene un error que la ficción debe restablecer: los hechos históricos por sí mismos no son capaces de ofrecer un apoyo convincente a las verdades morales del autor. Mediante la libertad de la fantasía poética, el novelista lograría en cambio que la verdad de los hechos retroceda ante la verdad de la idea, transformando la historia en una serie de lecciones morales para las generaciones posteriores (Ver Lukács 82-89).

<sup>34</sup> *Guatimozín* se imprimió en España en 1846 y en Chile solo un año más tarde. Fue una de las primeras novelas que aparecen como folletín, formato que gozará de gran popularidad en el país. William M. Moseley señala que entre 1846 y 1854 el folletín sirvió principalmente para

el marco de la conquista española, que narra los desencuentros entre la india Tecuixpa y el español Velásquez de León; *La novia del hereje* (1846) del argentino Vicente Fidel López se publica el mismo año y más tarde *El Filibustero* (1851) de Justo Sierra y *El inquisidor mayor* (1852) del chileno Manuel Bilbao. Estas tres novelas retoman episodios de la Colonia y en ellas se ve una crítica al oscurantismo de la época, favorecido en gran medida por el poder de la iglesia; *Enriquillo* (1779-1882) del dominicano Manuel de Jesús Galván, es una novela que gozó de bastante éxito entre las de asunto indiano escritas durante las dos últimas décadas del siglo XIX, y narra de manera idealizada la lucha por la libertad emprendida por el descendiente de un caudillo indígena, Enriquillo, quien es adoptado por los conquistadores durante los primeros años de la colonización española en Santo Domingo. Al igual que *Jicotencal*, esta novela se apega al esquema de de Vigny, alejándose del de Scott y por eso para algunos críticos no pertenecería siquiera a la categoría de histórica. Desde el punto de vista de esta investigación en cambio, el hecho de que con *Jicotencal* se establezca una tradición paralela a la de la novela histórica clásica no hace sino confirmar la diversidad del género desde sus orígenes, diversidad que, de distintas maneras, se conserva hasta el presente.

Pero sin duda una de las novelas más trascendentes de la segunda mitad del siglo, sobre todo desde la perspectiva del desarrollo de la novela histórica en Chile, es *Durante la Reconquista* (1897) de Alberto Blest Gana, la que se sitúa en torno a 1814, cuando las tropas realistas de Mariano Osorio revierten el proceso de independencia que vivía Chile desde 1810. Las aventuras del joven patriota, Abel Malsira, sirven para pintar un cuadro social de la época y enfrentar al protagonista con el capitán San Bruno, otro personaje histórico de larga tradición en la novela chilena.

Con la llegada del siglo XX, la novela histórica en Hispanoamérica se va a alejar del paradigma realista de obras como *Durante la Reconquista* y va a escribirse bajo el influjo de la estética modernista. También se aleja cada vez más del modelo de Walter Scott para proponer nuevos esquemas compositivos. En este período encontramos novelas como *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta y *El mar dulce: crónica novelesca del descubrimiento del Río de la Plata* (1928) de Roberto Payro.

---

publicar traducciones de novelas extranjeras mientras que sólo a partir de 1854 la publicación de novelas latinoamericanas se habría hecho predominante.



Es importante subrayar la importancia de *La gloria de Don Ramiro* en la inflexión que experimenta parte de la novela histórica hispanoamericana bajo el influjo del modernismo<sup>35</sup>. Celia Fernández llama la atención sobre algunos rasgos de dicha inflexión:

El pasado deja de ser objeto de narración para considerarse desde la sensibilidad decadentista del Modernismo objeto de descripción. [. . .] la novela histórica modernista pretende alejar al máximo el mundo diegético del mundo del lector, subrayar esa distancia, pues lo que atrae del pasado es precisamente su inactualidad, que sea pasado, que no esté contaminado por el presente. Un pasado para contemplar sintéticamente, como si se tratase de un museo o de una exposición de antigüedades.  
(140)

Las primeras décadas del siglo XX también están marcadas por la aparición de otras novelas históricas venezolanas como *Pobre Negro* (1937) de Rómulo Gallegos, y dos obras de Arturo Uslar Pietri: *Las lanzas coloradas* (1931), para muchos la mejor novela escrita sobre las guerras independentistas y una de las primeras que abandona radicalmente el tono épico en la representación de los hechos de ese período, y *El camino de El dorado* (1947), sobre la figura de Lope de Aguirre<sup>36</sup>.

Al finalizar la primera mitad del siglo XX, la novela histórica hispanoamericana cuya tradición se ha venido configurando con los títulos mencionados y en una infinidad de otras novelas de menor repercusión, empieza a convivir con un nuevo tipo de novela histórica, como *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, en las que el revisionismo se hace central; en dicha novela, los hechos históricos que se narran, desde la rebelión de Mackandal hasta el reinado de Henri Christophe, vale decir los cerca de 80 años que van desde la primeras revoluciones de esclavos durante la

---

<sup>35</sup> Amado Alonso dedica un ensayo a este tema, "El modernismo en *La gloria de Don Ramiro*", que ha sido publicado junto con su "Ensayo sobre la novela histórica" (Madrid: Gredos, 1984).

<sup>36</sup> El mismo Uslar Pietri marcó la distancia entre sus novelas y el modelo clásico de la novela histórica al señalar que lo que él escribía no eran novelas históricas, sino "novelas en la historia".

Colonia hasta las luchas por la independencia en Haití, están contados desde la perspectiva de Ti Noel, esclavo negro al servicio de un hacendado francés en la isla de Santo Domingo. Al privilegiar la perspectiva del esclavo, Carpentier está favoreciendo un punto de vista contrario a la visión colonialista del pasado de Haití inscrita en la historia oficial.

Si en las novelas de Uslar Pietri la crítica ha reconocido un punto de inflexión en el desarrollo de la novela histórica hispanoamericana, a partir de *El reino de este mundo* empieza a ser cada vez más evidente el interés de los escritores por la historia del continente y también la aparición de un conjunto de novelas con rasgos visiblemente novedosos, las que, darán origen a lo que Seymour Menton ha llamado nueva novela histórica<sup>37</sup>; de hecho, dicho autor calificó esta novela como “la primera verdadera nueva novela histórica” (38), a pesar de haber sido publicada 30 años antes de que se pueda hablar de un movimiento consistente en este sentido (1979). Uno de los criterios que habrían llevado a Menton a vincularla con la tendencia que describe es que en dicha novela “la historia de Haití está subordinada a la cuestión filosófica de la lucha por la libertad y la justicia social en todas las sociedades pese a los muchos obstáculos y pese a la improbabilidad de conseguirlas” (38). Otro aspecto destacado en el análisis de *El reino de este mundo* que hace Menton es que todos los personajes, a excepción de Ti Noel, son históricos, aunque el único protagonista histórico importante que aparece es Henri Christophe. Al omitir a personajes relevantes de ese capítulo de la historia de Haití, como Toussaint l’Overture, Jean Jacques Dessalines y Alexander Pétion, la historia oficial según Menton se distorsionaría por la ausencia de sus próceres.

Pero el valor de *El reino de este mundo* respecto del camino recorrido por la novela histórica en Latinoamérica no radica sólo en ser un antecedente de la NNH. Dicha obra significa también un cambio radical respecto de los valores que fundaban la escritura del género hasta entonces. Con el surgimiento de lo “real maravilloso”, la verosimilitud y la referencialidad, pilares de la historiografía y de la novela histórica tradicional van a ser cuestionados como vehículo para acceder a la verdad del pasado de Latinoamérica. Así lo afirma Carpentier en el famoso prólogo a su novela, cuando

---

<sup>37</sup> Ver definición de la nueva novela histórica en el Capítulo III.

señala que los hechos narrados son rigurosamente verdaderos, pero mágicos al mismo tiempo:

[. . .] es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. (16)

De este modo, la síntesis de lo real-histórico y lo maravilloso- mitológico que surge con *El reino de este mundo* marca una manera original de ser de la novela histórica latinoamericana, la que deconstruirá muchas de las imágenes producidas por la visión eurocéntrica. En este sentido, el tema de la representación cobra importancia en varios episodios de la novela, en los que se puede leer un cuestionamiento de dichas imágenes y de la perspectiva desde la cual se producen.

La imagen de lo europeo, por ejemplo, resulta caricaturizada desde la perspectiva latinoamericana mediante la apropiación grotesca del poder con la que se reviste Henri Christophe al transformarse en el primer rey negro en la isla (“Dios, mi causa y mi espada”); la construcción de la fortaleza de La Ferrière, en la cual pretende resistir el potencial asedio que pueda sufrir su gobierno (y que termina siendo su “Escorial”), también muestra una imagen deformada del poder y del lujo de las autoridades coloniales. En el caso de los esclavos africanos, en tanto, la representación de lo europeo se construye en tensión con la imagen mitológica del origen, frente al cual el dibujo de las autoridades coloniales resulta patético:

En el África, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia, en España, en cambio el rey enviaba sus generales a combatir; era incompetente para dirigir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y en cuanto a riñones no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de monteros [. . .]. Allá, en cambio -en Gran Allá- había príncipes duros como el yunque [. . .]. (23)

La representación de lo americano desde Europa también constituye un tema en la novela y se muestra por ejemplo en las imágenes de América y sus habitantes que acompañan a Paulina Bonaparte incluso antes de llegar al continente, principalmente construidas a partir de lecturas románticas:

En las noches, Leclerc le hablaba, con el ceño fruncido, de sublevaciones de esclavos, de dificultades con los colonos monárquicos, de amenazas de toda índole [. . .]. Pero Paulina no le prestaba mucha atención. Seguía enterneciéndose con *Un negro como hay pocos blancos*, la lacrimosa novela de Joseph Lavalée. (83)

Estos ejemplos revelan el poder de las imágenes en la construcción y en el registro de la realidad y por lo tanto evidencian la arbitrariedad de una historia construida unidimensionalmente. Es por ello que la novela prefiere articularse desde la perspectiva de los negros y la cultura marginal. Así lo confirma este comentario de Ana Sánchez Molina:

**[. . .] Carpentier reescribe la historia de Haití no a partir de lo hegemónico y general de su historia, de los personajes consagrados por la historia oficial (Toussaint L'Ouverture, Rigaud, Dessalines y Rochambeau) y de los grandes acontecimientos, sino a partir de lo subalterno y regional, de los textos olvidados, de la memoria colectiva, de sus mentalidades: del ámbito mítico-religioso aportado por el vodú, de la visión real maravillosa [. . .]. Su elección intencional de privilegiar las fuentes no escritas (leyendas,**

**tradiciones orales, ceremonias, fiestas; el vodú en sus distintas manifestaciones) da cuenta de una concepción de la historia no tradicional. (87-88).**

De esta forma, la novela de Carpentier también se vuelve un referente muy importante para reflexionar sobre la importancia de la representación y de los valores y mecanismos que condicionan la producción de las imágenes que sustentan tanto la historiografía como cualquier otra forma de representación que pretenda dar cuenta del pasado, incluida la novela histórica.

## 4.2 La novela histórica en Chile

El desarrollo de la novela histórica en Chile desde sus inicios se confunde con la historia de la novela chilena en general, modulándose a través de distintas tendencias y movimientos, y manteniendo una heterogeneidad que pervive hasta hoy.

Eva Löfquist habla de ella como un tipo de novela más que de un género, que en Chile participa de las características generales del contexto literario en que surge. En este sentido vale la pena destacar que, de acuerdo al estudio de la autora, más de un cuarto de la producción novelesca del siglo XIX anterior a la Guerra del Pacífico es histórica, lo que respondería a un proyecto de consolidación nacional promovido por intelectuales como José Victorino Lastarria, quien no sólo arenga a favor de la ficción histórica desde la tribuna que le otorga la recién fundada Sociedad Literaria<sup>38</sup>, sino que contribuye a dicho proyecto con tres obras de carácter histórico, aunque no se trata de novelas propiamente tales sino más bien de relatos: *El mendigo* (1843), *Rosa* (1847) y *El alférez Alonso Díaz de Guzmán* (1848).

Las ideas de Lastarria se ven favorecidas por el eficaz medio de propagación de la novela histórica que surge con la fundación de diarios como *El progreso* en 1842. Esto porque la prensa tendría un papel fundamental en la publicación de traducciones de novelas europeas y en la de aquellas que se escribían en el país durante el siglo XIX, la mayor parte de las cuales aparecieron de manera fragmentada en diarios, periódicos o revistas.

Muy importante en este sentido es también la labor de traductores y escritores extranjeros que por distintas razones llegan a Chile durante el período. Destacan las traducciones de obras de Walter Scott como *El talismán* y *Ivanhoe* realizadas en 1825 por José Joaquín de Mora<sup>39</sup>, y otras del mismo autor emprendidas por el propio Andrés

---

<sup>38</sup> Son conocidas las palabras con que Lastarria estimula la producción de literatura histórica en bien del progreso y la ilustración de la joven nación: "Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbrándole a venerar su religión y sus instituciones... Este es el único camino que debéis seguir para consumir la grande obra de hacer nuestra literatura nacional, útil y progresiva" (citado en Zamudio 28).

<sup>39</sup> Intelectual español que había huido de la reacción absolutista en su país, y que llega a América en 1827. Tras una breve permanencia en Argentina se traslada a Chile a raíz de una

Bello. José Zamudio aporta datos adicionales sobre traducciones de novelas históricas europeas que circularon en Chile en esa época:

[. . .] la primera traducción hecha en Chile de una novela histórica fue *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, publicada por la imprenta de “El Progreso” en 1845. A ésta siguieron luego innumerables traducciones del mismo autor. [. . .] [E]n 1843 aparece *El caballero D’Harmental*, la célebre novela histórica del mismo Dumas traducida, según investigaciones posteriores, por el que sería más tarde nuestro famoso historiador, don Diego Barros Arana. (22)

Dentro de las novelas históricas extranjeras más leídas en esa época están precisamente las de Scott, pero es el mismo Diego Barros Arana quien nos informa de la popularidad de Eugenio Sue y Alexander Dumas:

Todos estos libros que las modificaciones del gusto literario más que las censuras y las críticas de que se les hizo objeto, han relegado en cierto modo al olvido, tuvieron entonces en Chile una circulación de que ahora no podemos formarnos una idea cabal. Se les leía en todas partes; y en los salones más encumbrados, así como en los círculos más modestos, se hablaba de ellos, tributándoles un ardoroso aplauso. (53)

La presencia de Vicente Fidel López, en tanto, un argentino que comparte con Sarmiento el exilio en Chile durante el gobierno de Rosas, parece haber tenido también repercusiones importantes en la popularidad que alcanza la tendencia, ya que dicho autor va a escribir una de las novelas históricas más destacadas del período a nivel continental: *La novia del hereje* (1946), la que narra los amores entre una criolla y un inglés perteneciente a la flota de Francis Drake en la Lima de 1578.

Ya he sugerido la importancia de José Victorino Lastarria en el origen de la ficción histórica en Chile, pero el año 1852 marcaría la aparición de una novela que

---

invitación del Presidente Francisco Antonio Pinto, quedándose hasta que Portales lo expulsa en 1931. Su importancia en el contexto académico e intelectual del Chile de esos años, como defensor de la educación general, fundador del Liceo de Chile y autor de la Constitución de 1928, es enfatizada en *La ley del gallinero* de Jorge Guzmán.

disputa el carácter fundacional que tuvieron sus obras en el país: *El inquisidor mayor* de Manuel Bilbao (1827-1895). A pesar de que las obras de Lastarria son cronológicamente anteriores a las de Bilbao, su brevedad ha hecho que parte de la crítica vea en *El inquisidor mayor* la primera novela histórica chilena propiamente tal, aunque críticos como Zamudio sólo reconocerán en *Durante la Reconquista* de Alberto Blest Gana a la iniciadora del género. Por el hecho de haber sido ambientada y publicada en Lima, la novela de Bilbao no debería interpretarse según Zamudio más que como “un hecho aislado, sin eco e influencia aparente en la literatura chilena” (30).

Sin embargo, el estudio de la novela histórica durante las cuatro décadas que van de 1843 a 1879 que realiza Löffquist, desmiente la aparente ausencia de interés por la ficción histórica antes de la publicación de *Durante la Reconquista*. Según la autora, existen al menos 19 novelas en las que en mayor o menor medida se verifica la presencia de un referente histórico, y tres tendencias dentro de las cuales parecieran agruparse: la novela folletinesca sentimental, la folletinesca de aventuras y la novela social de tesis, siendo la primera la más cultivada por los escritores del período.

Dentro de la novela folletinesca sentimental histórica, ubica Löffquist las novelas de Lastarria ya mencionadas, junto con *La vida de un amigo* (1846) de Wenceslao Vidal; *Un rapto* (1860) de Ramón Vial; *La venganza* (1860) de Alberto Blest Gana; *Los amores de un esclavo* (1867) de José María Torres; *Gualda* (1867), *La espuma del mar* (1868) y *A orillas del Bío-Bío* (1870) de Máximo Lira; *Cailloma* (1870) de Raimundo Larraín; *Teresa* (1874) de Rosario Orrego de Uribe; *La peña de los enamorados* (1874) de Enrique del Solar; y *La Cruz blanca* (1875) de Moisés Vargas.

La tendencia folletinesca de aventuras históricas se encontraría representada principalmente por un autor y tres de sus novelas más conocidas: *Los Talaveras* (1871), *El capitán San Bruno o el escarmiento de los Talaveras* (1875) y *Un profesor de crímenes* (1876) de Liborio Briebe, aunque también incluye *Escenas santiaguinas* (1852) de B.T. Lattapiat. Finalmente, la novela histórica social de tesis habría sido cultivada por Manuel Bilbao en *El inquisidor mayor* (1852) y en *Los dos hermanos* (1853), y por Daniel Barros Grez en *Pipiolos y Pelucones* (1876).



Como anticipa la división propuesta por Löfquist entre novelas históricas de tendencia folletinesca y de tendencia social dentro del período que estudia, la exploración de la historia en busca de argumentos interesantes y no necesariamente con intenciones patrimoniales o ideológicas (didácticas, sociales, o directamente políticas), se remonta a los orígenes de la ficción histórica en Chile. Zamudio lo señala también, aunque de manera bastante despectiva, al hablar de una tendencia de carácter popular constituida por novelas como las de Liborio Briebe y Ramón Pacheco. Para él las novelas de Briebe “están muy por debajo del arte literario de Blest Gana. El autor de *Los Talaveras* parece que se contentó con calcar los procedimientos más burdos de Dumas, padre, por la gran absurdidad de que adolecen los episodios históricos que introdujo en la trama de sus novelas” (38).

Las tendencias folletinesca sentimental, folletinesca de aventuras y la social de tesis en la novela histórica se cruzan en el análisis de Löfquist con otros elementos como el grado de nitidez con el que se dibuja el referente histórico, pudiendo hablar de novelas en las que éste resulta débil y contingente, otras en las que dicho referente sería de nula o escasa influencia en el desarrollo de la intriga, y otras en las que estaría integrado y sería indispensable para la intriga.

Por otra parte el estudio de Löfquist muestra que en la novela histórica del siglo XIX sería posible identificar distintos discursos, entre los cuales destaca un discurso valorativo ideológico sobre la historia, que generalmente se haría explícito por medio de digresiones del narrador, pero que también aparecería impregnado en la voz de los personajes, quienes exaltan o alaban un personaje histórico, una época o un hecho; un segundo discurso sería de tipo anti-colonial o patriótico, en el que generalmente se justificaría la necesidad de la Independencia. Los temas recurrentes en las novelas que postulan dicho discurso son el atraso de la Colonia, la crítica a las instituciones de la Iglesia como instrumentos del poder y control de España, la Inquisición y los jesuitas entre ellas, y la crítica a los realistas durante las luchas de Independencia.

En tercer lugar, Löfquist se refiere al discurso evangelizador, de expresión bastante más soterrada que los anteriores, y que se asociaría exclusivamente con las novelas históricas de tendencia folletinesca sentimental que fueron publicadas en *La Estrella de Chile*, órgano conservador y defensor de la Iglesia católica según la autora.

Entre la Guerra del Pacífico y la publicación de *Durante la Reconquista* se pueden mencionar todavía algunas novelas históricas como las *Leyendas y tradiciones* de Enrique del Solar (1875, 1881, 1882) y *Huincahual* (1888) de Alberto del Solar, las que formarían parte de una tendencia indigenista de la novela histórica durante las dos últimas décadas del siglo a nivel continental.

*Durante la Reconquista* de Alberto Blest Gana no marcaría así el inicio de la novela histórica en Chile, pero la crítica mayoritariamente la ha valorado como la única realmente lograda. La gestación de esta obra demoró más de veinte años, desde sus comienzos en 1865 hasta su versión definitiva en 1888, pero sólo se publica en París en 1897. En términos generales, el criterio que está detrás del establecimiento de esta novela como el paradigma del género en Chile se funda en el trabajo arqueológico que realiza, en el sentido de ser capaz de resucitar un espacio, sus costumbres, las ideas que encarnan la crisis histórica presentada, los tipos humanos portadores de esas ideas puestos en situaciones antagónicas, y la naturalidad con que todos esos elementos se van uniendo en una intriga en que el protagonismo no recae en un personaje o grupo de personajes estables a lo largo de la novela.

En no menor medida, la crítica alaba la precisión histórica de la novela a tal punto que en algunos comentarios la erudición y el rigor documentalista que una novela histórica puede o no exhibir pareciera ser el único aspecto capaz de validarla. El uso del lenguaje es otro objeto de atención en reseñistas y críticos, quienes destacan la fluidez del estilo, sin que se aclare cuáles son los rasgos concretos que conseguirían dicho efecto.

Otro elemento “positivo” del valor que esta novela de Blest Gana tiene ante los ojos de la crítica se relaciona con un acertado y conciente uso del modelo de las novelas históricas de Walter Scott. Esto se debe a que dicho modelo es considerado prestigioso, a diferencia de otros que circulan en la época, como el de novelas más estereotipadamente románticas del tipo de las escritas por Alfred de Vigny o Dumas. Como el mismo Lukács ha hecho notar en su estudio de la novela histórica, las novelas de Scott desde un principio se distinguieron por encarnar una reflexión sobre las raíces del presente y las causas de su evolución, que revela una conciencia de la historia

como proceso, reflexión que parece estar ausente en la novela romántica, más susceptible de convertirse en un recetario de intrigas novelescas, como ocurrió con muchas de sus parientes hispanoamericanas.

Un rasgo de la novela que ha contribuido a instalarla en un lugar privilegiado no sólo en lo que a novela histórica se refiere, sino en la historia de la literatura chilena en general, tiene que ver con el papel que cumplió dentro del programa literario de la obra de Blest Gana en su conjunto, y en lo que dicho programa significó dentro del proyecto nación del siglo XIX. Para Guillermo Gotschlich, por ejemplo, el programa literario de Blest Gana que ya aparece claramente configurado con *Durante la Reconquista* “sostiene la línea generativa que compromete a la novela romántica hispanoamericana para hacer literatura con el objeto de fundar la conciencia histórica progresista a partir de un proyecto cultural que involucró el quehacer literario como institución dentro de las instituciones sociales” (13). Esto la convertiría en “un producto de alta significación en la literatura chilena, ligado indiscutiblemente por sus propósitos inmediatos al trazado secular de los programas literarios y a la afirmación y desarrollo del género narrativo en nuestro país” (13).

Si bien las décadas que van desde inicios de siglo hasta los años ochenta aparecen tan pobladas de novelas históricas como el siglo anterior, sorprende la escasa crítica que éstas merecen entre sus contemporáneos, la que se reduce a unas cuantas reseñas. En años posteriores el panorama no cambia demasiado, lo que hace que el punto de partida para su estudio se limite a un listado de títulos que integrarían el corpus de la tendencia en el país. Así, sin apelar a más criterios que el orden en que se publican, dicha lista estaría integrada por: *1810. Memorias de un voluntario de la Patria Vieja* (1905) de Luis Orrego Luco; *San Bruno y los penitentes* (1912) de F. Ulloa; *La belleza del demonio* (1914) de Antonio Bórquez Solar; *Sor Rosario* (1916) de Sady Zañartu; *Santa Colonia* (1917) de Emilio Rodríguez Mendoza; *Hogar chileno y otros tiempos* (1923) de Senén Palacios; *La Sombra del Corregidor* (1927) de Sady Zañartu; *Un soldado de la Patria Vieja* (1929) de Rene Brickles; *Cuando mi tierra nació* (1930), *Cuando mi tierra era niña* (1942), y *Cuando mi tierra era moza* (1943-1946) de Inés Echeverría Larraín; *La fonda de madama Clara* (1932) de Carlos Vega López; *El mestizo Alejo* (1934) y *La criollita* (1935) de Víctor Domingo Silva; *Guerra a muerte* (1936) de Antonio Acevedo Hernández; *Jemmy Button* (1950) de Benjamín

Subercaseaux; *Hijo de Virrey* (1953) de Francisco Menéndez; *El Corregidor de Calicanto* (1960) de Jorge Inostrosa; *El viento del rencor* (1961) de Luis Enrique Délano; *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) de Carlos Droguett; *La caja de Sándalo* (1962) de Armando Venegas; *Puerto del hambre* (1964) de Reinaldo Lomboy; *Los húsares trágicos* (1965) de Jorge Inostrosa; *Así nacieron los pueblos* (1966) de Carlos Vega López; *42 prisioneros* (1967) de Edmundo Vega Miguel; *Combate de la Concepción* (1974) y *El ministro Portales* (1974) de Jorge Inostrosa; *El caudillo del Copiapó* (1977) de Mario Bahamondes; *Conrado Menzel* (1977) de Mario Cortes Flores; *Frente a un hombre armado (cacerías de 1848)* (1981) de Mauricio Wácquez; y *Los pioneros* (1983) de Enrique Campos Menéndez<sup>40</sup>.

No es la intención de este trabajo emprender un estudio de estas novelas, pero la presentación de algunas de las más conocidas es necesaria para delimitar el escenario en el que surge la ficción histórica de las dos últimas décadas, identificando no sólo aquellos rasgos que resultan novedosos a la luz de lo que se escribía en Chile antes de los ochenta, sino también los elementos que permanecen presentes después de esa fecha. La elección de sólo cuatro de ellas - *1810. Memorias de un voluntario de la Patria Vieja* (1905) de Luis Orrego Luco, *La Sombra del Corregidor* (1927) de Sady Zañartu, *El mestizo Alejo* (1934) de Víctor Domingo Silva y *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) de Carlos Droguett-, puede parecer arbitraria y hasta cierto punto lo es. Sin embargo, es una muestra que resulta representativa no sólo por la variedad de los períodos novelados (la Conquista, la Colonia y la lucha por la Independencia), sino también por los personajes escogidos como protagónicos (un conquistador, una autoridad colonial, un mestizo y un soldado patriota sin mayor importancia histórica).

Otro criterio que justificaría la elección de estas novelas es el de la extensión del período que sus respectivas fechas de publicación recorta, de 1905 a 1961 (fecha de

---

<sup>40</sup> Esta lista no agota las novelas históricas del período. Se basa en los títulos encontrados en distintas revisiones del género como la de José Zamudio, Manuel Montecinos y Seymour Menton principalmente. Cabe aclarar que en el caso de la selección hecha por Zamudio, he descartado las novelas sobre hechos contemporáneos al autor que muchas veces confunde con históricas por su situación de recepción (muy posterior a los hechos narrados). Este listado no incluye las biografías noveladas de Magdalena Petit y Fernando Alegría, aunque creo que la heterogeneidad del corpus también las admitiría y que han sido dejadas de lado por estos autores en base a criterios que consideran un límite rígido entre novela histórica, entendida como un género muy documentado y apegado a la historiografía, y una ficción más preocupada en seducir al lector común que en apegarse a los hechos. A la luz del estudio de la novela histórica que aquí presento, creo que esta distinción no tiene sentido y ayuda a encubrir muchas de las herramientas ficcionales de la historia oficial y de la novela que la perpetúa.

publicación de *100 gotas de sangre...*, aunque haya sido escrita durante los cuarenta). Por otro lado las novelas que a continuación se comentan permiten apreciar la diversidad de los proyectos literarios de sus respectivos autores, pudiendo distinguir aquellas que plantean una crítica social de otras más conservadoras, y también la variedad de las estéticas que predomina en cada una de ellas, desde una novela marcadamente realista como la de Orrego Luco, hasta otra con un fuerte carácter expresionista como la de Droguett.

Cabe destacar que la revisión de estas novelas se centrará en identificar los patrones a los que se ciñen en tanto novelas históricas, pero también la medida en que se distancian de dichos patrones, el diálogo que establecen con los valores perpetuados por la historia oficial y los mecanismos mediante los cuales dichos valores se inscriben o se subvierten en la ficción.

#### **4.2.1 1810. *Memorias de un voluntario de la Patria Vieja***

Sin duda *1810. Memorias de un voluntario de la Patria Vieja* (1905) no es la más representativa de las novelas de Luis Orrego Luco (1855-1948). La mayoría de las reseñas y estudios que se le han dedicado más bien exaltan la calidad y el éxito de *Casa Grande* (1908), su novela más conocida. Esto principalmente por la claridad con que se expone en dicha obra los temas que se consideran más distintivos en la producción del autor: la crítica social a la clase alta y su preocupación por el registro de la memoria, lo que hace de varios de sus textos una valiosa fuente documental sobre los hechos y costumbres de su época.

Desde su condición de escritor naturalista, más interesado en la moral y la psicología de la clase a la que pertenece que en los condicionamientos fisiológicos del ser humano<sup>41</sup>, la obra de Orrego Luco constituye un testimonio sobre la sociedad de

---

<sup>41</sup> Es lo que según palabras del mismo autor lo alejaría del naturalismo de Zola: "Si la fuerza de Zola consiste en resucitar el mundo externo con vida y movimiento incomparable, su debilidad consiste en no señalar más que una parte, un solo aspecto de la vida, el fisiológico. Se le escapa enteramente [. . .] el aspecto psicológico, los movimientos y reacciones del alma, la parte moral del ser. Olvida que el hombre, junto con los apetitos, pasiones y necesidades fisiológicas lleva también los recuerdos, la experiencia, las preocupaciones imbuidas por el medio, las supersticiones y el instinto moral; nos da lo primero y olvida por completo lo último. De aquí

fines del siglo XIX y principios del XX, como cronista de la decadencia de la clase alta, pero desde la perspectiva de quien defendió sus valores y los ve corromperse con nostalgia. Es interesante observar como esta perspectiva de la sociedad y esta visión de la literatura se trasladan cuando el objeto de la representación del autor deja de ser su entorno más directo y se desplaza hacia hechos históricos ocurridos a casi un siglo de distancia, como sucede en *1810*....

La novela narra la historia de Rafael Erazo, hijo natural y huérfano de un destacado hombre en Concepción a fines de la Colonia. Al igual que en *Durante la Reconquista* y que en las novelas de Walter Scott, los acontecimientos y personajes de ese importante período histórico se van uniendo a través de Rafael, un “héroe mediocre” en términos de Lukács, el que sin embargo ocupa una posición muy cercana a los hechos, transitando por las trastiendas e intimidades de los hombres de clase alta gracias a las relaciones del tío con el que llega a trabajar a Santiago, y la oportunidad de servir como secretario de Juan Martínez de Rosas, quien desempeñará un papel fundamental en la cercana Independencia, al formar parte de la primera junta de gobierno. Así, y a pesar de que el narrador homodiegético es descrito como “un pobre huérfano”, “ser sin nombre, un pobrecillo desamparado”, la singular coyuntura en la que se encuentra le permite ser testigo de los acontecimientos desde una perspectiva privilegiada.

La mirada naturalista del autor no se desvanece en esta novela histórica, que no se limita a narrar los sucesos, sino que está permanentemente explicándolos y adelantando tesis al respecto. Así, la mirada al pasado suele estar tan cargada de juicios, que se vuelve una lección sobre lo que el lector contemporáneo debe saber al respecto. Son frecuentes, por ejemplo, comentarios en los que el narrador interpela al lector imponiendo su propia visión de lo narrado con frases del tipo “como ustedes saben”, y en su deseo evidente de enmarcar pasajes textuales de la historia<sup>42</sup> o hacer la arqueología de frases populares usadas en el presente del autor, con un supuesto

---

resulta una visión incompleta de la vida” (en Promis, *Testimonios y documentos de la literatura chilena* 159-60).

<sup>42</sup> La novela señala en notas al pie que las palabras del personaje Martínez de Rosas son históricas y se encuentran en la *Crónica de 1810* de Miguel Luis Amunátegui.

origen colonial. Este tono aleccionador se proyecta incluso a los personajes, como ocurre en el caso de don Santos:

Estos tajamares *que ustedes ven*, si bien fueron concebidos por el presidente Benavides que encargó sus planos a Badarán, en cambio fueron ejecutados por orden del marqués de Vallenar, don Ambrosio O'Higgins. Aquí no está mal recordar el nombre de Toesca, el célebre constructor y arquitecto que tomara tanta parte en esta obra, ni el de don Luis Manuel de Zañartu, honrado vecino de Oñate, en Vizcaya, y Corregidor de Santiago, donde formó pingüe fortuna. Este caballero, *como ustedes saben*, tiene casa *con pila* en la calle de la Merced, casa muy rara y notable, y además la Quinta de Zañartu, a la bajada del puente [ . . ] (los énfasis son míos). (13)

La narración transcurre en una permanente tensión hacia un destino ya conocido, lo que hace que no se explore demasiado las causas de los acontecimientos. Los personajes históricos que participan de la acción cargan con el peso del monumento, volviéndose planos y predecibles:

Un joven delgado y apuesto solía tomar parte en las deliberaciones, exponiendo ideas militares que eran acogidas con atención por los miembros del Cabildo, y aceptadas casi siempre. En su fisonomía de líneas cortantes y severas se notaba la decisión que produce el hábito en la vida del soldado: se llamaba José Miguel Carrera y debía desempeñar un gran papel en tiempos no lejanos. (136)

Las descripciones de personajes y ambientes son minuciosas y parecen permearse mutuamente, una característica de la novela de observación que Orrego Luco admira en las obras de Balzac: "Balzac estudia cuidadosamente los nervios y las condiciones psicológicas de sus personajes; analiza y describe minuciosamente el medio en que debe desarrollarse la acción porque de él dependerá, en gran parte, el carácter de ellos y los antecedentes de su vida" (Promis, *Testimonios y documentos de la literatura chilena* 157). Ambiente y personajes se compenetran a tal punto que los lugares y las cosas comparten un alma común con quienes los habitan: "Y el sol caía

dorado, risueño, con alegría infinita sobre aquel huerto de una morada santiaguina. Era el sol de los grandes acontecimientos, de las agitaciones de un pueblo, de la intensa renovación de vida en una sociedad entera que traía también sus rayos para los desamparados como yo” (154).

El tono nostálgico y testimonial de otras obras del autor como *Memorias del tiempo viejo*, también se recupera en esta novela al establecer el lugar de la enunciación del narrador protagonista. En efecto, se trata del mismo Rafael, que recuerda los sucesos de la Patria Vieja desde la senectud: “¡Qué tiempos aquellos! ¡Y cuán tristemente se recuerdan en la vejez las horas de la juventud ya pasadas y lejanas! Al recorrer mis apuntes amarillentos de esa época, me siento revivir en el pasado” (34). Esta estrategia narrativa hace que el relato se perciba como las memorias de un narrador que participó de los acontecimientos pero que como “héroe mediocre” mantiene una distancia impuesta por el hecho de pertenecer a otra clase social y por no tener convicciones políticas definidas; es un observador que estudia los códigos de una sociedad de la que no se siente parte, pero a la que desea ingresar por el amor que ha despertado en él Carmen Santibáñez, joven aristócrata a la que desde su posición no puede siquiera aspirar. La intriga amorosa como vehículo de la acción histórica, contrariada por la existencia de diferencias sociales, es un recurso que Orrego Luco también hereda de su maestro Blest Gana. Este recurso, que permite ver gráficamente la rigidez de la sociedad chilena no impone sin embargo una sanción clara al amor de los jóvenes pues la novela concluye antes de que podamos ver si Rafael conseguirá finalmente derribar los obstáculos sociales que lo separan de Carmen<sup>43</sup>. Sin embargo la trama secundaria del soldado que confiesa a Rafael que cree haber alcanzado el amor de una condesa a pesar de las diferencias que los separan, cumple con mostrar lo ilusorio de las expectativas de romper con el *status quo* cuando ella lo deja sin previo aviso por sentirse destinada a otra clase de vida.

Una razón que podría explicar el singular interés que Orrego Luco siente en esta novela por el cultivo de la ficción histórica es su nostalgia por valores aristocráticos

---

<sup>43</sup> El carácter abierto que presenta esta obra respecto de la configuración de los hechos históricos y de la historia de su personaje puede deberse al hecho de que esta novela haya sido pensada como inicio de un proyecto mayor llamado *Los episodios nacionales de la Independencia de Chile*, que quedó inconcluso.



perdidos en la clase alta de comienzos del siglo XX, y la posibilidad de volcarse a una época en la que todavía se encontraban puros, encarnando el proyecto de un país muy diferente al que surge en el presente del autor. A pesar de la admiración que el escritor siente por Blest Gana, no puede ser tan optimista respecto de los cambios sufridos por la sociedad del siglo XIX porque su perspectiva histórica le permite presenciar las consecuencias que Blest Gana no habría alcanzado a ver. En esto, Orrego Luco se siente apoyado por parte de sus contemporáneos, aquellos que también habrían sabido interpretar el verdadero sentido de *Casa Grande*:

La importancia del libro [*Casa grande*] no provenía del mérito propio que, como lo he confesado paladinamente, no creo que sea mucho, sino del apoyo moral y de la resonancia que tuvo en la “antigua” sociedad chilena, que comprendía el peligro de las nuevas tendencias y de las nuevas situaciones señaladas. Era esa sociedad tan respetable como reservada y modesta: su distinción nacía de su severidad y de la elevación de sus propósitos y la sencillez de sus costumbres. Se divertía sin estrépito y sin bulla; pagaba sus deudas gastando lo que tenía únicamente; no pretendía improvisar fortunas en la bolsa o en la política, pues creía que solamente el trabajo y el ahorro eran la base creadora de riqueza, y se inclinaba sólo ante el mérito, el talento y la seriedad personal. (Promis, *Testimonios y documentos de la literatura chilena* 163)

De este modo, la novela de Orrego Luco llama la atención por seguir el modelo clásico de la novela histórica decimonónica, pero vaciándolo de la intencionalidad que se percibía en el modelo de las novelas de Scott. La presentación de los hechos del pasado sirve de marco para explorar una situación más social que histórica y en muchos pasajes se vuelve extremadamente esquemática, sin que los personajes ni los conflictos lleguen a alcanzar la profundidad de las novelas del mismo Scott o del Blest Gana de *Durante la Reconquista*. El conflicto sentimental que condimenta la trama histórica tampoco logra conmover al lector y resulta más bien una situación experimental a través de la cual la novela explora determinantes sociales que forman parte del programa naturalista de su autor.

#### 4.2.2 *La sombra del Corregidor*

*La sombra del Corregidor* (1927) de Sady Zañartu muestra un tipo de novela con características composicionales y estéticas muy diferentes a la de Orrego Luco, que pareciera ser más cercana a la biografía novelada, pero sin resolverse tampoco del todo en esa dirección. Más que la observación de las costumbres y de los personajes que animan un período histórico determinado desde la figura del “héroe mediocre”, o la reconstrucción de la vida de un personaje histórico, la novela va a centrar su atención en una época, tomando como símbolo de ésta a un personaje que más por los datos históricos con que se lo identifica atrae por el misterio y la leyenda que lo rodean: el Corregidor de Calicanto. Dicho personaje, antepasado del autor, que ha sido motivo de otras novelas como *El Corregidor de Calicanto* (1960) de Jorge Inostrosa, se reviste de un poder que traspasa los límites de la muerte en la imaginación del mundo colonial y que encarna los valores de una sociedad represiva<sup>44</sup>, el misterio y el adormecimiento con que la visión del proyecto nacional del siglo XIX contribuyó a fijar la imagen del pasado colonial<sup>45</sup>.

A diferencia de lo que ocurre en *1810...* el lenguaje de la novela está glosado en un hablar de época en el que se inscriben hablas sociales como la de la *mama* de la casa del Corregidor y la jerga de los trabajadores del puente, en un afán de completar la imagen de la época que la narración propone.

Es curiosa la dedicatoria con que Zañartu inaugura la novela: “A mi padre, el más probo de los hombres”; esto hace pensar que la narración entregará una clave moral en la que se apoyaría la conexión entre el misterioso antepasado y el admirado padre. Dicha clave podría estar en la autoridad incuestionada de ambos, aunque la novela mira con cierta ironía la figura del Corregidor, capaz de alimentar con comida podrida a los reos con los que construyó el Puente de Calicanto y de enterrar en vida a sus dos hijas en un convento que él mismo manda a construir.

---

<sup>44</sup> En este sentido resulta irónico que Sady Zañartu haya recibido el Premio Nacional de literatura en 1974, el primer año del gobierno militar, y que la primera obra que se haya destacado al galardonarlo fuera *La sombra del Corregidor*.

<sup>45</sup> La influencia de la historiografía y la novela del siglo XIX en la construcción del imaginario colonial se puede comparar con la que en Europa habrían tenido las novelas de Walter Scott sobre el imaginario de la Edad Media.

Otra explicación más probable se encontraría en la posibilidad de ver al Corregidor como una proyección de los valores de la época, lo que en última instancia lo redimiría como individuo. Esa idea aparece apoyada por la frecuente presencia de imágenes espectrales en la novela, que van desdibujando personajes, espacios y diálogos. Muchas veces la atención del narrador se escapa hacia las sombras que los personajes proyectan en los muros mientras hablan, o hacia las formas que las telas de los trajes dibujan ante movimientos súbitos<sup>46</sup>. Todo parece tener un aura animada por un pulso independiente, un pulso dado por la época y la estructura social en la que los personajes están insertos: “La carrera desenfundada de la carroza, en la trama oscura y viviente de la sombra, impulsada por el furioso vendaval, semejó una fuga precipitada hacia el abismo en la que [el Corregidor] se llevaba la ciudad entera” (231).

Hay cadenas de las que no se puede escapar, y por eso el segundo capítulo se sumerge en la genealogía como un antecedente insoslayable en esta historia: “Era tanta la antigüedad de su nombre, que la investigación de los genealogistas no podría averiguar quien fue el primero que lo tomó” (30). El Corregidor Zañartu no tiene la vitalidad ni el albedrío de un individuo, pues su actuar responde a funciones determinadas por una fuerza que lo desborda: su linaje se corona sin mayor esfuerzo al casarse con la hija del fundador del apellido Errázuriz en Chile; más tarde, “su nombramiento de Corregidor, Justicia Mayor y Lugar Teniente de Capitán General coronó sus ambiciones de poderío a que aspiraba como caballero hidalgo de sangre y nobleza” (35). Su vida parece impulsada en una trayectoria definida de ayer y para siempre por un orden social, que lo va a convertir en un cargo, en la encarnación de una autoridad representada por el bastón de mando que lleva siempre consigo.

Esta idea se refuerza con muchas imágenes en las que los signos parecen más significativos que la realidad. Las descripciones del tercer capítulo lo sitúan dentro de la ciudad y sus rutinas, pero también dentro de un entramado social que se expresa en el prestigio de la calle que habita y en el escudo que adorna el portón de su gran casona.

---

<sup>46</sup> En este sentido, los rasgos estéticos de la novela recuerdan en alguna medida la manera de tratar el pasado que veíamos en una novela modernista como *La gloria de Don Ramiro*, en los términos usados por Celia Fernández: “Cada escenario, cada objeto del pasado se describe filtrado por luces sombras, sensaciones físicas y psíquicas, connotaciones artísticas” (142).

En cuanto el método de composición de esta novela, el prólogo destaca el hecho de que el narrador “persigue el hilo de todos los acontecimientos más expresivos que, por su ascendente gráfico o emocional, prestan mayores luces al conocimiento cabal de la vida en tiempos virreinales”. Si la novela de Orrego Luco a ratos pierde fluidez porque la ficción debe detenerse a cada momento ante la textualidad del hecho histórico, la novela de Zañartu se construye a partir de una serie de datos ensartados como cuentas en un rosario, creando un mundo plano y estereotipado.

También sirve de eje argumental a la novela los amores contrariados entre don Diego, un pariente del comendador de la ciudad, y enemigo natural del Corregidor por el poder que le disputa, y Marilola, la hija de Zañartu. Pero este conflicto desaparece de la atención del narrador con bastante frecuencia y no llega jamás a superar ninguna de las trampas sociales que lo impiden, terminando en tragedia.

Lo que subsiste en cambio, son las metáforas de la Colonia como un mundo represivo. En este sentido, el legado por el que más se recuerda al Corregidor Zañartu, el Puente de Calicanto, que unía Santiago con el mundo de la Chimba, aparece personificado como una proyección del Corregidor. Los once “ojos” que forman su estructura lo ven todo al igual que el temido Manuel Luis de Zañartu, de quien se dice que habría hecho construir un mirador en lo más alto de su casa para, desde allí, vigilar con un catalejo los trabajos realizados por los reos de la cárcel.

La imagen de Zañartu que la novela proyecta no se centra de esta manera en producir una representación realista de la Colonia o de los personajes y acontecimientos que describe, sino más bien en aprovechar la figura legendaria del Corregidor de Calicanto para producir una historia de condenados en la que todos los acontecimientos y personajes quedan revestidos de un aura fantasmal y el mundo de la Colonia, su represión, superstición, atraso y rigidez fijados en una imagen mitificante que magnifica los prejuicios que de manera menos evidente se encuentran en la historiografía oficial.

#### **4.2.3 *El mestizo Alejo***

*El mestizo Alejo* (1934) no es una novela histórica clásica que intente seguir el modelo de Scott, como en el caso de *Durante la reconquista* o de *1810...*, sino que se trata de una biografía novelada como las que en el mismo período está escribiendo Magdalena Petit sobre Diego Portales o sobre la Quintrala. Es el deseo de “contar la maravillosa vida” de Alejo y su importancia en la configuración de la identidad nacional como “el primer toqui chileno” el que impulsa a Silva a escribir su historia. Desde esta condición de biografía novelada, el texto de Silva se presenta como una modalidad más anquilosada de la ficción histórica, ya que por su misma definición no aspira siquiera a resucitar un mundo, sino sólo a fijar una imagen parcial de una figura determinada, valiéndose de un decorado de luchas y amores contrariados propios de la versión más convencional del folletín.

Sin embargo, y a diferencia de la novela de Petit sobre la Quintrala<sup>47</sup>, la visión de Silva sobre el mestizaje, que Alejo de Vivar encarna en la novela, difiere radicalmente de la aberrante mezcla de razas que suponen ciertos historiadores como Benjamín Vicuña Mackenna. En lugar de lo peor de ambas etnias, Alejo encarnaría en la novela lo mejor de ambos mundos: “Fray Rogelio presentía, tal vez, aunque vagamente, las grandes cosas a que estaba destinado aquel discípulo en quien parecía confundirse, no los defectos, sino las virtudes de las dos razas de que era vástago soberbio” (23).

Este hecho haría de la novela una crítica de los valores defendidos por la historiografía oficial y por la novela histórica tradicional en sus mecanismos de representación de las distintas razas enfrentadas en la sociedad colonial. El problema es que junto con la idealización de Alejo como mestizo, la novela muestra que una figura como él no tiene lugar en dicha sociedad, ya que desde el inicio se lo presenta como un “renegado”. Fruto del abuso a una española raptada por los indios, Alejo se cría en los bosques hasta los ocho años. Al incorporarse a la sociedad colonial, entra a

---

<sup>47</sup> La novela también alude a esta visión del mestizaje encarnada en la Quintrala a través de un comentario del capitán don Juan de Zúñiga, uno de los personajes más radicales en cuanto a intolerancia étnica: “El altivo criollo [. . .] trae a colación- cuando no está presente el Corregidor- porque lo estimaría un desacato- lo que ha ocurrido con los Lisperguer y Flores; a su juicio, la terrible *Quintrala* y toda la serie de crímenes con que ha enlutado y mancillado la sociedad de su época, no pueden ser sino el fruto de una unión espuria, en la que no debió haberse consentido” (31).

servir en el ejército español donde es envidiado pero rechazado por sus compañeros de armas, mirado en menos por sus superiores y marginado por la sociedad en la que vive:

[. . .] aquel mozo meditabundo y solitario que repasa el poema de Ercilla mientras sus camaradas se entretienen en tirar los dados o hacer la ronda a las hermosas, ocupa entre los suyos una posición excepcional. Se le admira, pero no se le quiere; no se le odia, pero tampoco se le aprecia. Es un mestizo- hijo de cacique y cautiva-, y esto, para los conquistadores, hidalgos o pecheros provenientes de la Península, importa una tacha insalvable de inferioridad. ¡Tanto peor para él si es diestro, y es fuerte y es valiente! El despecho le granjeará, a pesar suyo, ojerizas y rencores. Le llaman el “guacho” a sus espaldas y hasta se le reprocha que, como premio a actos de arrojo en que arriesgó su vida, haya pretendido para sus manos la alabarda de sargento. (19)

Al ser discriminado, Alejo ve clausuradas sus posibilidades de aspirar a un lugar de mayor prestigio social o militar. El resentimiento lo lleva entonces a identificarse con la herencia paterna, desertando de La Concepción y uniéndose a las huestes mapuches. Sin embargo, a poco andar duda: “¡Oh, si pudiese abandonar a su suerte a esos miserables esclavos de la superstición y la barbarie, como volaría a reconciliarse a cambio de lo que sólo él sabe, con aquellos que con su soberbia lo han empujado a la rebelión!” (197). Pero la fuga ya no es una posibilidad para Alejo, su propia madre cree que debe someterse a las normas españolas y, cuando eso ya no es posible, le pide que se aleje para evitarle la vergüenza: “¡Hijo mío! Huye, por favor; ocúltate; las tierras de tu padre son inmensas, y pasarán años antes de que lleguen a hollarlas los que hoy son tus enemigos; haz lo que quieras, pero libra a tu pobre madre de la vergüenza diaria de oír que te llaman el traidor, el réprobo, el infame” (200).

Al pedirle que se oculte, la madre de Alejo le está pidiendo que desista de la guerra contra la ciudad, lo que implica huir tanto de los mapuches como de la sociedad colonial. Así, el lugar del mestizo desde la perspectiva del mundo colonial que encarna su madre española sería un no lugar. Desde el proyecto del propio mestizo en tanto, dicho lugar se traduce en una utopía, la del imperio de los Aucas, que Alejo pretende fundar uniendo a todas las tribus, y en el que será emperador junto con María Francisca

del Valle, la “criollita” de la que está enamorado: “Que lo injurien ahora, y afecten despreciarlo, y lo desairen como quieran. Ha puesto el pie sobre el orgullo castellano. Es el caudillo –el único- y, vencedor de los invasores extranjeros, tendrá que ser mañana el Jefe Supremo de su pueblo, el Legislador, el Emperador de la libre Araucanía, el creador y Jefe Supremo del *Imperio de los Aucas*” (164). La misma idea parece proponer Eduardo Barraza cuando afirma: “El alzamiento de Alejo responde a un proyecto de mejoramiento posible, y tiene como base la búsqueda de una identidad, de un lugar para él y para los suyos en el mundo bicultural de la Colonia” (*De La Araucana a Butamalón...196*).

Sin embargo y, como también sugiere Barraza “su proyecto [el de Alejo] es una empresa que ha surgido en él provocada por la asimilación que ha logrado de la cultura dominante” (196). Esto es interesante porque ayuda a interpretar la mirada social que anima a la novela en su justa medida. Si bien se defiende el valor del mestizo en la sociedad emergente, es una idea de mestizaje que arrastra y perpetúa muchos de los antiguos prejuicios étnicos que están en la base de la misma exclusión del mestizo.

Así, desde el prólogo, el autor incluye su novela dentro de la tradición inaugurada por Ercilla en *La Araucana* en cuanto esta última habría sabido “hacer justicia al heroísmo de unos hombres que, rebeldes a todo intento de conquista, lucharon hasta el sacrificio por la causa de su libertad” (9). Al narrar la historia de Alejo, Silva estaría añadiendo una figura más a la galería integrada por otros valientes como Lautaro, Caupolicán, Huenuncura, Pelantaru o Lientur.

Alejo, por su parte, también se nos muestra como un asiduo lector de *La Araucana*, a tal punto que recita fragmentos traducidos al mapuche para avivar el “patriotismo” de sus tropas. Lo que Alejo no advierte es que al exaltar el valor y la fuerza mapuches, Ercilla justifica y dignifica al conquistador español. Al perpetuar ese discurso, Alejo contribuye a la mitificación de su raza y terminará por repudiar sus valores como algo extraño y primitivo. Si en un principio los mapuches son descritos con admiración por “la brutalidad y la fuerza” (12) y por su “natural rebelde” (21), como “centauros” (12), “bárbaros”, y como una “raza de guerreros, dotada de un irrefrenable instinto luchador” (106), pronto son vistos como “salvajes ebrios” (106), “de una crueldad de fiera en celo, y capa[ces], en la exasperación rabiosa de la lucha, hasta de llegar al canibalismo”;

según el narrador, el mayor gozo para el mapuche consiste en “hacer el recuento de los perjuicios que ha inflingido al enemigo”, dándose luego a beber y dormir “como los ogros de los cuentos de niños”; “sudorosos, ebrios del ímpetu homicida, ávidos de sangre” (191), una vez iniciada la lucha, no pueden irse “sin consumir, con el robo y la matanza, el exterminio” (105). Cuando la suerte les es favorable, en tanto, “celebran sus “éxitos guerreros con largas y tumultuosas orgías” (106).

Alejo parece aceptar con naturalidad estos rasgos e incluso participa de varios rituales, como el sacrificio de una oveja para exaltar el ánimo belicoso de su gente. Tampoco se muestra contrariado al elegir mujer india (incluso más de una), ni cuando se siente admirado por la veneración que despierta su nombre (*ñanku* o aguilucho) entre los mapuches, pero pronto se resiente ante la “estúpida superstición de sus hombres” (192).

En realidad Alejo es para el narrador un católico con cuerpo de indio y sólo desde ahí es capaz de defenderlo: “Hijo de su siglo, iniciado por su madre en cosas de doctrina, y educado más tarde en un asilo de religiosos, Alejo es, si no un devoto ferviente, un cristiano convencido. Quiere esto decir que le parecen absurdas y aberrantes las prácticas de magia de la superstición indígena” (166). Si bien es cierto, el narrador también critica el mundo español por su superficialidad e intolerancia, todo lo que en Alejo vale tiene que ver con su educación cristiana y con la fuerza que ésta le da para doblegar al salvaje que habita en él. Así, aunque el narrador tome distancia del discurso historiográfico oficial, al enaltecer a Alejo, sin duda lo hace por su fe en que el mestizo ha asimilado notablemente las virtudes del español:

La mosquetería hace estragos en sus filas y bien pronto el campo se ve sembrado de heridos y cadáveres desnudos. Pero Alejo- a quien los historiadores, negándole injustamente casi todo, han tenido que reconocerle, por lo menos la astucia- recurre a un arbitrio que bastaría por sí solo para darle un sitio entre los grandes estrategas. (181)

Sus estrategias militares, sus valores morales y su corazón son los de un español, mientras que su fuerza física, valor y destreza son los de un indio. Así, el valor de Alejo como eslabón social es el de “civilizar” a su gente, lo que sigue significando un tipo de dominación.



Pero más allá del discurso que esta novela discute (social) y aquel que perpetúa (étnico), vale la pena verla como un intento de reflexionar sobre conflictos que están aún vigentes en la sociedad de la década del treinta: el lugar que han de ocupar las minorías étnicas en dicha sociedad ante la presión de la cuestión indígena en el resto de Hispanoamérica, por ejemplo, o su importancia como agente cultural en la definición de la identidad nacional. En este sentido, esta novela podría verse como un intento todavía muy precario de situar al mestizo en una posición cultural clave, un intento que cobrará mucha más fuerza en la conciencia que intentarán despertar novelas neoindigenistas posteriores como *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, al proponer una visión del mestizo como el único agente posible en la integración de la sociedad peruana y en la defensa de su identidad cultural.

#### **4.2.4 100 gotas de sangre y 200 de sudor**

*100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) de Carlos Droguett es parte de una trilogía de novelas históricas integrada además por *Supay el cristiano* (1967) y *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973)<sup>48</sup>. Aunque sólo aparece posteriormente, *Supay...* es la primera parte de *100 gotas de sangre...* y en ella se narra el frustrado intento de Pero Sancho de la Hoz de asesinar a Valdivia en Atacama, lo que le valió la perenne desconfianza del conquistador y sus seguidores. Droguett originalmente pensó que ambos textos serían publicados como una sola novela, lo que haría recaer el protagonismo en Pero Sancho de la Hoz, pero esto no ocurre al leer *100 gotas de sangre...* por separado.

Lo primero que sorprende en una novela escrita en el despuntar de los cuarenta es que la voz que aparece presentando el relato, en un tipo de discurso que asumimos como el prólogo del autor, se diluye en la de un narrador que nos sitúa en Concepción con Pedro de Valdivia a punto de entrar en un claro de bosque del que no volverá

---

<sup>48</sup> *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (Santiago: Zigzag, 1961) fue escrita 20 años antes de su fecha de publicación y aunque *Supay el cristiano* (Santiago: Zig Zag, 1967) se publica después, en realidad es la primera parte de la historia. En cuanto a *El hombre que traslada las ciudades* (Barcelona: Editorial Mogueer, 1973), completa la trilogía pero también fue escrita mucho antes de su fecha de publicación, es decir también a principios de los cuarenta.

jamás. Ese vacío de la historia por el que el personaje se fuga es el que los historiadores han tratado de ocultar con distintas versiones de su muerte y lo que nos advierte sobre la mirada de este narrador poco tradicional, más atento a los sucesos desconocidos u olvidados que a aquellos consagrados por la historia.

Antes de producirse la metalepsis de un plano de ficción a otro, el autor se toma el tiempo para reflexionar sobre la historia que está escribiendo, en lo que se ha caracterizado como metaficción, una estrategia que Seymour Menton ve como uno de los rasgos que marcan la inflexión de la novela tradicional a la nueva novela histórica. Esta intervención del autor sirve para definir la narración de acuerdo a su género: "Me doy cuenta del peligro tremendo que significa pegar un emblema en la solapa de un libro. No obstante, yo cogí un alfiler y lo prendí en la carne viva: He aquí una novela histórica" (13).

La apropiación de los hechos del pasado que supone esta afirmación, parece sugerir que la ficción no será esclava de la historia, "He aceptado como verdaderos episodios [contados] por los cronistas y negados por los historiadores. No podía proceder de otra manera, porque ello convenía al destino de mis personajes" (13); el autor también explica el origen del título, que tomó de una carta de Pedro de Valdivia al emperador Carlos V, el 15 de octubre de 1550 desde Concepción, informándole de la ayuda que ha debido pedir y de los padecimientos que se sufren en Chile "por costarnos cada peso cien gotas de sangre y doscientas de sudor" (13). Finalmente, a pesar del protagonismo que pareciera tener Valdivia hasta este punto del relato, el autor advierte que se trata de una novela "del nacimiento de la ciudad" (13).

Es fácil olvidar que la historia comienza en este primer segmento disfrazado de prólogo, pero de hacerlo el relato tendría una estructura lineal y no *in extremas res*. Más allá de lo que eso pueda significar en términos estéticos, la desaparición de Valdivia en el bosque como el lugar desde el cual se está mirando la historia de esta ciudad añade una idea de intrascendencia a la aventura de esfuerzo, terror y privación que estamos a punto de leer.

El falso inicio que se presenta un poco más adelante muestra a Inés de Suárez intentando preservar los últimos granos de trigo que quedan después del incendio con

que los indios arrasaron Santiago en ausencia de Valdivia. Inés teme por el pan de la Colonia y, como una lady Macbeth de otro tiempo, está obsesionada por la sangre que manchó sus manos luego de haber degollado a seis caciques prisioneros intentando repeler el ataque,

Mis manos, ¿No sabéis, señor, que cuando me las miro se me quedan temblando? Entre sueños manejaron la espada cuando estaban aturdiendo en el calor los indios, no miraban mis ojos, porque si miraban por el suelo me desmayaba el calor... ¡No quiero tocarles el pelo, aún siento en mis manos el palpitar de la primera cabeza tronchada, de la cual caían todavía retazos de gritos, y resoplidos roncros y goterones gordos. (23)

Es este escenario de horror, en el que los personajes están enloquecidos por el miedo, el que da origen a la ciudad. Un origen en el que el pan se mezcla con la sangre, el remordimiento y la violencia. La falta de sueño, el miedo, el hambre y el asco hacen de cada minuto una experiencia límite que se va a prolongar durante años. “El aire hedía, las moscas se les paraban, pegajosas, en la cara, en el pelo. Las espantaban con náuseas, con ganas de sollozar” (32).

La escritura da cuenta de la desesperación de los personajes en una sintaxis llena de comas que como remos tratan de hacer avanzar las palabras hacia el fin del relato de una historia que nadie contó. Dicha historia se articula por medio de fragmentos que dibujan imágenes aisladas, pero logrando una configuración expresionista de un mundo en el que la carencia, la ambición y el miedo son los protagonistas. Los personajes que actúan en la historia son sólo proyecciones de esas fuerzas. Esto explica por qué un segmento se puede detener en una bestia con la misma atención o más que la que recibe un personaje histórico: el halcón de Romero es tan importante como su dueño para el narrador y lo sobrevive.

La descripción de la agonía de un caballo, en tanto, ocupa uno de los segmentos más memorables de la novela y alcanza la profundidad de pocos personajes literarios. Este caballo, que se había alejado solo del campamento, se queda dormido y cuando

despierta está cubierto de nieve. Al ponerse de pie, sus pasos no hacen ruido y caen copos congelados a su alrededor. El caballo siente terror del silencio, “del indio deben ser estas flechas blancas que quemaban” (61). Dicho silencio se parece demasiado al que hubo antes del incendio de Santiago y el caballo reconoce el peligro, llamando en su interior a los españoles. Siente la furia de la lucha en la embestida de la nieve; patea, se aterroriza y corre hasta el río, pero la lluvia blanca y muda lo sigue. Desde la conciencia del caballo, el narrador proyecta el terror del animal a ese enemigo mortal que logró detener el río. Al patear sobre su superficie congelada, el hielo se triza y el caballo es arrastrado por la corriente.

La mirada del narrador se interna en el sentimiento del caballo, no lo abandona en el acontecimiento, sino que lo sigue desde dentro y ocupando una perspectiva imposible para un cronista que le permite narrar el terror ciego del animal. Con los ojos abiertos, narrador y caballo mantienen a flote el dolor y la soledad de esos momentos en un gesto narrativo que sostiene la novela, en su intento de internarse en la historia que nadie se atrevió a compartir, aquella que queda fuera del cerco de los escribanos, en el bosque en que Valdivia se perdió para siempre.

En ese mundo que quedó fuera de los archivos no se cuenta la épica de la conquista que todos conocemos, sino el proceso mediante el cual los hombres se volvieron bestias. La descripción de los cuadros de animales acorralados por situaciones que los aterran precisamente porque no los entienden, muestra de una manera dramática el sentimiento de los hombres que pasaron por lo mismo. En una escena fantástica en que un cóndor ataca a un herido dentro de su cabaña, vemos a este pájaro majestuoso tan acorralado como el hombre dentro de la cabaña, y gestos de exterminio que se confunden con otros de ternura y solidaridad:

El hombre echó un poco de sangre por la boca, el cóndor aleteó asustado y le hundió el pico como si quisiera esconderlo en él y no herirlo. Algunos españoles habían acudido con lanzas que pasaban libremente entre las alas. Le dispararon otra vez, bajó las alas, precisamente, lo hirieron, graznó furioso, agitó su enorme cuerpo, pareció que iba a volar en contra de los que le disparaban; pero el herido se movió un poco en el suelo, alzó una mano y la pasó dulcemente sobre

la pechera del ave, en un gesto amistoso, como para decirle que no hiciera caso, que no tuviera miedo. El cóndor se hundió otra vez en su pecho y sacó goteando de él el sangriento pico. Le dispararon, chilló asustado, miró al herido que se movía lentamente, agitó airado el pico, que ostentaba unas hilachas blancas y torció con suavidad la cabeza como para escuchar mejor. Le dispararon otra vez, gritó débil el herido y movió sobre él la garra el cóndor, lo golpearon con una lanza y entre el humo de los disparos se alzó en el aire y con él se alzó el humo... (53)

La atmósfera de exasperación se intensifica con la espera de refuerzos que no llegan, en una letanía de episodios que comienzan solo para marcar el estancamiento: “Así eran las cosas del hambre” (55), “Así era aquel invierno para los españoles” (67), etc. Ese tiempo permite al narrador mostrar la conciencia de los traidores Pero Sancho de la Hoz y Juan Romero, pero también la otra cara de su ambición de poder: la nostalgia por la posición ocupada en la antigua patria en Pero Sancho, y el deseo de casarse con una india de Romero. La narración no reivindica a ninguno de ellos, pero tampoco enaltece a Valdivia, y termina mostrando como sus sueños e intenciones son devorados por la épica de la fundación de la ciudad.

\*\*\*

El análisis recién expuesto permite proponer varias conclusiones respecto de la ficción histórica chilena de la primera mitad del siglo XX. En primer lugar se puede comprobar la convivencia de novelas en las que por un lado se sigue privilegiando el método de composición de la novela histórica clásica a través del paradigma de *Durante la reconquista*, mientras otras parecen orientarse más en la dirección de la biografía novelada, identificando ciertos personajes históricos como símbolo de una época, en el caso de *La sombra del Corregidor*, o exaltándolos por su importancia en el rumbo que siguen los acontecimientos históricos y la construcción de la identidad nacional, como en el caso de *El mestizo Alejo*.

La novela de Orrego Luco, en tanto, se ciñe al modelo de Blest Gana, pero sin alcanzar los méritos que se le atribuyen a la obra de dicho autor; el “trabajo arqueológico” que tanto se alaba en *Durante la Reconquista* como una herramienta para

resucitar el mundo representado, la gente que lo habita, su manera de pensar, etc., en Orrego Lugo no va más allá de la recolección de datos históricos para dar realismo a la atmósfera, pero sin llegar a resucitar la época ni las crisis históricas que presenta con naturalidad.

En segundo lugar llama la atención, la diferencia entre el tipo de personajes que ocupan el centro de la representación en las respectivas novelas. Sin embargo, esto no significa que las aquellas escritas durante el período reflexionen sobre la importancia de otros agentes en los procesos históricos del país, ya que casi todas parecen articularse desde perspectivas más conservadoras que revisionistas. Así, en *1810...* dicha perspectiva es la de una clase alta nostálgica de los valores que su privilegiada situación social permitió durante mucho tiempo y que se han perdido por el ascenso de sectores que antes se encontraban marginados; *El mestizo Alejo* en tanto perpetúa la mixtificación de la diferencia étnica, asimilando el discurso de la epopeya de Ercilla y mostrando la manera en que dicha diferencia étnica inscrita en la figura del mestizo lo relega del proyecto social que él mismo simbolizaría. Por otra parte, *La sombra del Corregidor* se escribiría desde una perspectiva que enfatiza y perpetúa los estereotipos producidos por la historia decimonónica acerca de la Colonia.

En este marco la novela de Droguett instala una propuesta radicalmente diferente ya que se trata de un texto excéntrico que no se puede explicar en el contexto literario antes descrito, sino sólo a la luz del fenómeno que anticipa, y que puede leerse como una novela revisionista, al proponer una visión muy poco épica de la conquista, sus “próceres” y su significado histórico.

En cuanto al cruce entre la ficción histórica del período y los paradigmas literarios vigentes, el período en el que se escriben estas novelas está marcado principalmente por la influencia del modernismo y el naturalismo, estéticas que según José Miguel Oviedo conviven durante las primeras décadas del siglo.

En la novela de Orrego Lugo, por ejemplo, habría que señalar la importancia del naturalismo, el que se manifiesta en la exploración moral y psicológica de la clase dirigente y de los códigos sociales que ésta produce. Por otra parte, Luis Iñigo Madrigal afirma que la instauración del naturalismo en Hispanoamérica no obedeció simplemente

a la asimilación pasiva de una estética europea, sino que tuvo una justificación social, lo que también se puede relacionar con la novela de Orrego Luco: “El naturalismo europeo responde a una época de industrialización, de expansión económica e imperial del Viejo Continente. El nuestro, al inicio de una nueva etapa colonial, al comienzo del subdesarrollo en términos estrictos” (78). Este neocolonialismo del que el autor habla tendría que ver con circunstancias históricas y sociales concretas que cobran importancia hacia 1880 en Hispanoamérica (prosperidad económica, inmigración, desarrollo técnico, capitalismo y mayor estabilidad política), pero se proyectaría hacia el siglo XX, estando plenamente vigente en el período en que fue escrita la novela de Orrego Luco.

La instauración de este orden neocolonial debe mucho según Iñigo Madrigal a la clase burguesa, la que con el advenimiento del capitalismo pasa de dominadora a dominada. Es esta una de las razones que justificarían la crítica que vemos en las obras del chileno a los cambios sufridos por dicha clase. Este paralelo entre naturalismo y neocolonialismo que sugiere Iñigo Madrigal también es interesante en el contexto de la novela aludida porque justificaría el vínculo que en virtud de su carácter histórico se establece entre las primeras décadas del siglo XX y la Patria Vieja. Mientras el tiempo de la novela muestra el momento previo a la consolidación de la Independencia en el país, augurando el fin de la era colonial, el presente del autor se enmarca en una época en la que al menos a nivel económico y cultural se vuelve a asumir la dependencia, esta vez a través del subdesarrollo. La frustración, que según Iñigo Madrigal, surge a cada paso en la novela naturalista hispanoamericana, se vería en el fracaso de los objetivos del protagonista de *1810...* y en sus limitaciones sociales, entendidas estas como una metáfora de la sociedad contemporánea al autor. Como en otras novelas del período naturalista, el protagonista de *1810...* “no quiere ser lo que es mientras no pueda convertirse en lo que quiere ser” (93).

En el caso de *El mestizo Alejo*, el gesto naturalista en tanto se ve especialmente en las descripciones del entorno físico y social y la influencia que dicho entorno tiene no sólo en la manera de ser de los personajes, sino incluso en el acontecer que presenta. En este sentido, se podría decir que Alejo no es un personaje que actúe libremente, sino que su comportamiento en la novela se encuentra determinado por condicionamientos genéticos y culturales.

Por otra parte, la novela presentaría al menos algunas de las pretensiones características de la novela naturalista, entre ellas la de ser un agente del cambio social, “así como la ciencia había contribuido a eliminar ciertas plagas y a mejorar la salubridad pública, la novela podía combatir y quizás eliminar los ‘vicios’ de la sociedad” (Oviedo Vol. 2 145). En este ámbito, la novela se pronuncia en contra de las supersticiones del mundo que describe, no sólo las de los indígenas que integran el ejército de Alejo, sino también las de la sociedad colonial de La Concepción, en la que los terremotos se conciben como el castigo de los pecados y los indios como la encarnación de la bestialidad y en última instancia del demonio.

La novela de Sady Zañartu en tanto se alejaría de dicho paradigma en virtud de la presencia de acontecimientos que adquieren un carácter sobrenatural y que se representan mediante elementos que evocan una estética más bien modernista, muy alejada de cualquier parámetro de representación realista. En primer lugar, llama la atención la actitud ambigua de esta novela frente a la representación del cristianismo, el que en muchas ocasiones se reviste de superstición y arbitrariedad. Según Gabriela Mora, esta actitud crítica del modernismo ante el cristianismo derivaría de la visión Nitzscheana de éste como exaltador de la pasividad y la mansedumbre, valores que son claramente asociados al mundo colonial en la novela. Sin embargo, la crítica cede a la contradicción al exaltar otros valores asociados a la religión, contradicción que se proyecta hacia otros temas como la actitud ante el progreso, el lujo o el amor espiritual. Por otra parte, “el deseo de retener el misterio” tan evidente en esta obra de Zañartu “tiene que ver con la actitud ante la ciencia positivista, el acercamiento al ocultismo, y el asiduo cultivo de la modalidad del género fantástico y sus subtipos” (Mora 21).

El insistente uso de imágenes fantásticas e idealizadas a través de las cuales la novela intencionalmente se interna en un mundo contrario al progreso de las primeras décadas del siglo XX, en una opción modernista que va a privilegiar lo exótico y remoto, atentaría también contra la referencialidad de la novela histórica tradicional:

[. . .] la Naturaleza no se ve al modo, rechazado, del realismo naturalista. Más cercano al subjetivismo romántico, el modernista rechaza el mimetismo y sus representaciones [. . .] van a ser impulsadas más por sentimientos que por detalles del referente externo (Mora 23).



Pero junto con rechazar el mimetismo, los modernistas muchas veces van a rechazar la naturaleza misma, la que ha perdido su carácter maternal, pacífico y armonioso, para transformarse en un paisaje de horror. Así se ve en la última parte de la novela de Zañartu, por ejemplo, cuando la subida del Mapocho muestra una naturaleza hostil y desconocida que arrasa entre otras cosas con el convento en el que vive la hija del Corregidor.

La novela de Droguett, por otra parte, vuelve a recortarse dentro del contexto de las novelas estudiadas ya que responde a una estética muy diferente, más vinculada al expresionismo, en la que el lenguaje y el simbolismo de las imágenes adquieren una importancia que en las otras novelas se encuentra subordinada a la presentación de la historia o a la caracterización del espacio o los personajes. En este texto existe una profusión de imágenes sensoriales que logran transgredir el orden de la escritura dando una vitalidad muy distinta al mundo evocado. Los vacíos, quiebres y saltos en el relato cumplen a su vez la función de mostrar una narración que, como toda representación, recorta, enmarca omite u olvida aspectos de la realidad por efecto de una inevitable subjetividad. Dentro de esta subjetividad, la novela se plantea desde una perspectiva deliberadamente diferente de aquella que defiende la historia oficial, para mostrar una visión crítica de la conquista.

En el caso de *1810...* y de *El mestizo Alejo*, las novelas más que proponer una visión subjetiva de la historia, sugieren una crítica de la sociedad contemporánea a sus autores. En la novela de Orrego Luco, por los comportamientos que a principios del siglo XX corrompen los valores de la clase alta tradicional, mientras que en la novela de Silva por la reflexión que propone sobre el lugar que han de ocupar las minorías étnicas en el Chile de los treinta. Así lo sugiere el siguiente comentario de Eduardo Barraza:

En un contexto en que surgían tesis sobre el proletariado y la clase media en Chile y las opciones ideológicas y estéticas al respecto, la publicación (en dos partes) de esta novela de Víctor Domingo Silva no parecía estar vinculada a las contingencias sobre un debate sobre la situación de la cuestión mapuche. Sin embargo por entonces la “cuestión indígena” era una preocupación interamericana que no se limitaba a la

realidad chilena y, además, era conocido que su autor no estaba ajeno a las controversias políticas de su tiempo (*De La Araucana a Butamalón* 194)

Por otra parte, el análisis de las novelas propuesto permite apreciar la vigencia de los discursos a los que Eva Löfquist se refería en su análisis de 19 novelas de tendencia histórica aparecidas entre 1843 y 1879. La imagen deformada del mundo colonial que dibuja *La sombra del Corregidor*, por ejemplo, podría evocar un eco del discurso anti-colonialista que identificaba Löfquist; no obstante, no me parece que la novela presente una reflexión histórica o social significativa, sino más bien la utilización de un personaje controvertido y misterioso en un marco que el lector reconoce como histórico y que por lo tanto resulta más atractivo y efectista. Este mismo discurso en su faceta más claramente patriótica es el que se observa en *1810...* aunque de manera mucho más diluida que en las novelas que estudia Löfquist.

El discurso evangelizador subsistiría en tanto en la defensa de los valores cristianos que propone una novela como *El mestizo Alejo*, mezclado con un discurso valorativo ideológico que exalta la importancia del protagonista como el primer toqui chileno. *100 gotas...* en cambio no permitiría su filiación a la tradición presentada por Löfquist por cuanto el discurso que cruza la novela no pretende exaltar ni la conquista ni los valores a ella asociados; tampoco defiende la necesidad de la Independencia ni contiene un mensaje evangelizador, ya que los religiosos que aparecen aludidos muestran también su parte menos heroica.

Vale la pena subrayar en este sentido que el paradigma histórico que acompaña el surgimiento de la ficción histórica en Chile, vale decir, la consolidación de los valores nacionales y la educación del pueblo en sus hechos heroicos, acostumbrándolo a venerar sus instituciones, durante la primera mitad del siglo XX y tras la celebración del centenario de la Independencia parece haber perdido vigor, lo que podría justificar el esquematismo de algunas de estas novelas y la reflexión que sugiere un texto como el de Droguett.

## CAPÍTULO V

### HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA FICCIÓN HISTÓRICA RECIENTE EN CHILE

#### 5.1 La actitud frente al pasado: de la insignia a la viñeta

Como señalé en la introducción, la narrativa de ficción histórica escrita en Chile a partir de los años 80 conforma un corpus heterogéneo que ha sido definido de manera general principalmente a partir de su carácter revisionista del discurso historiográfico oficial. Este carácter habría permitido hablar de un brote tardío de la nueva novela histórica en Chile, aunque el fenómeno a mi entender es más amplio e incluye novelas que no cumplen con las categorías propuestas por Seymour Menton o Fernando Aínsa en sus respectivas caracterizaciones del género en Latinoamérica.

La primera característica propuesta por Menton, es decir, la subordinación en distintos grados de la reproducción mimética de ciertos períodos históricos a la presentación de ideas filosóficas difundidas en los cuentos de Borges, es un punto de partida que limita la discusión, por cuanto si bien existe una reflexión sobre ese tipo de preguntas, las ansiedades de las novelas chilenas pasan por respuestas no sólo de índole metafísica sino claramente ideológica.

Los elementos bajtinianos (parodia, carnaval, dialogismo, heteroglosia) en las novelas chilenas tampoco son tan frecuentes como el modelo de Menton indicaría. La parodia pocas veces llega a la caricatura que vemos en novelas como las del argentino Abel Posse, porque no existe la distancia que permita ese desapego; por el contrario, la ficción histórica en Chile muestra una realidad cercana, que todavía persigue al lector de una manera mucho más agobiante que lo que la ubicación cronológica de los acontecimientos narrados permitiría anticipar.

Hablar de carnaval también parece forzado en un número importante de novelas marcadamente realistas, sobre todo al compararlas con referentes latinoamericanos como *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. En muchos de los casos son además novelas íntimas y modestas respecto del mundo que recrean, sin alcanzar el carácter

totalizante o muralístico de nuevas novelas históricas latinoamericanas como *Terra Nostra* por ejemplo.

Un grupo mayoritario de las novelas chilenas publicadas a partir de los 80 son claramente dialógicas, pero conviven con otras en que se impone una sola perspectiva de los hechos, resabio evidente de relaciones noveladas tributarias de un modo de hacer historia aún sujeto a preceptos decimonónicos.

Así, frente a la posibilidad de explicar la diferencia que separa la nueva novela histórica latinoamericana de las manifestaciones recientes de la novela histórica en Chile simplemente en términos de intensidad, la perspectiva de este trabajo la abordará desde un acercamiento a los hechos del pasado en el que hay que considerar otros propósitos y paradigmas, literarios e históricos, planteando nuevos ejes desde los cuales pensar una producción irregular, en la que el lugar de la enunciación y la recepción varían radicalmente de una novela a otra.

### **Deslindando el terreno**

Los primeros intentos por clasificar las más de 20 novelas que podrían conformar un corpus de este tipo hoy en Chile se centraron en aspectos temáticos, como el tipo de marginalidad reivindicada (genérica, étnica o social)<sup>49</sup>, en el momento fundacional revisitado (primeros encuentros, Colonia, Independencia)<sup>50</sup>, y en la ficcionalización de los hitos y personajes claves en dichos momentos fundacionales.

Por otra parte, y como señalé en el tercer capítulo, recientemente se han propuesto otros criterios desde los cuales ordenar esta producción, principalmente en los trabajos de Fernando Moreno publicados en 2000 y 2002. En primer lugar, Moreno

---

<sup>49</sup> “La nueva novela histórica, haciendo uso de las fuentes propiamente históricas, recupera el cotidiano, la figura de hueso y carne, las voces silenciadas de los subalternos, de las minorías étnicas, de las mujeres” (Morales, “Brevísima relación...”).

<sup>50</sup> “En este (re) descubrimiento de la historia de Hispanoamérica, los momentos ‘fundacionales’, es decir, las etapas del descubrimiento, conquista y, en general, el período colonial, conllevan la relectura de los textos canónicos que dan cuenta de dichos procesos históricos, especialmente las crónicas, las relaciones, las cartas del conquistador, que constituyen los pre-textos que serán de-construidos por el discurso alternativo del creador literario” (Morales, “Brevísima relación...”).

propone un criterio que se funda en la distancia temporal entre el referente y el momento de la escritura, pudiendo hablar de novelas arqueológicas (el referente es remoto), catárticas (aluden a un referente cercano) y transitivas (las que establecen un puente entre el referente histórico y la contemporaneidad de la escritura)<sup>51</sup>.

Un segundo criterio para dividir estas novelas y otras latinoamericanas sería de acuerdo a la adecuación entre el contenido del discurso textual y la Historia a la que alude. Así se podría hablar de novelas que recrean un pasado documentado, las que proponen- con distintos grados de ocultamiento- un pasado documentado a través de la ficción, y las que simplemente inventan dicho pasado.

El tercer criterio propuesto por Moreno se refiere al modo de tratar la historia, lo que permitiría distinguir aquellas novelas que recrean una época a partir de lo colectivo, otras que lo hacen a través de lo individual y otras que se articulan como un contradiscurso de la historia.

Por último, y ubicándose desde la perspectiva de la experiencia de la lectura, el autor señala que sería posible proponer una tipología mixta que se centra en la materia referencial y al mismo tiempo en la intencionalidad discursiva, esto es, “en la intencionalidad predominante que se establece mediante el tratamiento tanto del referente como de las distintas modalidades narrativas que lo construyen” (148). Dentro de estas intencionalidades, Moreno identifica aquellas novelas de intencionalidad didáctica, paródica, poética, metadiscursiva, alegórica y mítica.

Una distinción en la línea de este último criterio y que complementaría los anteriores, sería la que a continuación propongo y que se establece al identificar la actitud frente al pasado narrado por la historia que evidencian las distintas novelas. El análisis de las novelas desde esta perspectiva ayudaría a entender las formas en que se plantea el diálogo entre ficción y referente historiográfico hoy y se puede graficar mediante seis imágenes: la insignia, el memorial, la inscripción, el retablo, la semblanza y la viñeta.

---

<sup>51</sup> Este primer criterio propuesto por Moreno aparece descrito en sus “Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa chilena actual”, trabajo presentado en el Simposio de 1999 *Literatura chilena hoy: la difícil transición* y publicado dos años después. Los tres criterios que se presentan a continuación en tanto aparecieron en “La novela de la historia”.

### 5.1.1 La insignia

La insignia se entiende aquí como el emblema distintivo de una institución, que se usa como muestra de vinculación o simpatía, y también como la marca mediante la cual se intenta consignar el mérito de una acción, en este caso de una acción no valorada justamente en su momento. En esta categoría aparecen novelas en las que se presenta una visión reivindicatoria del actuar de una figura que encarnó uno de los extremos de una crisis histórica. Sin embargo, esta reivindicación que pasa por una necesaria mirada revisionista de la historia- dar valor a lo que fue condenado en otro momento-, sigue empeñada en buscar héroes y culpables. Son novelas que aún son presa del maniqueísmo más evidente. El pasado sigue dividiéndose entre buenos y malos, sólo que la perspectiva de los años permitiría atribuir correctamente dichas valoraciones.<sup>52</sup>

Este tipo de novela a menudo surge de la mano de una fecha conmemorativa, en la que se hace necesario compensar por medio del homenaje. Es el caso de casi todas las novelas centradas en la Revolución del 91 y en la figura de Balmaceda escritas recientemente: *Balmaceda, varón de una sola agua* de Virginia Vidal, *El último clarín* de José Agustín Linares, *1891: entre el fulgor y la agonía* de Juan Gabriel Araya.

Llama la atención que todas ellas fueron publicadas en 1991, es decir, mientras se conmemoraba el centenario de dicha revolución. Curiosamente, y a diferencia del resto del corpus de novelas estudiado, dos de ellas fueron prologadas por historiadores: Leopoldo Castedo y Rafael Sagrado, quienes directa o indirectamente aparecerían avalando la visión de los hechos que las novelas presentan. También es interesante notar que la mayoría de los títulos de este tipo de novelas tienen el carácter de lema, es decir, de un frase que declara el concepto o moralidad que encierra el evento o persona representada: “Balmaceda, varón de una sola agua”, “1891: entre el fulgor y la agonía”, “Carrera, el húsar desdichado”.

---

<sup>52</sup> Este gesto de la novela reciente podría leerse en relación con el discurso valorativo ideológico, uno de los discursos que identificaba Eva Löfquist en su estudio de la novela histórica escrita en Chile entre 1843 y 1879. Sin embargo, en el caso de las novelas recientes, éste adquiriría un signo inverso al centrarse en personajes, hechos o épocas que tradicionalmente habían sido valoradas de manera negativa.

Así, los títulos permiten intuir el sesgo que se impondrá a la visión de los eventos, además de anticipar novelas monológicas y convencionales en términos narrativos. En la novela de Juan Gabriel Araya, por ejemplo, asistimos a una narración en tercera persona omnisciente en la que la figura histórica, como esperaría Lukács, desempeña su histórica misión en la crisis mientras el protagonismo es atribuido a un personaje ficticio: Amadeo Caise, “figura que encarna los necesarios ideales de amor en la esfera de lo personal y de la lealtad en el ámbito de lo social”, como señala la contratapa. Las intervenciones en primera persona son fragmentos de dichos o pensamientos de los personajes que no van sino a reforzar el argumento central en manos del narrador. La novela sostiene la tesis de que con la guerra civil se va a acabar una época y hace todo por demostrarlo. También quiere mostrar el vínculo entre Balmaceda, el progreso y la cultura, y se apoyará en otros personajes como Rubén Darío y Pedro Balmaceda para hacerlo.

Tampoco en el desarrollo de la acción esta novela entrega mayores sorpresas, ya que el conflicto va a alcanzar un punto álgido para luego resolverse dramáticamente, siempre de la mano de la historia de amor de Amadeo y Dolores. Aun así la novela logra despegar y animarse en otros personajes que nos sacan de la línea central para mostrar formas de vida y costumbres de la época: el jardinero Juan Evangelista, el arriero Juan de Dios y el calichero Juan del Carmen.

*Balmaceda, varón de una sola agua* se ciñe menos al patrón compositivo de la novela histórica y al de la novela en general. Quizás “relación novelada” como indica su contratapa sea una definición apropiada. Aunque el narrador bibliotecario podría ser una instancia interesante para presentar el relato como el testimonio de una figura marginal en la historia, la novela no lo privilegia como personaje. Dicho narrador en primera persona es testigo y permanece en un papel secundario, su vida jamás llega a articularse ni a tomar el control de los acontecimientos ya que el centro de la representación es ocupado por Balmaceda y la defensa que la novela hace de él.

La toma de control de la narración por parte de Rufina, el ama, al final del texto es otra instancia narrativa interesante que además permite fundar la defensa de Balmaceda que realiza la novela en un hecho verosímil. Rufina habría escuchado lo que Balmaceda dice al final de sus días mientras habla en voz alta sin saber que lo

oyen. Así se entera de que el presidente no fue culpable de la matanza de los jóvenes oligarcas en Lo Cañas, una de las acusaciones que la novela había dejado sin resolver.

Sin embargo, la narración se interrumpe sin alcanzar la vitalidad esperada por la mención de una cantidad de juicios aislados que este narrador-bibliotecario va intercalando sobre el significado histórico y cultural de personajes y acontecimientos. El uso de intertextos como una carta de Balmaceda a Mitre y su testamento político en los últimos capítulos permiten redondear el retrato póstumo de Balmaceda que la novela presenta.

### **5.1.2 El memorial**

El memorial es utilizado en el sentido de un tipo de monumento que conmemora los mártires de una tragedia colectiva, de la cual se responsabiliza a un agente determinado. En él se distingue una doble función: homenajear a las víctimas y denunciar a los victimarios, también diluidos en el anonimato de un agente colectivo. El memorial instala una presencia, y obliga a enfrentar los excesos y la impunidad que muchas veces acompaña este tipo de tragedias erradicadas de la historia oficial.

El memorial activa la memoria de un evento traumático, pero también constituye un registro de la codificación cultural que ese evento tiene entre los sobrevivientes, y de cómo su interpretación va siendo reelaborada con el tiempo. Como memoria del trauma, el memorial se aleja de lo narrativo y épico de otros tipos de monumento y se acerca a la memoria de lo sensorial, a la experiencia reprimida, constituyendo al mismo tiempo un eslabón imprescindible para rearticular la historia individual y colectiva.

En parte de la narrativa de tema histórico reciente en Chile, la función memorial parece jugar un papel central. Así ocurre en *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns y *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier, las que retoman dos hechos traumáticos de la historia de Chile como son la matanza de Ranquil (1934) y la masacre de la escuela de Santa María de Iquique (1907).



*Santa María de las flores negras* comienza con un epígrafe a la “Cantata de Santa María de Iquique” que adelanta claramente la función que la novela asumirá: “Señoras y señores/ venimos a cantar /lo que la historia/ no quiere recordar”. Ha llegado la hora de cantar al valor y sacrificio de los mártires de Iquique y contar su historia que el tiempo no ha logrado borrar. Dicho relato se inscribe en la novela a través de un narrador colectivo, un “nosotros” que asume la voz de los pampinos muertos que claman por la memoria de la “más infame atrocidad que recuerde el proletariado universal” (237). El protagonismo se divide entre varios personajes, pero es sintetizado en una figura central, Olegario Santana, héroe individual y mártir colectivo de esta historia en su condición de calichero.

Al rescatar esta memoria oscura, la novela propone una reflexión sobre la patria, el honor, la justicia:

[. . .] dicen que al llegar a las oficinas salitreras los hombres lloraban abrazados a sus familiares. “No queremos ser más chilenos, mamacita linda” gritaban los hombrones, y con los puños en alto escupían las mismas blasfemias y maldiciones que escupimos los que caímos acribillados aquella tarde sangrienta; los que con el pucho en la boca y la incredulidad pataleando en los ojos tuvimos que morir para salvar el *honor* y el *prestigio moral* de los patronos; los que en medio de estertores, expiramos renegando de Dios y de la patria y que en el fondo de las fosas comunes de ese cementerio en donde fuimos enterrados como perros...aún seguimos revolcándonos y despotricando en contra de la hipocresía con que se ha intentado ocultar al país los millares de muertos de esa carnicería a mansalva. (236)

Pero sobre todo hace pensar acerca de la historia y el poder:

Sin embargo, los que caímos en la escuela – junto a los que murieron después a causa de sus heridas, y a los que se fueron muriendo con el tiempo, de pura tristeza-, sabemos que aunque se esgrima toda clase de pretextos contra esta aniquilación feroz, y los responsables pasen a convertirse en héroes patrios, y con el tiempo se lleguen a bautizar

calles, plazas y regimientos con sus nombre [. . .] que aunque se eche mano a todo para olvidarnos- incluso a la ignominia de levantar un monumento al capitalismo sobre la fosa en que descansan nuestros huesos-, sabemos que nuestra muerte no será del todo inútil, y que más tarde o más temprano será cantada y contada al mundo entero [. . .].  
(237)

El *Memorial de la noche*, en tanto, es una novela basada en las actas del alto Bío-Bío que intenta rescatar del olvido otra masacre sufrida por un grupo humano prácticamente exterminado en el tiempo, acorralado en el espacio y exiliado de la historia. Al igual que en el caso de *Santa María de las flores negras*, la única manera en que este relato puede aflorar a la superficie del presente es mediante la articulación de una memoria colectiva, otro “nosotros” que esta vez está integrado por cinco memorias:

(Es en este punto del relato donde comienzan las cinco memorias a distribuirse los papeles narrantes. La primera memoria soy yo, en Trez-Vella. La segunda memoria soy yo, veinte años antes, en los contrafuertes de la cordillera de los Andes. La tercera y cuarta memoria son Angol Mamalcahuello y Ánima Luz Boroa, son las palabras que ellos recuerdan de José Segundo Leiva Tapia, que aporta así su propio testimonio personal desde el otro lado de la muerte). (27)

Angol Mamalcahuello es el patriarca sobreviviente de toda la región. “Si él calla, callará todo el mundo”. El interlocutor debe hacerlo hablar en nombre del pequeño mundo sobreviviente para que cuente la historia del trágico suceso de 1934 cuando los vinieron a matar, luego que la Sociedad Nacional de Agricultura y las tres asociaciones de colonos con el apoyo del presidente Arturo Alessandri reclamaran sus derechos de propiedad sobre 175.000 hectáreas, ubicadas en el alto Bío-Bío, Nitrahue, Ranquil y Lonquimay. Los que no murieron en manos de la policía de la frontera, debieron caminar hasta Temuco, trayecto durante el cual su número disminuyó de 700 a 33.

Esa verdad es la que el personaje va a buscar varias décadas después en un afán por problematizar los hechos que nuestra historia nos ha llevado a naturalizar sin cuestionar:

Y yo he venido a buscar la espantosa verdad de 1934, entre otras cosas, para que los chilenos sepamos quienes somos verdaderamente los chilenos, qué hicimos y qué es lo que se nos oculta de nuestra propia historia. Porque los acontecimientos de 1934 nunca entraron en la historia oficial. La historia oficial trata de hechos comprobables, escamoteados como de costumbre con esa manera frugal y perfecta que utilizan los historiadores, sobre todo cuando se trata de terratenientes, quienes, pluma en ristre, redactan las páginas que el resto de los ciudadanos debe leer y memorizar. Estos historiadores terratenientes son una extraña clase intelectual que se da particularmente en Chile, con cinismo y brío. (33)

El memorial ejerce el revisionismo histórico al conmemorar eventos ausentes en los libros de historia y al explorar la relación entre poder e historiografía, pero no llega a cuestionar nuestra capacidad de acceder a los hechos del pasado ni la hegemonía de la historia como depósito de la verdad. De hecho al erigir un memorial, estas novelas pretenden llenar un vacío para así saldar una deuda, retomar un camino truncado por un hecho doloroso que no se ha podido olvidar. En definitiva, el horizonte de estas novelas se sitúa en enmendar la historia, pero no en transformarla.

### **5.1.3 La inscripción**

Otra actitud de la novela histórica reciente respecto del pasado es la que puede evidenciarse en una imagen como la de la inscripción, o el registro escrito que se hace en una materia duradera como la piedra o el metal para conservar la memoria de una persona o de un objeto importante.

Una inscripción no constituye un monumento, pero sí marca una huella evanescente, el testimonio de una presencia considerada menor, pero necesaria para

articular la historia hoy. Al igual que en el memorial, la inscripción intentaría preservar una memoria, pero en este caso la de una víctima individual o de un actor marginal, develando los mecanismos discursivos que los relegaron a ese lugar. Sin embargo y, a diferencia de la insignia, estas novelas son dialógicas, ya no intentan reivindicar una figura para condenar a otra, sino que plantean un concepto de historia plural, en el que la tolerancia permita la diversidad. También muestran el proceso mediante el cual esa reflexión se encarna en la experiencia de cada personaje, alejándolos del dogmatismo de una mirada más sesgada de la realidad. La subjetividad es parte de la historia, pero la conciencia de dicha subjetividad también puede serlo.

La narrativa reciente se manifiesta como inscripción en al menos 4 formas:

### **5.1.3.1 Construcción de una genealogía alternativa**

En este grupo están novelas como *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso y *Herencia de fuego* (2003) de Juanita Gallardo. Ambas inscriben una genealogía femenina para la Quintrala y a través de ella hacen surgir una línea alternativa en la que la historia no se construye sólo a partir de los hombres y sus valores. Hay un legado y una tradición femenina que muchas veces se explica a partir de la marginalidad y la subordinación, pero que configura un origen y una historia en la que las mujeres pueden reconocerse.

*Herencia de fuego*, al centrarse en las antecesoras de la Quintrala, su tía y abuela materna principalmente, indaga en una lógica distinta para explicar a Catalina, no como el diabólico cruce de razas que está en la base de la Quintrala de Vicuña Mackenna, sino como una mujer vengadora de un linaje atropellado. Así, la novela sitúa a Catalina como la continuadora de la misión depositada en ella por su abuela Águeda de defender aquello que incluso su bisabuela, la Cacica de Talagante, ha dejado ir, “Matando al gobernador no salvaremos de la muerte a Juan Rodulfo, quien ya podría estar muerto si el gobernador lo quisiera. Y Lampa... hace mucho que ya la perdimos, aunque tu no puedas aceptarlo- dijo la Cacica poniéndose de pie” (218).

La llegada del nuevo gobernador Alonso de Ribera y la posibilidad de que éste interceda a favor de las Flores en la disputa por los terrenos de Lampa que Águeda mantiene con la Iglesia es uno de los motores de esta novela. Lampa es la tierra de los

sacerdotes antiguos, de aquellos indígenas de los que proviene el linaje materno de la Quintrala. *Herencia de fuego* es la historia de los fracasos y humillaciones que explicarían el resentimiento y el ansia de doblegar que se desatan en Catalina: el fracaso de su abuela en su intento por recuperar las tierras, las que en un último gesto de humillación son ocupadas por el mismo Ribera; el resentimiento de María por el abandono del gobernador y la rabia de no haber conseguido matarlo, el fracaso de no lograr salvar a Juan Rodulfo, etc. La novela constituye así el antecedente ficcional necesario para entender la historia de la Quintrala, también ficcionalizada una y otra vez en la leyenda.

Al acercarse al personaje de la Quintrala, la obra de Valdivieso, en tanto, es una manera de inscribir la presencia de la mujer en la historia colonial, “la única mujer que la historia del siglo XVII menta y que menta para mal, para que las Catalinas no se repitan” (143).

El signo dado a la genealogía aquí es de distinto valor. En él vemos a Elvira de Talagante como una matriarca menos resignada y conciliadora que en la novela de Gallardo. Ella es la inauguradora de un linaje que no se deja atropellar, que se apropia de lo suyo, y desde ese poder desarticula la fuerza de cualquier gesto patriarcal que intente imponerse. Una estirpe de mujeres ajena a las jerarquías, en la que todas son “credoras de linaje”: “Esa soy, padre/ hija de Llanka Curiqueo/ que es hija de Elvira de Talagante/ que es hija de Águeda Flores/ que es hija de Catalina/ que es mi madre/ que soy yo” (142).

Estamos frente a una genealogía en la que el poder es compartido y heredado, o como dice Lucía Guerra,

Mercedes Valdivieso propone una genealogía en la cual el cuerpo materno, como prolongación ininterrumpida de la carne, está fuera de los esquemas falogocéntricos de lo cronológico. Por lo tanto, la generación y regeneración vista por las leyes del padre como sucesiones en el tiempo, son aquí la savia que fluye cuerpo a cuerpo. (59)

También intenta proclamar una genealogía alternativa *La emperrada* (2001) de Marta Blanco, cuando su protagonista Constanza Nordenflycht – amante de Diego Portales- proclama la estirpe de las embodegadas, aquellas mujeres consideradas locas o desequilibradas a las que su determinación las vuelve molestas: Catalina de Aragón, Juana la loca, María Tudor; o el linaje de las mujeres enamoradas y rebeldes, del que Constanza se siente parte al igual que la quiteña amante de Bolívar, Manuela Sáenz.

### 5.1.3.2 Indagación en las claves culturales sobre el origen

Otras novelas que también inscriben el papel de la mujer en la historia, intentan de manera bastante evidente proponer claves culturales que tienen relación con el origen y la historia de Chile. *Ay mamá Inés* (1993) de Jorge Guzmán, por ejemplo, junto con recuperar el papel de Inés de Suárez en la empresa de conquista, aventura una clave cultural en el mestizaje:

Ya tienen hijos grandes aquellos niños que nacieron en esos bellísimos primeros meses; y son distintos; tiene más posibilidades que los indios; tienen futuro; son astutos; muy inteligentes, tanto como los indios, pero muy desenvueltos, hasta la desvergüenza, la mayoría; eso tampoco podíamos preverlo; hasta se ven diferentes; son otros que los indios y otros que los peninsulares; ahora de sólo salir a la calle ves tres clases de hombre, cuatro más bien; estamos nosotros, están los indios puros, están los mestizos y están unos pocos negros; en los años que vengan, estas castas se seguirán mezclando entre ellas y producirán algo; en eso, en suma, se nos convirtió el sueño. (262)

*Déjame que te cuente* (1997) de Juanita Gallardo, por su parte, busca en el bastardaje y la endogamia el vínculo originario de la patria libre. La importancia que la novela atribuye a estos elementos se hace evidente en la centralidad que adquiere hacia el final Demetrio O'Higgins, el huacho. La presencia de la amante pariente (Rosario Puga) y el huacho (Demetrio) van a desenmascarar el mito de O'Higgins como padre de la patria tejido por la historiografía. Así habría alcanzado a advertir Demetrio:

Al amanecer, antes de dormirse en paz, supo que en el futuro, en el origen de la patria chilena, en vez de una revolución, habría una madre y un hijo confundidos con la Virgen y su Hijo, tal como Candelaria los había visto en una función de títeres de una aburrida tarde de domingo. (238)

Su cercanía a Benjamín Vicuña Mackenna, biógrafo de su padre, le permite comprender el mecanismo de la historia y saber de antemano que su figura y la de su madre serán borradas pues no caben en el mito originario de la chilenidad:

Durante una de esas noches estrelladas, tan típicas de Santiago, se desveló revisando las palabras que Vicuña Mackenna le había dicho esa misma tarde. Que con el paso del tiempo tu padre y su familia se convertirían en una imagen sacra. “Tu, junto a tu madre y a tu tía nieves, por supuesto quedarán excluidos, Demetrio”, le había advertido. Comprendió que el mismo Benjamín Vicuña formaba parte de la maquinaria del mito del hombre heroico. “Es necesario para asegurar la paz, el progreso y la grandeza de Chile”, había agregado Gregorio Víctor Amunátegui, esposo de la hija de Mariquita Cotazos, un joven carrerino con fama de ser un estudioso serio de la historia nacional. (238)

Así, la novela afirma que el huacho, la amante y la hermanastra conforman la tríada del origen bastardo y endogámico de Chile.

### **5.1.3.3 Relectura de las “aberraciones” de la historia.**

Como la contraparte de esta actitud frente al pasado podríamos ubicar las novelas que no buscan dejar una inscripción, sino polemizar las existentes, deconstruyendo las representaciones misticadoras ejercidas sobre un personaje pretérito, concebido como una aberración a la luz de los códigos de su época. Es lo que sucede en *Camisa limpia* de Guillermo Blanco, novela sobre Francisco Maldonado, converso judaizante que durante la Colonia llegó a Concepción huyendo de los tribunales del Santo Oficio de Lima, en donde es capturado. El testimonio inscrito en el

proceso de una mulata que estuvo con él durante su prisión muestra la intolerancia de la época:

*María Martínez declara contra el reo, bachiller Francisco de Silva en esta ciudad de los reyes, en 27 de julio de 1627 años, y dijo que el día de la Magdalena próximo pasado, habían metido en la casa de dicho alcaide, unos alguaciles a un preso de Chile, que es el reo, y que en dos horas que estuvo con él la testigo, en tanto que venía el dicho alcaide, le dijo que no creía en Cristo, nuestro bien; que era idolatría e ídolos adorar las imágenes, y mirando una cruz que la testigo traía al cuello. Dijo que no creía en ella, y que Cristo era de palo... y que el reo era judío hasta anatema, y que no se le daba nada que lo supiese todo el mundo, que lo quemasen, que los que morían quemados no morían, sino que Dios los tenía siempre vivos (sic). (175)*

La novela cancela la imagen que se desprende del proceso inquisitorial, al construir el registro imaginario del proceso espiritual del personaje visto a través de los intersticios de la pluma que lo condena.

Algo parecido sucede en *Butamalón* con el padre Barba, sacerdote dominico que en la guerra de Arauco termina luchando con Pelantaro a favor de los mapuches. Su caso es sancionado por la historiografía oficial como una aberración, al igual que el de otros españoles tránsfugas y cautivos aindiados,

Con el generalísimo Pelantaro llegó uno que no tenía trazas de yndio no embargante andar vestido como los bárbaros... Por entre las almenas, el Escribano vido quen una mano el estraño jinete traía una lanza de yndio con la punta astillada y en la otra una cruz de madera de buen tamaño, y que por figura era el padre Juan Barba, sacerdote dominico que del Perú había pasado a este reyno de Chile con la hueste de Joaquín de Orellana, quen paz descanse, en la quel Escribano también venía. Habíase el Barba ido con los yndios en desconocimiento de lo preceptuado por Dios Nuestro Señor de que el hombre ha de vivir y morir



entre los de su misma nazi3n, como el animal del bosque que siempre sigue a su manada. (337)

En la novela, sin embargo, su historia es utilizada en su valor testimonial de lo no dicho por el discurso oficial en su afán laudatorio de la guerra de Arauco. Así, es el discurso condenatorio de los tránsfugas el que se deconstruye para denunciar que lo natural para alguien que se siente un misionero de Dios es defender a los indios.

#### **5.1.3.4 Inscripci3n de una faceta desconocida o de un período marginal de la vida de un personaje relevante en la historia oficial.**

En esta categoría, construida como será evidente, en buena parte a partir de especulaciones imaginarias debido a la ausencia de datos en la historia oficial, podrían ubicarse también aquellas novelas que constituyen la inscripci3n de una faceta desconocida o de un período marginal de la vida de un personaje relevante en la historia oficial, como ocurre en la novela *Hijo de Mi* de Antonio Gil, en la que se intenta recrear los últimos días de Almagro apresado y condenado a morir por quien fuera su compañero en la expedici3n de conquista: Francisco Pizarro: “Estos escritos, que hoy ven por fin la luz, debieron encontrarse en algún lugar del Perú y ser la transcripci3n fiel de los recuerdos y relaciones que hace don Diego de Almagro, el descubridor de Chile, días antes de su ejecuci3n en las cárceles de Cuzco” (7).

Con la licencia que otorga este lugar de enunciación imaginario, el relato transita entre deseos, dolores, aprehensiones y miedos -físicos y morales-, recuerdos, traiciones y amores en los que se vuelca la experiencia vital del descubrimiento y las luchas que tejen el origen de Chile mestizo. La prisi3n desde donde surge el discurso emotivo del personaje permite también la acci3n de un juego entre el afuera y adentro - el arriba y el abajo- que resulta poético por las imágenes que despliega; la ausencia de visi3n permite paradójicamente ver todo a través de la imaginaci3n y el recuerdo, “Allí en las manchas que la humedad y el salitre han estampado, veo ya lo que quiero si me aplico un poco” (96); pero poético también por el poder evocador y sintetizador de una serie de preguntas que acosan a Almagro -o que podrían haberlo acosado-, siguiendo la lógica especulativa del relato: la vida y la muerte, la proximidad y la lejanía “lo más

remoto es lo más próximo, y lo más cercano se hace invisible en una extraña distancia de bruma” (80); la memoria y el olvido; la lealtad y la traición “Allí comenzó la traición de Pizarro... Y comenzó el odio que no me abandonaría” (90); la prisión y la libertad; la pertenencia “Soy todavía Diego, de Almagro. Todavía soy un adelantado de Castilla, Gobernador de Nueva Toledo. Aún tengo un Dios y tengo un Rey a quien deberme” (97); el registro escrito y la voz: “rechina el gozne y vienen los notarios a convertir mi voz en líneas y arabescos” (100); sobre el sentido de la riqueza: “De poco vale volver a enumerar mis haberes, que siendo muchos, de poco sirven ya. Vuela mi mente por las fiebres y veo en los muros mil figuras nuevas. Un toro, una flor de amapola, un botijo, como los que usan en los barcos los marinos para guardar el aceite” (96). En definitiva, permite una reflexión sobre el destino: “el peor castigo, sobrevivir a un tiempo que no nos pertenece” (98).

#### **5.1.4 El retablo**

Otra imagen posible para definir uno de los gestos de la narrativa histórica reciente en Chile es el retablo: aquel elemento arquitectónico que cubre el muro ubicado tras un altar al interior de una iglesia. Al conducir nuestra atención hacia el segundo plano, más allá de los protagonistas de una época, ciertas novelas presentan toda una galería de voces, personajes, símbolos y formas de vida que logran vitalizar el pasado, liberándolo de la linealidad que le impone la historiografía. Esta categoría la reservo para aquellas novelas en las que el registro de una persona, un evento o un período específico en la vida de un personaje histórico es remplazado por una imagen de la época, los elementos y códigos que la sintetizan. Son las novelas más ambiciosas dentro del corpus que estudio, aunque intensifican un rasgo compartido en menor medida por otras de las antes mencionadas. En esta categoría incluiría novelas como *El sueño de la historia* de Jorge Edwards y *La ley del gallinero* de Jorge Guzmán, las que constituyen una reflexión sobre dos momentos sucesivos e insoslayables de la historia de Chile como son el fin de la Colonia y el inicio de la República respectivamente, menos estudiados que el momento fundacional que los divide: la Independencia.

En el *Sueño de la historia*, la inversión de la perspectiva hace que una de las narrativas que forman la novela se concentre en Joaquín Toesca, arquitecto que está detrás de la construcción de la Moneda y de otros edificios y obras civiles llamados a cambiar la tranquila cara del orden colonial. El interés por este arquitecto italiano como clave para interpretar el pasado y ayudar así a articular el presente del narrador de la historia en la que aquella de Toesca está inserta (la de un exiliado que vuelve a Chile a fines de los ochenta) se justifica ya que su presencia en el mundo colonial atrae una cantidad de reacciones que ponen de manifiesto los códigos implícitos de esa época que está a punto de desplomarse: la iglesia, las intrigas políticas, las aprehensiones de la península, la superstición local, el poder de las familias tradicionales, la rigidez de un orden y las transgresiones que permite, etc.

En *La ley del gallinero* ocurre algo similar, aunque la gravitación de la figura de Portales es innegable. Sin embargo, el mundo presentado lo desborda y absorbe en una red cultural mucho más compleja. Así, la muerte de Portales es el intersticio que permite examinar e intentar reconstruir toda una época desde una multitud de perspectivas. A lo largo de 43 capítulos, la narración en tercera persona con focalización interna variable se alterna con testimonios en primera persona, configurando un calidoscopio de la época a partir de la visión de una multitud de agentes: representantes del mundo político, del comercio, de los sectores populares, la iglesia, la vida doméstica, el ejército, etc. Pero no se trata sólo de incluir nuevos actores, los sectores presentados tampoco son encasillables en cuanto a su función en la historia, ya que así como hay sacerdotes ricos aliados de los poderosos, existen curas de los pobres; si en un principio vemos a los personajes populares por oposición a los políticos, luego advertimos que no constituyen bandos enfrentados, sino que las complicidades y confianzas los van implicando en redes mucho más intrincadas.

Este tipo de novelas es revisionista no porque denuncie las fracturas del discurso histórico oficial como el memorial, ni la importancia de otros agentes o de otros acontecimientos en la historia. Es revisionista porque precisamente no cree que haya agencialidades ni acontecimientos que revisar, ya que el concepto de historia que manejan es otro. En estas novelas la historia no se concibe como una red de causas y efectos ni de procesos políticos, sino como una manera de acercarse a cualquier actividad humana que nos entregue claves sobre el pasado y a las determinantes

culturales que han hecho que ese pasado nos llegue mediatizado por ciertas formas de representación.

### 5.1.5 La semblanza

Existe otra categoría de novelas cuya definición como ficción histórica resulta más difícil, ya que en ellas los hechos del pasado aparecen difumados a tal punto que la alusión se hace ambigua. Si bien es posible identificar las trazas de un evento histórico determinado e incluso existen indicios temporales y espaciales que parecen delimitarlo, el relato se construye sobre una red de elementos más alegóricos que históricos. Al definir este tipo de ficción, la semblanza tiene el valor de evocar mediante la semejanza, de aludir sin referir concretamente, de diluir los contornos logrando cierto aspecto de vaguedad y lejanía.

*Casas en el agua* de Guido Eytel parece ser una ficción de este tipo. Aunque la Guerra de Arauco se presenta desde el primer capítulo como el marco de la crónica, la historia pronto deriva en el relato de la fundación de una ciudad que va a contribuir “a la civilización de este feraz y agreste paisaje” (8), ciudad que no aparece en ningún mapa ni libro de historia: “San Estanislao de Rucaco” y el autor de la crónica, Servando Contreras, parece sacado de la imaginación o al menos no corresponder a ese marco referencial. “El paladín de la Pacificación” que el texto exalta, Rudesindo Guzmán Malgrejo, podría aludir a varios otros líderes, pero tampoco despierta ninguna evocación directa en el lector. Este y otros indicios en que la referencialidad se suspende parecen llevarnos al territorio de lo mítico más que al de lo histórico, evocando el tipo de alusión en frío o alegoría que, guardando las proporciones, ejercen novelas como *Cien años de soledad*.

La textualización del discurso oficial en el relato pone de manifiesto además la creciente asimetría entre los hechos y su registro escrito, al punto que el título “Los vencedores de Arauco” abre un abismo entre la crónica y los hechos de la fundación de San Estanislao. El tono paródico del discurso oficial y de sus intenciones, con que el periodista- cronista asume el relato de los sucesos, deja en evidencia el escaso interés

por apegarse a un texto historiográfico específico, y en cambio querer evocar y parodiar al extremo las convenciones de la historiografía oficial en general:

*Cojo la pluma con la misma decisión y valentía de quien empuña la espada y me dispongo a narrar la verdadera historia de la fundación de San Estanislao de Rucaco y de los héroes que grabaron con letras de oro sus nombres en esta epopeya [ . . .]. No me anima otra intención que encender la antorcha iluminadora de la verdad sobre los luctuosos sucesos de la Guerra de Arauco, que algunos malintencionados han querido oscurecer con el misterioso manto de su inquina (sic). (7)*

Pero lo dicho despierta ecos asociados con un tipo de periodismo militarizado bastante más reciente que el que la novela parece aludir. La ambigüedad de la alusión y la poco arraigada referencialidad en estas novelas hace pensar en un tipo de narrativa multialusiva que en definitiva parodia mordazmente cualquier forma de oficialidad que sea cómplice de abusos y encubra la verdad.

Entre los ejemplos de esta modalidad asumida por la ficción histórica reciente en Chile se puede incluir además *Martes Tristes* de Francisco Simón Rivas y *Un día con su excelencia* de Fernando Jérez. En la primera, un pueblo nombrado en *El canto general* de Pablo Neruda sirve para aludir a una realidad de la historia de Chile mucho mayor: la del salitre. La historia de Ricaventura se remonta a la llegada de Almagro y nos obliga a situarnos en el terreno de los espejismos. Por las referencias que da la novela podemos ubicar Ricaventura en el tiempo y en el espacio, pero, al igual que el rastro de cualquier otra oficina salitrera, el del pueblo se diluye entre la fantasía y el olvido; Ricaventura, como el puerto de Cobija, son presencias cuya historia se desdibuja en una frontera que se las apropia y las excluye con la misma fuerza, y en una historia que niega la otra cara del sueño que se instaló allí a partir de fines del siglo XIX. Pero las alusiones históricas en *Martes Tristes* exceden también el pasado del salitre, proyectándose hacia el pasado reciente mediante repetidas referencias a episodios de ese pasado como el golpe militar de 1973 y el bombardeo de la Moneda. *Un día con su excelencia* en tanto alude difumando al narrar un día en la vida de un dictador en el que sin necesidad de referencias concretas podemos reconocer también al propio.

### 5.1.6 La viñeta

Una última imagen que asocio con la reciente narrativa histórica es la de la viñeta, entendida ésta como *uno de los recuadros de una serie en la que con dibujos o textos se compone una historieta*. Esta es sin duda la categoría más irreverente respecto de la historiografía oficial porque aunque cualquier novela que ficcionalice la historia deba usar la historiografía como su referente, existen novelas que solo lo hacen para carcomerla por dentro, burlándose de sus epistemologías y poniendo en escena los mecanismos sincréticos mediante los cuales nuestras operaciones cognitivas van apropiándose del pasado.

Estas novelas no intentan invertir los planos en la reconstrucción de un mundo dentro de un período claramente delimitado, sino que funden en un único plano de conciencia mundos cronológica y ontológicamente imposibles desde un punto de vista racional. El maestro en esta categoría es Antonio Gil, con sus dos novelas posteriores a *Hijo de mí, Cosa mentale y Mezquina memoria*, narraciones en las que el pasado es concebido como “un campo de datos y signos en movimiento” (Cuadros “Antonio Gil...”), mediado por nuestras ideas y juicios acerca de él. También incluyo en esta categoría la novela de Darío Osés *El viaducto*, la que a pesar de estar construida de manera muy diferente, se interesa por el pasado del presidente Balmaceda y la revolución del 91 sólo en la medida en que el presente lo hace suyo. Así, la novela constantemente muestra los mecanismos de selección y apropiación de imágenes que llevan a cabo el equipo a cargo de la teleserie emblema de la Unidad Popular en que Balmaceda está a punto de convertirse, y como dicha apropiación debe ir resolviendo los conflictos que para el guionista significa rendir su propia posesión fetichista de ese fragmento de la historia. Así, el plano de la vida de los personajes de la novela y el de los de la teleserie se van fundiendo y en ambos reconocemos segmentos de discursos de Balmaceda que el guionista ha memorizado, versos de Silvio Rodríguez que los personajes dicen como propios, consignas políticas que se han convertido en valores, etc.

Con la imagen de viñeta intento rescatar la fragmentariedad que caracteriza la estructura narrativa y la concepción de la historia que presentan las novelas de Gil y

Oses, pero también la simultaneidad que impone la representación de distintos planos dentro de la misma viñeta y al interior de la historieta. Lo simultáneo y fragmentario de estas novelas arremete contra las convenciones historiográficas, contra las convenciones narrativas y en definitiva contra cualquier acercamiento únicamente racional a la realidad, de lo que no se escapan las expectativas del lector.

En estas novelas creo ya no cabría hablar de revisionismo, sino de una exploración ontológica sobre la extensión y los límites de la memoria como única manera de acceder al pasado. El referente histórico se hace débil y confuso y ya solo importa como “cosa mentale” que media nuestra relación con el presente.

## 5.2 Ejes y relaciones para la caracterización de la novela histórica reciente

Partiendo de la base que uno de los objetivos de esta investigación es explicar el interés por la historia en la narrativa chilena reciente, y asumiendo que quizás el único criterio que permita estudiar las novelas en que esa preocupación aparece de manera evidente sea su carácter revisionista de la historiografía oficial, he querido proponer ejes desde los cuales abordar su estudio sin simplificar las diferencias ni evadir las irregularidades que marcan dicha producción. Para eso he intentado identificar los distintos gestos que presenta este tipo de narrativa respecto del pasado consignado por la historia, y las dimensiones que permitirían acercarse a este corpus a partir de sus diferencias, sin generalizar ni proponer caracterizaciones conclusivas.

Cuadro 1. Caracterización de la novela histórica reciente

Imagen/ gesto	Actitud hacia la historiografía	Disposición frente a los hechos del pasado	Principio de validez referencial	Visión de la temporalidad	Paradigma literario Vigente	Estrategias narrativas y modalidades Discursivas
Insignia	Revisionismo (-)	Homenaje	Verosimilitud	Apego a la cronología	Folletín	Narrativa- Formas híbridas
Memorial						
Inscripción						
Retablo						
Semblanza						
Viñeta	Revisionismo (+)	Irreverencia/ invención	Alegoría caricatura metáfora	Anacronismo- síntesis/ fusión	Novela histórica postmoderna	Fragmento- Poesía

Así, frente a cada uno de los gestos propuestos se despliegan seis columnas en las que aparecen las diversas actitudes que las novelas asumen en una dirección que va de las menos revisionistas, es decir, de las más apegadas a la lógica lineal y cronológica de la historiografía decimonónica (a pesar de que ejerzan algún tipo de revisionismo), hasta las más revisionistas, aquellas en las que no sólo se cuestiona el lugar desde el cual se cuenta la historia, sino que la lógica misma de esa manera de producir conocimiento acerca del pasado.

En la segunda columna, la relación propuesta va más allá de la actitud frente a la historiografía como disciplina, es decir, más allá del referente frente al que se sitúa



cualquier narrativa de ficción histórica, para dialogar con los hechos del pasado que se configuran al interior o en los vacíos de ese discurso. Así, las novelas cuya actitud ha sido definida aquí como de insignia, intentan constituir un homenaje a ciertos sucesos del pasado, como la Revolución del 91, por ejemplo<sup>53</sup>. Aunque en el memorial o la inscripción esa actitud deba atravesar más obstáculos ya que deban hacer uso de una hermenéutica de la sospecha en la que los vacíos son el principal indicio, el resultado final es reivindicatorio de los mártires y los marginados de la historia y por lo tanto se plantea también en términos de homenaje. En el retablo ese tributo se empieza a diluir en una exploración sobre los códigos y las formas de vida de una época que ayudan a explicar más que a homenajear. La mirada al pasado no se vive tan emotivamente sino más reflexivamente y desde un intento de objetividad que implica considerar una multitud de factores, igualándolos.

En la semblanza, la reflexión sobre una época desemboca en una mirada escéptica que ya no busca respuestas, sino que denuncia lo que ve como un fallo evidente: el abuso de los débiles en manos de los poderosos que enmascaran nuestras ideas de progreso, y la corrupción de todo aquello tocado por el poder, como constantes históricas. De ahí la insistencia de estas novelas en el tema de la fundación de ciudades, la explotación de riquezas, el exterminio y las figuras que ostentan dicho poder. En estas novelas se plantea así una mirada desencantada e irónica, en la que los personajes y acontecimientos históricos son deformados – de ahí la irreverencia- pero altamente alusivas no sólo porque se pueda leer entre líneas la denuncia de una situación concreta, sino porque la ironía se fundamenta en una lectura transversal de la historia de la modernidad.

En la viñeta, en tanto, la irreverencia llega a su punto más alto ya que los hechos del pasado son sacados de su contexto historiográfico y apropiados por una conciencia que los incorpora como imágenes fetiche que en algún momento ayudaron a entender algo, o como recuerdos distorsionados e incorporados a contextos diferentes. Así, lo

---

<sup>53</sup> Asociada también a este tipo de novelas “insignia” se puede ver una intencionalidad didáctica en términos de Fernando Moreno: “en ella [la novela de intención didáctica] se trata de efectuar una revisión documentada de ciertos capítulos de la Historia con el objetivo presentar ángulos inéditos de los mismos (la visión de los vencidos por ejemplo). En este tipo de textos a veces encontramos una perspectiva narrativa, caracterizada por una tendencia explicativa, la que se concreta a través de los habituales procedimientos de verosimilitud que caracterizan el discurso ‘realista’”. (“La novela de la historia” 148). Por su parte, la novela semblanza tal como aquí se define podría asociarse siguiendo al mismo autor con una intencionalidad alegórica (149-50).

importante no es lo recordado y el contexto a lo que aquello remite, sino las razones por las que se recuerda y cómo se recuerda.

La tercera columna presenta una categoría que tiene que ver más con la manera en que la novela se legitima como histórica. Cuál es la mirada que permite pensar que el referente de una ficción es o no un hecho histórico. El rango aquí permite pensar que las novelas insignia, memorial, la inscripción y el retablo asumen más claramente el tipo de configuración de la trama y los personajes de los relatos historiográficos. Son novelas verosímiles y aún cuando nos parezca que lo que dicen entra en conflicto con lo que la historiografía señala, siempre se propone un juego en el que el lector puede aceptar los cambios como versiones alternativas en base a nuevos documentos o testigos. La semblanza y la viñeta, en cambio, optan por una referencialidad más indirecta y por lo tanto exigen mayor complicidad con el lector, que deberá entender de qué manera una caricatura o un fragmento pueden o no referir hechos históricos.

La cuarta columna sugiere que el tiempo es otro eje central desde el cual leer estas novelas. Al estructurarse sobre el tiempo cronológico, la historiografía se funda en una lógica implantada por la modernidad que puede ser carcomida por otras lógicas. Así, frente a valores del pensamiento moderno como la secuencialidad, el progreso y la linealidad, las novelas en mayor o menor medida comienzan a filtrar anacronismos intencionales y a sintetizar tiempos diferentes hasta llegar en casos extremos a una fusión total de planos que imponen la simultaneidad y la fragmentación que vemos en las novelas de Oses o Gil. En términos narrativos eso se puede relacionar con el paradigma literario vigente (5ª columna), ya que mientras más respete una novela la cronología como eje configurador de los hechos, mayor importancia le dará a la construcción de una trama y a los elementos a ella asociados como el argumento, el suspenso, la lógica causal, las relaciones actanciales, etc.

En este caso el espectro de la 5ª columna muestra la fluctuación entre aquellas novelas en las que la narración convencional de una historia adquiere una importancia tal que de no ser por su visión revisionista podría hablarse de verdaderos folletines históricos, como *Entre el fulgor y la agonía* o *Santa María de las Flores Negras*. En el extremo opuesto encontramos novelas en las que la visión moderna ha sido desarticulada por una visión más cercana a lo postmoderno y a los valores que dicha

visión encarna: la fragmentación, lo marginal, la conciencia de que cualquier representación del pasado está mediada por nuestras ideas y estereotipos de ese pasado, el pastiche, etc., como ocurre en las novelas de Gil. En un lugar intermedio de esta columna habría que ubicar aquellas novelas, como *La ley del gallinero* o *La emperrada*, que sin volcarse del todo a la fragmentación quiebran o confunden la secuencialidad de la acción, cuestionando el valor referencial de la historia y de cualquier otro instrumento de representación del pasado.

Finalmente, la sexta columna muestra cómo este tránsito de la narratividad al fragmento puede advertirse también en las modalidades discursivas y estrategias narrativas empleadas en las novelas. Si en aquellas más apegadas a paradigmas literarios convencionales y a estructuras fuertemente narrativas como las novelas que aquí he identificado con la primera categoría- la insignia- prima la tercera persona omnisciente o narradores personajes que asumen la narración en primera persona pero como personaje secundario, en las novelas que se ubican al otro lado de espectro – como la viñeta- la narración se hace fuertemente subjetiva, ya sea a través de la voz narrativa o de la focalización que ésta asume. El subjetivismo de la narración desemboca muchas veces en el lirismo<sup>54</sup> de imágenes que se superponen sin subordinarse en un hilo narrativo.

La importancia de presentar una clasificación de este tipo radica en sugerir la variedad de los elementos que hoy participan en la configuración de la narrativa de ficción histórica en Chile, los que deben tenerse en cuenta para evitar asimilarla irreflexivamente a categorías rígidas y hegemónicas. Es por esto que las columnas propuestas más que constituir compartimentos estancos manifiestan estaciones entre las que las novelas estudiadas transitan de manera bastante libre y sólo buscan marcar las tendencias que a simple vista diferencian este conjunto de novelas, mostrando las continuidades que la unen a la tradición de la novela histórica tradicional y las que marcan su tránsito hacia otros derroteros.

---

<sup>54</sup> En este punto también se puede establecer un puente con la propuesta de Moreno cuando habla de la intencionalidad poética en la novela de la historia: “Otra posibilidad de ficcionalizar la Historia es la que consiste en mentar un referente que se orienta hacia el propio mensaje y que produce efectos de especialización de las acciones, de ensimismamiento, de hipertrofia del yo y de recurrencias textuales autoreferenciales” (“La novela de la historia” 149).

## CAPÍTULO V

### HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA FICCIÓN HISTÓRICA RECIENTE EN CHILE

#### 5.1 La actitud frente al pasado: de la insignia a la viñeta

Como señalé en la introducción, la narrativa de ficción histórica escrita en Chile a partir de los años 80 conforma un corpus heterogéneo que ha sido definido de manera general principalmente a partir de su carácter revisionista del discurso historiográfico oficial. Este carácter habría permitido hablar de un brote tardío de la nueva novela histórica en Chile, aunque el fenómeno a mi entender es más amplio e incluye novelas que no cumplen con las categorías propuestas por Seymour Menton o Fernando Aínsa en sus respectivas caracterizaciones del género en Latinoamérica.

La primera característica propuesta por Menton, es decir, la subordinación en distintos grados de la reproducción mimética de ciertos períodos históricos a la presentación de ideas filosóficas difundidas en los cuentos de Borges, es un punto de partida que limita la discusión, por cuanto si bien existe una reflexión sobre ese tipo de preguntas, las ansiedades de las novelas chilenas pasan por respuestas no sólo de índole metafísica sino claramente ideológica.

Los elementos bajtinianos (parodia, carnaval, dialogismo, heteroglosia) en las novelas chilenas tampoco son tan frecuentes como el modelo de Menton indicaría. La parodia pocas veces llega a la caricatura que vemos en novelas como las del argentino Abel Posse, porque no existe la distancia que permita ese desapego; por el contrario, la ficción histórica en Chile muestra una realidad cercana, que todavía persigue al lector de una manera mucho más agobiante que lo que la ubicación cronológica de los acontecimientos narrados permitiría anticipar.

Hablar de carnaval también parece forzado en un número importante de novelas marcadamente realistas, sobre todo al compararlas con referentes latinoamericanos como *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. En muchos de los casos son además novelas íntimas y modestas respecto del mundo que recrean, sin alcanzar el carácter

totalizante o muralístico de nuevas novelas históricas latinoamericanas como *Terra Nostra* por ejemplo.

Un grupo mayoritario de las novelas chilenas publicadas a partir de los 80 son claramente dialógicas, pero conviven con otras en que se impone una sola perspectiva de los hechos, resabio evidente de relaciones noveladas tributarias de un modo de hacer historia aún sujeto a preceptos decimonónicos.

Así, frente a la posibilidad de explicar la diferencia que separa la nueva novela histórica latinoamericana de las manifestaciones recientes de la novela histórica en Chile simplemente en términos de intensidad, la perspectiva de este trabajo la abordará desde un acercamiento a los hechos del pasado en el que hay que considerar otros propósitos y paradigmas, literarios e históricos, planteando nuevos ejes desde los cuales pensar una producción irregular, en la que el lugar de la enunciación y la recepción varían radicalmente de una novela a otra.

### **Deslindando el terreno**

Los primeros intentos por clasificar las más de 20 novelas que podrían conformar un corpus de este tipo hoy en Chile se centraron en aspectos temáticos, como el tipo de marginalidad reivindicada (genérica, étnica o social)<sup>55</sup>, en el momento fundacional revisitado (primeros encuentros, Colonia, Independencia)<sup>56</sup>, y en la ficcionalización de los hitos y personajes claves en dichos momentos fundacionales.

Por otra parte, y como señalé en el tercer capítulo, recientemente se han propuesto otros criterios desde los cuales ordenar esta producción, principalmente en los trabajos de Fernando Moreno publicados en 2000 y 2002. En primer lugar, Moreno

---

<sup>55</sup> “La nueva novela histórica, haciendo uso de las fuentes propiamente históricas, recupera el cotidiano, la figura de hueso y carne, las voces silenciadas de los subalternos, de las minorías étnicas, de las mujeres” (Morales, “Brevísima relación...”).

<sup>56</sup> “En este (re) descubrimiento de la historia de Hispanoamérica, los momentos ‘fundacionales’, es decir, las etapas del descubrimiento, conquista y, en general, el período colonial, conllevan la relectura de los textos canónicos que dan cuenta de dichos procesos históricos, especialmente las crónicas, las relaciones, las cartas del conquistador, que constituyen los pre-textos que serán de-construidos por el discurso alternativo del creador literario” (Morales, “Brevísima relación...”).

propone un criterio que se funda en la distancia temporal entre el referente y el momento de la escritura, pudiendo hablar de novelas arqueológicas (el referente es remoto), catárticas (aluden a un referente cercano) y transitivas (las que establecen un puente entre el referente histórico y la contemporaneidad de la escritura)<sup>57</sup>.

Un segundo criterio para dividir estas novelas y otras latinoamericanas sería de acuerdo a la adecuación entre el contenido del discurso textual y la Historia a la que alude. Así se podría hablar de novelas que recrean un pasado documentado, las que proponen- con distintos grados de ocultamiento- un pasado documentado a través de la ficción, y las que simplemente inventan dicho pasado.

El tercer criterio propuesto por Moreno se refiere al modo de tratar la historia, lo que permitiría distinguir aquellas novelas que recrean una época a partir de lo colectivo, otras que lo hacen a través de lo individual y otras que se articulan como un contradiscurso de la historia.

Por último, y ubicándose desde la perspectiva de la experiencia de la lectura, el autor señala que sería posible proponer una tipología mixta que se centra en la materia referencial y al mismo tiempo en la intencionalidad discursiva, esto es, “en la intencionalidad predominante que se establece mediante el tratamiento tanto del referente como de las distintas modalidades narrativas que lo construyen” (148). Dentro de estas intencionalidades, Moreno identifica aquellas novelas de intencionalidad didáctica, paródica, poética, metadiscursiva, alegórica y mítica.

Una distinción en la línea de este último criterio y que complementaría los anteriores, sería la que a continuación propongo y que se establece al identificar la actitud frente al pasado narrado por la historia que evidencian las distintas novelas. El análisis de las novelas desde esta perspectiva ayudaría a entender las formas en que se plantea el diálogo entre ficción y referente historiográfico hoy y se puede graficar mediante seis imágenes: la insignia, el memorial, la inscripción, el retablo, la semblanza y la viñeta.

---

<sup>57</sup> Este primer criterio propuesto por Moreno aparece descrito en sus “Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa chilena actual”, trabajo presentado en el Simposio de 1999 *Literatura chilena hoy: la difícil transición* y publicado dos años después. Los tres criterios que se presentan a continuación en tanto aparecieron en “La novela de la historia”.

### 5.1.1 La insignia

La insignia se entiende aquí como el emblema distintivo de una institución, que se usa como muestra de vinculación o simpatía, y también como la marca mediante la cual se intenta consignar el mérito de una acción, en este caso de una acción no valorada justamente en su momento. En esta categoría aparecen novelas en las que se presenta una visión reivindicatoria del actuar de una figura que encarnó uno de los extremos de una crisis histórica. Sin embargo, esta reivindicación que pasa por una necesaria mirada revisionista de la historia- dar valor a lo que fue condenado en otro momento-, sigue empeñada en buscar héroes y culpables. Son novelas que aún son presa del maniqueísmo más evidente. El pasado sigue dividiéndose entre buenos y malos, sólo que la perspectiva de los años permitiría atribuir correctamente dichas valoraciones.<sup>58</sup>

Este tipo de novela a menudo surge de la mano de una fecha conmemorativa, en la que se hace necesario compensar por medio del homenaje. Es el caso de casi todas las novelas centradas en la Revolución del 91 y en la figura de Balmaceda escritas recientemente: *Balmaceda, varón de una sola agua* de Virginia Vidal, *El último clarín* de José Agustín Linares, *1891: entre el fulgor y la agonía* de Juan Gabriel Araya.

Llama la atención que todas ellas fueron publicadas en 1991, es decir, mientras se conmemoraba el centenario de dicha revolución. Curiosamente, y a diferencia del resto del corpus de novelas estudiado, dos de ellas fueron prologadas por historiadores: Leopoldo Castedo y Rafael Sagrado, quienes directa o indirectamente aparecerían avalando la visión de los hechos que las novelas presentan. También es interesante notar que la mayoría de los títulos de este tipo de novelas tienen el carácter de lema, es decir, de un frase que declara el concepto o moralidad que encierra el evento o persona representada: “Balmaceda, varón de una sola agua”, “1891: entre el fulgor y la agonía”, “Carrera, el húsar desdichado”.

---

<sup>58</sup> Este gesto de la novela reciente podría leerse en relación con el discurso valorativo ideológico, uno de los discursos que identificaba Eva Löfquist en su estudio de la novela histórica escrita en Chile entre 1843 y 1879. Sin embargo, en el caso de las novelas recientes, éste adquiriría un signo inverso al centrarse en personajes, hechos o épocas que tradicionalmente habían sido valoradas de manera negativa.

Así, los títulos permiten intuir el sesgo que se impondrá a la visión de los eventos, además de anticipar novelas monológicas y convencionales en términos narrativos. En la novela de Juan Gabriel Araya, por ejemplo, asistimos a una narración en tercera persona omnisciente en la que la figura histórica, como esperaría Lukács, desempeña su histórica misión en la crisis mientras el protagonismo es atribuido a un personaje ficticio: Amadeo Caise, “figura que encarna los necesarios ideales de amor en la esfera de lo personal y de la lealtad en el ámbito de lo social”, como señala la contratapa. Las intervenciones en primera persona son fragmentos de dichos o pensamientos de los personajes que no van sino a reforzar el argumento central en manos del narrador. La novela sostiene la tesis de que con la guerra civil se va a acabar una época y hace todo por demostrarlo. También quiere mostrar el vínculo entre Balmaceda, el progreso y la cultura, y se apoyará en otros personajes como Rubén Darío y Pedro Balmaceda para hacerlo.

Tampoco en el desarrollo de la acción esta novela entrega mayores sorpresas, ya que el conflicto va a alcanzar un punto álgido para luego resolverse dramáticamente, siempre de la mano de la historia de amor de Amadeo y Dolores. Aun así la novela logra despegar y animarse en otros personajes que nos sacan de la línea central para mostrar formas de vida y costumbres de la época: el jardinero Juan Evangelista, el arriero Juan de Dios y el calichero Juan del Carmen.

*Balmaceda, varón de una sola agua* se ciñe menos al patrón compositivo de la novela histórica y al de la novela en general. Quizás “relación novelada” como indica su contratapa sea una definición apropiada. Aunque el narrador bibliotecario podría ser una instancia interesante para presentar el relato como el testimonio de una figura marginal en la historia, la novela no lo privilegia como personaje. Dicho narrador en primera persona es testigo y permanece en un papel secundario, su vida jamás llega a articularse ni a tomar el control de los acontecimientos ya que el centro de la representación es ocupado por Balmaceda y la defensa que la novela hace de él.

La toma de control de la narración por parte de Rufina, el ama, al final del texto es otra instancia narrativa interesante que además permite fundar la defensa de Balmaceda que realiza la novela en un hecho verosímil. Rufina habría escuchado lo que Balmaceda dice al final de sus días mientras habla en voz alta sin saber que lo



oyen. Así se entera de que el presidente no fue culpable de la matanza de los jóvenes oligarcas en Lo Cañas, una de las acusaciones que la novela había dejado sin resolver.

Sin embargo, la narración se interrumpe sin alcanzar la vitalidad esperada por la mención de una cantidad de juicios aislados que este narrador-bibliotecario va intercalando sobre el significado histórico y cultural de personajes y acontecimientos. El uso de intertextos como una carta de Balmaceda a Mitre y su testamento político en los últimos capítulos permiten redondear el retrato póstumo de Balmaceda que la novela presenta.

### **5.1.2 El memorial**

El memorial es utilizado en el sentido de un tipo de monumento que conmemora los mártires de una tragedia colectiva, de la cual se responsabiliza a un agente determinado. En él se distingue una doble función: homenajear a las víctimas y denunciar a los victimarios, también diluidos en el anonimato de un agente colectivo. El memorial instala una presencia, y obliga a enfrentar los excesos y la impunidad que muchas veces acompaña este tipo de tragedias erradicadas de la historia oficial.

El memorial activa la memoria de un evento traumático, pero también constituye un registro de la codificación cultural que ese evento tiene entre los sobrevivientes, y de cómo su interpretación va siendo reelaborada con el tiempo. Como memoria del trauma, el memorial se aleja de lo narrativo y épico de otros tipos de monumento y se acerca a la memoria de lo sensorial, a la experiencia reprimida, constituyendo al mismo tiempo un eslabón imprescindible para rearticular la historia individual y colectiva.

En parte de la narrativa de tema histórico reciente en Chile, la función memorial parece jugar un papel central. Así ocurre en *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns y *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier, las que retoman dos hechos traumáticos de la historia de Chile como son la matanza de Ranquil (1934) y la masacre de la escuela de Santa María de Iquique (1907).

*Santa María de las flores negras* comienza con un epígrafe a la “Cantata de Santa María de Iquique” que adelanta claramente la función que la novela asumirá: “Señoras y señores/ venimos a cantar /lo que la historia/ no quiere recordar”. Ha llegado la hora de cantar al valor y sacrificio de los mártires de Iquique y contar su historia que el tiempo no ha logrado borrar. Dicho relato se inscribe en la novela a través de un narrador colectivo, un “nosotros” que asume la voz de los pampinos muertos que claman por la memoria de la “más infame atrocidad que recuerde el proletariado universal” (237). El protagonismo se divide entre varios personajes, pero es sintetizado en una figura central, Olegario Santana, héroe individual y mártir colectivo de esta historia en su condición de calichero.

Al rescatar esta memoria oscura, la novela propone una reflexión sobre la patria, el honor, la justicia:

[. . .] dicen que al llegar a las oficinas salitreras los hombres lloraban abrazados a sus familiares. “No queremos ser más chilenos, mamacita linda” gritaban los hombrones, y con los puños en alto escupían las mismas blasfemias y maldiciones que escupimos los que caímos acribillados aquella tarde sangrienta; los que con el pucho en la boca y la incredulidad pataleando en los ojos tuvimos que morir para salvar el *honor* y el *prestigio moral* de los patronos; los que en medio de estertores, expiramos renegando de Dios y de la patria y que en el fondo de las fosas comunes de ese cementerio en donde fuimos enterrados como perros...aún seguimos revolcándonos y despotricando en contra de la hipocresía con que se ha intentado ocultar al país los millares de muertos de esa carnicería a mansalva. (236)

Pero sobre todo hace pensar acerca de la historia y el poder:

Sin embargo, los que caímos en la escuela – junto a los que murieron después a causa de sus heridas, y a los que se fueron muriendo con el tiempo, de pura tristeza-, sabemos que aunque se esgrima toda clase de pretextos contra esta aniquilación feroz, y los responsables pasen a convertirse en héroes patrios, y con el tiempo se lleguen a bautizar

calles, plazas y regimientos con sus nombre [. . .] que aunque se eche mano a todo para olvidarnos- incluso a la ignominia de levantar un monumento al capitalismo sobre la fosa en que descansan nuestros huesos-, sabemos que nuestra muerte no será del todo inútil, y que más tarde o más temprano será cantada y contada al mundo entero [. . .].  
(237)

El *Memorial de la noche*, en tanto, es una novela basada en las actas del alto Bío-Bío que intenta rescatar del olvido otra masacre sufrida por un grupo humano prácticamente exterminado en el tiempo, acorralado en el espacio y exiliado de la historia. Al igual que en el caso de *Santa María de las flores negras*, la única manera en que este relato puede aflorar a la superficie del presente es mediante la articulación de una memoria colectiva, otro “nosotros” que esta vez está integrado por cinco memorias:

(Es en este punto del relato donde comienzan las cinco memorias a distribuirse los papeles narrantes. La primera memoria soy yo, en Trez-Vella. La segunda memoria soy yo, veinte años antes, en los contrafuertes de la cordillera de los Andes. La tercera y cuarta memoria son Angol Mamalcahuello y Ánima Luz Boroa, son las palabras que ellos recuerdan de José Segundo Leiva Tapia, que aporta así su propio testimonio personal desde el otro lado de la muerte). (27)

Angol Mamalcahuello es el patriarca sobreviviente de toda la región. “Si él calla, callará todo el mundo”. El interlocutor debe hacerlo hablar en nombre del pequeño mundo sobreviviente para que cuente la historia del trágico suceso de 1934 cuando los vinieron a matar, luego que la Sociedad Nacional de Agricultura y las tres asociaciones de colonos con el apoyo del presidente Arturo Alessandri reclamaran sus derechos de propiedad sobre 175.000 hectáreas, ubicadas en el alto Bío-Bío, Nitrahue, Ranquil y Lonquimay. Los que no murieron en manos de la policía de la frontera, debieron caminar hasta Temuco, trayecto durante el cual su número disminuyó de 700 a 33.

Esa verdad es la que el personaje va a buscar varias décadas después en un afán por problematizar los hechos que nuestra historia nos ha llevado a naturalizar sin cuestionar:

Y yo he venido a buscar la espantosa verdad de 1934, entre otras cosas, para que los chilenos sepamos quienes somos verdaderamente los chilenos, qué hicimos y qué es lo que se nos oculta de nuestra propia historia. Porque los acontecimientos de 1934 nunca entraron en la historia oficial. La historia oficial trata de hechos comprobables, escamoteados como de costumbre con esa manera frugal y perfecta que utilizan los historiadores, sobre todo cuando se trata de terratenientes, quienes, pluma en ristre, redactan las páginas que el resto de los ciudadanos debe leer y memorizar. Estos historiadores terratenientes son una extraña clase intelectual que se da particularmente en Chile, con cinismo y brío. (33)

El memorial ejerce el revisionismo histórico al conmemorar eventos ausentes en los libros de historia y al explorar la relación entre poder e historiografía, pero no llega a cuestionar nuestra capacidad de acceder a los hechos del pasado ni la hegemonía de la historia como depósito de la verdad. De hecho al erigir un memorial, estas novelas pretenden llenar un vacío para así saldar una deuda, retomar un camino truncado por un hecho doloroso que no se ha podido olvidar. En definitiva, el horizonte de estas novelas se sitúa en enmendar la historia, pero no en transformarla.

### **5.1.3 La inscripción**

Otra actitud de la novela histórica reciente respecto del pasado es la que puede evidenciarse en una imagen como la de la inscripción, o el registro escrito que se hace en una materia duradera como la piedra o el metal para conservar la memoria de una persona o de un objeto importante.

Una inscripción no constituye un monumento, pero sí marca una huella evanescente, el testimonio de una presencia considerada menor, pero necesaria para

articular la historia hoy. Al igual que en el memorial, la inscripción intentaría preservar una memoria, pero en este caso la de una víctima individual o de un actor marginal, develando los mecanismos discursivos que los relegaron a ese lugar. Sin embargo y, a diferencia de la insignia, estas novelas son dialógicas, ya no intentan reivindicar una figura para condenar a otra, sino que plantean un concepto de historia plural, en el que la tolerancia permita la diversidad. También muestran el proceso mediante el cual esa reflexión se encarna en la experiencia de cada personaje, alejándolos del dogmatismo de una mirada más sesgada de la realidad. La subjetividad es parte de la historia, pero la conciencia de dicha subjetividad también puede serlo.

La narrativa reciente se manifiesta como inscripción en al menos 4 formas:

### **5.1.3.1 Construcción de una genealogía alternativa**

En este grupo están novelas como *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso y *Herencia de fuego* (2003) de Juanita Gallardo. Ambas inscriben una genealogía femenina para la Quintrala y a través de ella hacen surgir una línea alternativa en la que la historia no se construye sólo a partir de los hombres y sus valores. Hay un legado y una tradición femenina que muchas veces se explica a partir de la marginalidad y la subordinación, pero que configura un origen y una historia en la que las mujeres pueden reconocerse.

*Herencia de fuego*, al centrarse en las antecesoras de la Quintrala, su tía y abuela materna principalmente, indaga en una lógica distinta para explicar a Catalina, no como el diabólico cruce de razas que está en la base de la Quintrala de Vicuña Mackenna, sino como una mujer vengadora de un linaje atropellado. Así, la novela sitúa a Catalina como la continuadora de la misión depositada en ella por su abuela Águeda de defender aquello que incluso su bisabuela, la Cacica de Talagante, ha dejado ir, “Matando al gobernador no salvaremos de la muerte a Juan Rodulfo, quien ya podría estar muerto si el gobernador lo quisiera. Y Lampa... hace mucho que ya la perdimos, aunque tu no puedas aceptarlo- dijo la Cacica poniéndose de pie” (218).

La llegada del nuevo gobernador Alonso de Ribera y la posibilidad de que éste interceda a favor de las Flores en la disputa por los terrenos de Lampa que Águeda mantiene con la Iglesia es uno de los motores de esta novela. Lampa es la tierra de los

sacerdotes antiguos, de aquellos indígenas de los que proviene el linaje materno de la Quintrala. *Herencia de fuego* es la historia de los fracasos y humillaciones que explicarían el resentimiento y el ansia de doblegar que se desatan en Catalina: el fracaso de su abuela en su intento por recuperar las tierras, las que en un último gesto de humillación son ocupadas por el mismo Ribera; el resentimiento de María por el abandono del gobernador y la rabia de no haber conseguido matarlo, el fracaso de no lograr salvar a Juan Rodulfo, etc. La novela constituye así el antecedente ficcional necesario para entender la historia de la Quintrala, también ficcionalizada una y otra vez en la leyenda.

Al acercarse al personaje de la Quintrala, la obra de Valdivieso, en tanto, es una manera de inscribir la presencia de la mujer en la historia colonial, “la única mujer que la historia del siglo XVII menta y que menta para mal, para que las Catalinas no se repitan” (143).

El signo dado a la genealogía aquí es de distinto valor. En él vemos a Elvira de Talagante como una matriarca menos resignada y conciliadora que en la novela de Gallardo. Ella es la inauguradora de un linaje que no se deja atropellar, que se apropia de lo suyo, y desde ese poder desarticula la fuerza de cualquier gesto patriarcal que intente imponerse. Una estirpe de mujeres ajena a las jerarquías, en la que todas son “credoras de linaje”: “Esa soy, padre/ hija de Llanka Curiqueo/ que es hija de Elvira de Talagante/ que es hija de Águeda Flores/ que es hija de Catalina/ que es mi madre/ que soy yo” (142).

Estamos frente a una genealogía en la que el poder es compartido y heredado, o como dice Lucía Guerra,

Mercedes Valdivieso propone una genealogía en la cual el cuerpo materno, como prolongación ininterrumpida de la carne, está fuera de los esquemas falogocéntricos de lo cronológico. Por lo tanto, la generación y regeneración vista por las leyes del padre como sucesiones en el tiempo, son aquí la savia que fluye cuerpo a cuerpo. (59)

También intenta proclamar una genealogía alternativa *La emperrada* (2001) de Marta Blanco, cuando su protagonista Constanza Nordenflycht – amante de Diego Portales- proclama la estirpe de las embodegadas, aquellas mujeres consideradas locas o desequilibradas a las que su determinación las vuelve molestas: Catalina de Aragón, Juana la loca, María Tudor; o el linaje de las mujeres enamoradas y rebeldes, del que Constanza se siente parte al igual que la quiteña amante de Bolívar, Manuela Sáenz.

### 5.1.3.2 Indagación en las claves culturales sobre el origen

Otras novelas que también inscriben el papel de la mujer en la historia, intentan de manera bastante evidente proponer claves culturales que tienen relación con el origen y la historia de Chile. *Ay mamá Inés* (1993) de Jorge Guzmán, por ejemplo, junto con recuperar el papel de Inés de Suárez en la empresa de conquista, aventura una clave cultural en el mestizaje:

Ya tienen hijos grandes aquellos niños que nacieron en esos bellísimos primeros meses; y son distintos; tiene más posibilidades que los indios; tienen futuro; son astutos; muy inteligentes, tanto como los indios, pero muy desenvueltos, hasta la desvergüenza, la mayoría; eso tampoco podíamos preverlo; hasta se ven diferentes; son otros que los indios y otros que los peninsulares; ahora de sólo salir a la calle ves tres clases de hombre, cuatro más bien; estamos nosotros, están los indios puros, están los mestizos y están unos pocos negros; en los años que vengan, estas castas se seguirán mezclando entre ellas y producirán algo; en eso, en suma, se nos convirtió el sueño. (262)

*Déjame que te cuente* (1997) de Juanita Gallardo, por su parte, busca en el bastardaje y la endogamia el vínculo originario de la patria libre. La importancia que la novela atribuye a estos elementos se hace evidente en la centralidad que adquiere hacia el final Demetrio O'Higgins, el huacho. La presencia de la amante pariente (Rosario Puga) y el huacho (Demetrio) van a desenmascarar el mito de O'Higgins como padre de la patria tejido por la historiografía. Así habría alcanzado a advertir Demetrio:

Al amanecer, antes de dormirse en paz, supo que en el futuro, en el origen de la patria chilena, en vez de una revolución, habría una madre y un hijo confundándose con la Virgen y su Hijo, tal como Candelaria los había visto en una función de títeres de una aburrida tarde de domingo. (238)

Su cercanía a Benjamín Vicuña Mackenna, biógrafo de su padre, le permite comprender el mecanismo de la historia y saber de antemano que su figura y la de su madre serán borradas pues no caben en el mito originario de la chilenidad:

Durante una de esas noches estrelladas, tan típicas de Santiago, se desveló revisando las palabras que Vicuña Mackenna le había dicho esa misma tarde. Que con el paso del tiempo tu padre y su familia se convertirían en una imagen sacra. “Tu, junto a tu madre y a tu tía nieves, por supuesto quedarán excluidos, Demetrio”, le había advertido. Comprendió que el mismo Benjamín Vicuña formaba parte de la maquinaria del mito del hombre heroico. “Es necesario para asegurar la paz, el progreso y la grandeza de Chile”, había agregado Gregorio Víctor Amunategui, esposo de la hija de Mariquita Cotazos, un joven carrerino con fama de ser un estudioso serio de la historia nacional. (238)

Así, la novela afirma que el huacho, la amante y la hermanastra conforman la tríada del origen bastardo y endogámico de Chile.

### **5.1.3.3 Relectura de las “aberraciones” de la historia.**

Como la contraparte de esta actitud frente al pasado podríamos ubicar las novelas que no buscan dejar una inscripción, sino polemizar las existentes, deconstruyendo las representaciones misticadoras ejercidas sobre un personaje pretérito, concebido como una aberración a la luz de los códigos de su época. Es lo que sucede en *Camisa limpia* de Guillermo Blanco, novela sobre Francisco Maldonado, converso judaizante que durante la Colonia llegó a Concepción huyendo de los tribunales del Santo Oficio de Lima, en donde es capturado. El testimonio inscrito en el



proceso de una mulata que estuvo con él durante su prisión muestra la intolerancia de la época:

*María Martínez declara contra el reo, bachiller Francisco de Silva en esta ciudad de los reyes, en 27 de julio de 1627 años, y dijo que el día de la Magdalena próximo pasado, habían metido en la casa de dicho alcaide, unos alguaciles a un preso de Chile, que es el reo, y que en dos horas que estuvo con él la testigo, en tanto que venía el dicho alcaide, le dijo que no creía en Cristo, nuestro bien; que era idolatría e ídolos adorar las imágenes, y mirando una cruz que la testigo traía al cuello. Dijo que no creía en ella, y que Cristo era de palo... y que el reo era judío hasta anatema, y que no se le daba nada que lo supiese todo el mundo, que lo quemasen, que los que morían quemados no morían, sino que Dios los tenía siempre vivos (sic). (175)*

La novela cancela la imagen que se desprende del proceso inquisitorial, al construir el registro imaginario del proceso espiritual del personaje visto a través de los intersticios de la pluma que lo condena.

Algo parecido sucede en *Butamalón* con el padre Barba, sacerdote dominico que en la guerra de Arauco termina luchando con Pelantaro a favor de los mapuches. Su caso es sancionado por la historiografía oficial como una aberración, al igual que el de otros españoles trásfugas y cautivos aindiados,

Con el generalísimo Pelantaro llegó uno que no tenía trazas de yndio no embargante andar vestido como los bárbaros... Por entre las almenas, el Escribano vido quen una mano el estraño jinete traía una lanza de yndio con la punta astillada y en la otra una cruz de madera de buen tamaño, y que por figura era el padre Juan Barba, sacerdote dominico que del Perú había pasado a este reyno de Chile con la hueste de Joaquín de Orellana, quen paz descanse, en la quel Escribano también venía. Habíase el Barba ido con los yndios en desconocimiento de lo preceptuado por Dios Nuestro Señor de que el hombre ha de vivir y morir

entre los de su misma nazi3n, como el animal del bosque que siempre sigue a su manada. (337)

En la novela, sin embargo, su historia es utilizada en su valor testimonial de lo no dicho por el discurso oficial en su afán laudatorio de la guerra de Arauco. Así, es el discurso condenatorio de los tránsfugas el que se deconstruye para denunciar que lo natural para alguien que se siente un misionero de Dios es defender a los indios.

#### **5.1.3.4 Inscripci3n de una faceta desconocida o de un período marginal de la vida de un personaje relevante en la historia oficial.**

En esta categoría, construida como será evidente, en buena parte a partir de especulaciones imaginarias debido a la ausencia de datos en la historia oficial, podrían ubicarse también aquellas novelas que constituyen la inscripci3n de una faceta desconocida o de un período marginal de la vida de un personaje relevante en la historia oficial, como ocurre en la novela *Hijo de Mi* de Antonio Gil, en la que se intenta recrear los últimos días de Almagro apresado y condenado a morir por quien fuera su compañero en la expedici3n de conquista: Francisco Pizarro: “Estos escritos, que hoy ven por fin la luz, debieron encontrarse en algún lugar del Perú y ser la transcripci3n fiel de los recuerdos y relaciones que hace don Diego de Almagro, el descubridor de Chile, días antes de su ejecuci3n en las cárceles de Cuzco” (7).

Con la licencia que otorga este lugar de enunciación imaginario, el relato transita entre deseos, dolores, aprehensiones y miedos -físicos y morales-, recuerdos, traiciones y amores en los que se vuelca la experiencia vital del descubrimiento y las luchas que tejen el origen de Chile mestizo. La prisi3n desde donde surge el discurso emotivo del personaje permite también la acci3n de un juego entre el afuera y adentro - el arriba y el abajo- que resulta poético por las imágenes que despliega; la ausencia de visi3n permite paradójicamente ver todo a través de la imaginaci3n y el recuerdo, “Allí en las manchas que la humedad y el salitre han estampado, veo ya lo que quiero si me aplico un poco” (96); pero poético también por el poder evocador y sintetizador de una serie de preguntas que acosan a Almagro -o que podrían haberlo acosado-, siguiendo la lógica especulativa del relato: la vida y la muerte, la proximidad y la lejanía “lo más

remoto es lo más próximo, y lo más cercano se hace invisible en una extraña distancia de bruma” (80); la memoria y el olvido; la lealtad y la traición “Allí comenzó la traición de Pizarro... Y comenzó el odio que no me abandonaría” (90); la prisión y la libertad; la pertenencia “Soy todavía Diego, de Almagro. Todavía soy un adelantado de Castilla, Gobernador de Nueva Toledo. Aún tengo un Dios y tengo un Rey a quien deberme” (97); el registro escrito y la voz: “rechina el gozne y vienen los notarios a convertir mi voz en líneas y arabescos” (100); sobre el sentido de la riqueza: “De poco vale volver a enumerar mis haberes, que siendo muchos, de poco sirven ya. Vuela mi mente por las fiebres y veo en los muros mil figuras nuevas. Un toro, una flor de amapola, un botijo, como los que usan en los barcos los marinos para guardar el aceite” (96). En definitiva, permite una reflexión sobre el destino: “el peor castigo, sobrevivir a un tiempo que no nos pertenece” (98).

#### **5.1.4 El retablo**

Otra imagen posible para definir uno de los gestos de la narrativa histórica reciente en Chile es el retablo: aquel elemento arquitectónico que cubre el muro ubicado tras un altar al interior de una iglesia. Al conducir nuestra atención hacia el segundo plano, más allá de los protagonistas de una época, ciertas novelas presentan toda una galería de voces, personajes, símbolos y formas de vida que logran vitalizar el pasado, liberándolo de la linealidad que le impone la historiografía. Esta categoría la reservo para aquellas novelas en las que el registro de una persona, un evento o un período específico en la vida de un personaje histórico es remplazado por una imagen de la época, los elementos y códigos que la sintetizan. Son las novelas más ambiciosas dentro del corpus que estudio, aunque intensifican un rasgo compartido en menor medida por otras de las antes mencionadas. En esta categoría incluiría novelas como *El sueño de la historia* de Jorge Edwards y *La ley del gallinero* de Jorge Guzmán, las que constituyen una reflexión sobre dos momentos sucesivos e insoslayables de la historia de Chile como son el fin de la Colonia y el inicio de la República respectivamente, menos estudiados que el momento fundacional que los divide: la Independencia.

En el *Sueño de la historia*, la inversión de la perspectiva hace que una de las narrativas que forman la novela se concentre en Joaquín Toesca, arquitecto que está detrás de la construcción de la Moneda y de otros edificios y obras civiles llamados a cambiar la tranquila cara del orden colonial. El interés por este arquitecto italiano como clave para interpretar el pasado y ayudar así a articular el presente del narrador de la historia en la que aquella de Toesca está inserta (la de un exiliado que vuelve a Chile a fines de los ochenta) se justifica ya que su presencia en el mundo colonial atrae una cantidad de reacciones que ponen de manifiesto los códigos implícitos de esa época que está a punto de desplomarse: la iglesia, las intrigas políticas, las aprehensiones de la península, la superstición local, el poder de las familias tradicionales, la rigidez de un orden y las transgresiones que permite, etc.

En *La ley del gallinero* ocurre algo similar, aunque la gravitación de la figura de Portales es innegable. Sin embargo, el mundo presentado lo desborda y absorbe en una red cultural mucho más compleja. Así, la muerte de Portales es el intersticio que permite examinar e intentar reconstruir toda una época desde una multitud de perspectivas. A lo largo de 43 capítulos, la narración en tercera persona con focalización interna variable se alterna con testimonios en primera persona, configurando un calidoscopio de la época a partir de la visión de una multitud de agentes: representantes del mundo político, del comercio, de los sectores populares, la iglesia, la vida doméstica, el ejército, etc. Pero no se trata sólo de incluir nuevos actores, los sectores presentados tampoco son encasillables en cuanto a su función en la historia, ya que así como hay sacerdotes ricos aliados de los poderosos, existen curas de los pobres; si en un principio vemos a los personajes populares por oposición a los políticos, luego advertimos que no constituyen bandos enfrentados, sino que las complicidades y confianzas los van implicando en redes mucho más intrincadas.

Este tipo de novelas es revisionista no porque denuncie las fracturas del discurso histórico oficial como el memorial, ni la importancia de otros agentes o de otros acontecimientos en la historia. Es revisionista porque precisamente no cree que haya agencialidades ni acontecimientos que revisar, ya que el concepto de historia que manejan es otro. En estas novelas la historia no se concibe como una red de causas y efectos ni de procesos políticos, sino como una manera de acercarse a cualquier actividad humana que nos entregue claves sobre el pasado y a las determinantes

culturales que han hecho que ese pasado nos llegue mediatizado por ciertas formas de representación.

### 5.1.5 La semblanza

Existe otra categoría de novelas cuya definición como ficción histórica resulta más difícil, ya que en ellas los hechos del pasado aparecen difumados a tal punto que la alusión se hace ambigua. Si bien es posible identificar las trazas de un evento histórico determinado e incluso existen indicios temporales y espaciales que parecen delimitarlo, el relato se construye sobre una red de elementos más alegóricos que históricos. Al definir este tipo de ficción, la semblanza tiene el valor de evocar mediante la semejanza, de aludir sin referir concretamente, de diluir los contornos logrando cierto aspecto de vaguedad y lejanía.

*Casas en el agua* de Guido Eytel parece ser una ficción de este tipo. Aunque la Guerra de Arauco se presenta desde el primer capítulo como el marco de la crónica, la historia pronto deriva en el relato de la fundación de una ciudad que va a contribuir “a la civilización de este feraz y agreste paisaje” (8), ciudad que no aparece en ningún mapa ni libro de historia: “San Estanislao de Rucaco” y el autor de la crónica, Servando Contreras, parece sacado de la imaginación o al menos no corresponder a ese marco referencial. “El paladín de la Pacificación” que el texto exalta, Rudesindo Guzmán Malgrejo, podría aludir a varios otros líderes, pero tampoco despierta ninguna evocación directa en el lector. Este y otros indicios en que la referencialidad se suspende parecen llevarnos al territorio de lo mítico más que al de lo histórico, evocando el tipo de alusión en frío o alegoría que, guardando las proporciones, ejercen novelas como *Cien años de soledad*.

La textualización del discurso oficial en el relato pone de manifiesto además la creciente asimetría entre los hechos y su registro escrito, al punto que el título “Los vencedores de Arauco” abre un abismo entre la crónica y los hechos de la fundación de San Estanislao. El tono paródico del discurso oficial y de sus intenciones, con que el periodista- cronista asume el relato de los sucesos, deja en evidencia el escaso interés

por apegarse a un texto historiográfico específico, y en cambio querer evocar y parodiar al extremo las convenciones de la historiografía oficial en general:

*Cojo la pluma con la misma decisión y valentía de quien empuña la espada y me dispongo a narrar la verdadera historia de la fundación de San Estanislao de Rucaco y de los héroes que grabaron con letras de oro sus nombres en esta epopeya [ . . .]. No me anima otra intención que encender la antorcha iluminadora de la verdad sobre los luctuosos sucesos de la Guerra de Arauco, que algunos malintencionados han querido oscurecer con el misterioso manto de su inquina (sic). (7)*

Pero lo dicho despierta ecos asociados con un tipo de periodismo militarizado bastante más reciente que el que la novela parece aludir. La ambigüedad de la alusión y la poco arraigada referencialidad en estas novelas hace pensar en un tipo de narrativa multialusiva que en definitiva parodia mordazmente cualquier forma de oficialidad que sea cómplice de abusos y encubra la verdad.

Entre los ejemplos de esta modalidad asumida por la ficción histórica reciente en Chile se puede incluir además *Martes Tristes* de Francisco Simón Rivas y *Un día con su excelencia* de Fernando Jérez. En la primera, un pueblo nombrado en *El canto general* de Pablo Neruda sirve para aludir a una realidad de la historia de Chile mucho mayor: la del salitre. La historia de Ricaventura se remonta a la llegada de Almagro y nos obliga a situarnos en el terreno de los espejismos. Por las referencias que da la novela podemos ubicar Ricaventura en el tiempo y en el espacio, pero, al igual que el rastro de cualquier otra oficina salitrera, el del pueblo se diluye entre la fantasía y el olvido; Ricaventura, como el puerto de Cobija, son presencias cuya historia se desdibuja en una frontera que se las apropia y las excluye con la misma fuerza, y en una historia que niega la otra cara del sueño que se instaló allí a partir de fines del siglo XIX. Pero las alusiones históricas en *Martes Tristes* exceden también el pasado del salitre, proyectándose hacia el pasado reciente mediante repetidas referencias a episodios de ese pasado como el golpe militar de 1973 y el bombardeo de la Moneda. *Un día con su excelencia* en tanto alude difumando al narrar un día en la vida de un dictador en el que sin necesidad de referencias concretas podemos reconocer también al propio.

### 5.1.6 La viñeta

Una última imagen que asocio con la reciente narrativa histórica es la de la viñeta, entendida ésta como *uno de los recuadros de una serie en la que con dibujos o textos se compone una historieta*. Esta es sin duda la categoría más irreverente respecto de la historiografía oficial porque aunque cualquier novela que ficcionalice la historia deba usar la historiografía como su referente, existen novelas que solo lo hacen para carcomerla por dentro, burlándose de sus epistemologías y poniendo en escena los mecanismos sincréticos mediante los cuales nuestras operaciones cognitivas van apropiándose del pasado.

Estas novelas no intentan invertir los planos en la reconstrucción de un mundo dentro de un período claramente delimitado, sino que funden en un único plano de conciencia mundos cronológica y ontológicamente imposibles desde un punto de vista racional. El maestro en esta categoría es Antonio Gil, con sus dos novelas posteriores a *Hijo de mí, Cosa mentale y Mezquina memoria*, narraciones en las que el pasado es concebido como “un campo de datos y signos en movimiento” (Cuadros “Antonio Gil...”), mediado por nuestras ideas y juicios acerca de él. También incluyo en esta categoría la novela de Darío Osés *El viaducto*, la que a pesar de estar construida de manera muy diferente, se interesa por el pasado del presidente Balmaceda y la revolución del 91 sólo en la medida en que el presente lo hace suyo. Así, la novela constantemente muestra los mecanismos de selección y apropiación de imágenes que llevan a cabo el equipo a cargo de la teleserie emblema de la Unidad Popular en que Balmaceda está a punto de convertirse, y como dicha apropiación debe ir resolviendo los conflictos que para el guionista significa rendir su propia posesión fetichista de ese fragmento de la historia. Así, el plano de la vida de los personajes de la novela y el de los de la teleserie se van fundiendo y en ambos reconocemos segmentos de discursos de Balmaceda que el guionista ha memorizado, versos de Silvio Rodríguez que los personajes dicen como propios, consignas políticas que se han convertido en valores, etc.

Con la imagen de viñeta intento rescatar la fragmentariedad que caracteriza la estructura narrativa y la concepción de la historia que presentan las novelas de Gil y

Oses, pero también la simultaneidad que impone la representación de distintos planos dentro de la misma viñeta y al interior de la historieta. Lo simultáneo y fragmentario de estas novelas arremete contra las convenciones historiográficas, contra las convenciones narrativas y en definitiva contra cualquier acercamiento únicamente racional a la realidad, de lo que no se escapan las expectativas del lector.







En estas novelas creo ya no cabría hablar de revisionismo, sino de una exploración ontológica sobre la extensión y los límites de la memoria como única manera de acceder al pasado. El referente histórico se hace débil y confuso y ya solo importa como “cosa mentale” que media nuestra relación con el presente.



## 5.2 Ejes y relaciones para la caracterización de la novela histórica reciente

Partiendo de la base que uno de los objetivos de esta investigación es explicar el interés por la historia en la narrativa chilena reciente, y asumiendo que quizás el único criterio que permita estudiar las novelas en que esa preocupación aparece de manera evidente sea su carácter revisionista de la historiografía oficial, he querido proponer ejes desde los cuales abordar su estudio sin simplificar las diferencias ni evadir las irregularidades que marcan dicha producción. Para eso he intentado identificar los distintos gestos que presenta este tipo de narrativa respecto del pasado consignado por la historia, y las dimensiones que permitirían acercarse a este corpus a partir de sus diferencias, sin generalizar ni proponer caracterizaciones conclusivas.

Cuadro 1. Caracterización de la novela histórica reciente

Imagen/gesto	Actitud hacia la historiografía	Disposición frente a los hechos del pasado	Principio de validez referencial	Visión de la temporalidad	Paradigma literario Vigente	Estrategias narrativas y modalidades Discursivas
Insignia	Revisiónismo (-) 	Homenaje 	Verosimilitud 	Apego a la cronología 	Folletín 	Narrativa- Formas híbridas 
Memorial						
Inscripción						
Retablo						
Semblanza						
Viñeta	Revisiónismo (+)	Irreverencia/ invención	Alegoría caricatura metáfora	Anacronismo- síntesis/ fusión	Novela histórica postmoderna	Fragmento- Poesía

Así, frente a cada uno de los gestos propuestos se despliegan seis columnas en las que aparecen las diversas actitudes que las novelas asumen en una dirección que va de las menos revisionistas, es decir, de las más apegadas a la lógica lineal y cronológica de la historiografía decimonónica (a pesar de que ejerzan algún tipo de revisionismo), hasta las más revisionistas, aquellas en las que no sólo se cuestiona el lugar desde el cual se cuenta la historia, sino que la lógica misma de esa manera de producir conocimiento acerca del pasado.

En la segunda columna, la relación propuesta va más allá de la actitud frente a la historiografía como disciplina, es decir, más allá del referente frente al que se sitúa

cualquier narrativa de ficción histórica, para dialogar con los hechos del pasado que se configuran al interior o en los vacíos de ese discurso. Así, las novelas cuya actitud ha sido definida aquí como de insignia, intentan constituir un homenaje a ciertos sucesos del pasado, como la Revolución del 91, por ejemplo<sup>59</sup>. Aunque en el memorial o la inscripción esa actitud deba atravesar más obstáculos ya que deban hacer uso de una hermenéutica de la sospecha en la que los vacíos son el principal indicio, el resultado final es reivindicatorio de los mártires y los marginados de la historia y por lo tanto se plantea también en términos de homenaje. En el retablo ese tributo se empieza a diluir en una exploración sobre los códigos y las formas de vida de una época que ayudan a explicar más que a homenajear. La mirada al pasado no se vive tan emotivamente sino más reflexivamente y desde un intento de objetividad que implica considerar una multitud de factores, igualándolos.

En la semblanza, la reflexión sobre una época desemboca en una mirada escéptica que ya no busca respuestas, sino que denuncia lo que ve como un fallo evidente: el abuso de los débiles en manos de los poderosos que enmascaran nuestras ideas de progreso, y la corrupción de todo aquello tocado por el poder, como constantes históricas. De ahí la insistencia de estas novelas en el tema de la fundación de ciudades, la explotación de riquezas, el exterminio y las figuras que ostentan dicho poder. En estas novelas se plantea así una mirada desencantada e irónica, en la que los personajes y acontecimientos históricos son deformados – de ahí la irreverencia- pero altamente alusivas no sólo porque se pueda leer entre líneas la denuncia de una situación concreta, sino porque la ironía se fundamenta en una lectura transversal de la historia de la modernidad.

En la viñeta, en tanto, la irreverencia llega a su punto más alto ya que los hechos del pasado son sacados de su contexto historiográfico y apropiados por una conciencia que los incorpora como imágenes fetiche que en algún momento ayudaron a entender algo, o como recuerdos distorsionados e incorporados a contextos diferentes. Así, lo

---

<sup>59</sup> Asociada también a este tipo de novelas “insignia” se puede ver una intencionalidad didáctica en términos de Fernando Moreno: “en ella [la novela de intención didáctica] se trata de efectuar una revisión documentada de ciertos capítulos de la Historia con el objetivo presentar ángulos inéditos de los mismos (la visión de los vencidos por ejemplo). En este tipo de textos a veces encontramos una perspectiva narrativa, caracterizada por una tendencia explicativa, la que se concreta a través de los habituales procedimientos de verosimilitud que caracterizan el discurso ‘realista’”. (“La novela de la historia” 148). Por su parte, la novela semblanza tal como aquí se define podría asociarse siguiendo al mismo autor con una intencionalidad alegórica (149-50).

importante no es lo recordado y el contexto a lo que aquello remite, sino las razones por las que se recuerda y cómo se recuerda.

La tercera columna presenta una categoría que tiene que ver más con la manera en que la novela se legitima como histórica. Cuál es la mirada que permite pensar que el referente de una ficción es o no un hecho histórico. El rango aquí permite pensar que las novelas insignia, memorial, la inscripción y el retablo asumen más claramente el tipo de configuración de la trama y los personajes de los relatos historiográficos. Son novelas verosímiles y aún cuando nos parezca que lo que dicen entra en conflicto con lo que la historiografía señala, siempre se propone un juego en el que el lector puede aceptar los cambios como versiones alternativas en base a nuevos documentos o testigos. La semblanza y la viñeta, en cambio, optan por una referencialidad más indirecta y por lo tanto exigen mayor complicidad con el lector, que deberá entender de qué manera una caricatura o un fragmento pueden o no referir hechos históricos.

La cuarta columna sugiere que el tiempo es otro eje central desde el cual leer estas novelas. Al estructurarse sobre el tiempo cronológico, la historiografía se funda en una lógica implantada por la modernidad que puede ser carcomida por otras lógicas. Así, frente a valores del pensamiento moderno como la secuencialidad, el progreso y la linealidad, las novelas en mayor o menor medida comienzan a filtrar anacronismos intencionales y a sintetizar tiempos diferentes hasta llegar en casos extremos a una fusión total de planos que imponen la simultaneidad y la fragmentación que vemos en las novelas de Oses o Gil. En términos narrativos eso se puede relacionar con el paradigma literario vigente (5ª columna), ya que mientras más respete una novela la cronología como eje configurador de los hechos, mayor importancia le dará a la construcción de una trama y a los elementos a ella asociados como el argumento, el suspenso, la lógica causal, las relaciones actanciales, etc.

En este caso el espectro de la 5ª columna muestra la fluctuación entre aquellas novelas en las que la narración convencional de una historia adquiere una importancia tal que de no ser por su visión revisionista podría hablarse de verdaderos folletines históricos, como *Entre el fulgor y la agonía* o *Santa María de las Flores Negras*. En el extremo opuesto encontramos novelas en las que la visión moderna ha sido desarticulada por una visión más cercana a lo postmoderno y a los valores que dicha

visión encarna: la fragmentación, lo marginal, la conciencia de que cualquier representación del pasado está mediada por nuestras ideas y estereotipos de ese pasado, el pastiche, etc., como ocurre en las novelas de Gil. En un lugar intermedio de esta columna habría que ubicar aquellas novelas, como *La ley del gallinero* o *La emperrada*, que sin volcarse del todo a la fragmentación quiebran o confunden la secuencialidad de la acción, cuestionando el valor referencial de la historia y de cualquier otro instrumento de representación del pasado.

Finalmente, la sexta columna muestra cómo este tránsito de la narratividad al fragmento puede advertirse también en las modalidades discursivas y estrategias narrativas empleadas en las novelas. Si en aquellas más apegadas a paradigmas literarios convencionales y a estructuras fuertemente narrativas como las novelas que aquí he identificado con la primera categoría- la insignia- prima la tercera persona omnisciente o narradores personajes que asumen la narración en primera persona pero como personaje secundario, en las novelas que se ubican al otro lado de espectro – como la viñeta- la narración se hace fuertemente subjetiva, ya sea a través de la voz narrativa o de la focalización que ésta asume. El subjetivismo de la narración desemboca muchas veces en el lirismo<sup>60</sup> de imágenes que se superponen sin subordinarse en un hilo narrativo.

La importancia de presentar una clasificación de este tipo radica en sugerir la variedad de los elementos que hoy participan en la configuración de la narrativa de ficción histórica en Chile, los que deben tenerse en cuenta para evitar asimilarla irreflexivamente a categorías rígidas y hegemónicas. Es por esto que las columnas propuestas más que constituir compartimentos estancos manifiestan estaciones entre las que las novelas estudiadas transitan de manera bastante libre y sólo buscan marcar las tendencias que a simple vista diferencian este conjunto de novelas, mostrando las continuidades que la unen a la tradición de la novela histórica tradicional y las que marcan su tránsito hacia otros derroteros.

---

<sup>60</sup> En este punto también se puede establecer un puente con la propuesta de Moreno cuando habla de la intencionalidad poética en la novela de la historia: “Otra posibilidad de ficcionalizar la Historia es la que consiste en mentar un referente que se orienta hacia el propio mensaje y que produce efectos de especialización de las acciones, de ensimismamiento, de hipertrofia del yo y de recurrencias textuales autoreferenciales” (“La novela de la historia” 149).

## CAPÍTULO VI

### LOS SIGNOS ENTRE PASADO Y PRESENTE: NOVELA HISTÓRICA Y REPRESENTACIÓN.

*Books say: she did this because.  
Life says; she did this. Books are  
where things are explained to you;  
life is where things aren't. I am not  
surprised some people prefer books.  
Books make sense of life.  
Flaubert's Parrot, Julian Barnes*

Como señalé en el capítulo 1, la relación entre novela histórica reciente y representación se puede estudiar en varios niveles. Al reconocerse como un discurso que representa en un diálogo con las imágenes provenientes del discurso historiográfico, y sabiendo que dichas imágenes están recubiertas de significados que no provienen de los hechos del pasado que les sirven de referente, la novela histórica reciente va a cuestionar otros modos de representación que en su aparente naturalidad también encubren los valores que fundan la historia oficial y el poder que la sustenta: el lenguaje, los emblemas de la identidad nacional expresados en un arte monumental, y los signos del orden social.

El análisis de estas dimensiones de la representación se hará a través de cuatro novelas históricas chilenas recientes -*Cosa mentale* de Antonio Gil, *La ley del gallinero* de Jorge Guzmán, *El sueño de la historia* de Jorge Edwards y *La emperrada* de Marta Blanco-, según la siguiente división: 6.1 La doble representación: novela histórica y referente historiográfico, 6.2 La representación y el lenguaje, 6.3 El papel del arte en la creación de imágenes de identidad, y 6.4 Signos en rotación: la representación del orden social.

La elección de estas novelas dentro del corpus descrito en el capítulo anterior radica en que todas ellas están inscritas en un período histórico bien definido y de gran importancia para entender las mutaciones y proyecciones de nuestro pasado nacional: el tránsito del mundo colonial al republicano. Dicho tránsito determinó la necesidad de crear imágenes identitarias, y de revestir de nueva significación aquellas que se

encontraban disponibles, a fin de justificar y consolidar el rumbo histórico que se inauguraba con el proyecto independentista. La identidad nacional así construida quedó instalada como el referente en virtud del cual se revestiría de significado lo que resta del siglo XIX y parte del XX, permitiendo además releer la interpretación de los siglos anteriores. La incuestionabilidad del proyecto nación y de los valores que lo identifican fue necesaria para justificar el rumbo que el país emprendió a partir de la Independencia y determinó la creación de imágenes de presente y futuro que lo integraran de manera coherente, y que caracterizan el discurso historiográfico del siglo XIX.

Las cuatro novelas estudiadas proponen una discusión respecto de la legitimidad de dicho proyecto, de los mecanismos de representación mediante los cuales se va a consolidar y perpetuar –entre ellos, la historiografía, el arte y la producción del espacio social-, y de los discursos que se lo apropian a partir imágenes parciales y mitificadoras. Así como la impronta de las obras de Toesca (*El sueño de la historia*) y Gil de Castro (*Cosa mentale*) ayudaron a configurar la imagen de la naciente república, la gravitación de figuras como Diego Portales (*La ley del gallinero*, *La emperrada*) en el discurso político del siglo XX, es quizás uno de los ejemplos más claros de la longevidad y la utilidad de las imágenes llevadas al extremo del monumento y la reliquia.

La necesidad de iluminar este período mediante la elección de novelas que lo aluden pasa también por el deseo de mostrar que las novelas históricas recientes discuten las imágenes del pasado remoto con el fin de reapropiarse de una historia truncada por el pasado inmediato. Así, al aludir a la transición del mundo colonial al republicano, estas novelas sugieren una reflexión sobre una crisis más vigente: la que implica el paso del Chile de la dictadura militar al Chile democrático.

## 6.1 La doble representación: novela histórica y referente historiográfico.

*(Sólo hay historia de lo grandilocuente, de lo visible, de actos que terminan en catedrales y desfiles, por eso es tan banal el sentido de la historia que se construyó para consumo oficial).*

*Los perros del paraíso, Abel Posse*

Al plantear esta relación, la novela histórica se piensa como un género que ejerce un mecanismo singular de representación; un discurso que, como ha señalado Noé Jitrik, “representa a otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho, y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido” (59). Es decir, la novela histórica no alude a un referente en el orden de lo realmente ocurrido, sino a un hecho configurado ya por el documento, al saber “que pretendemos tener de ese hecho”, a “la imagen que nos hemos construido de él”.

La relación entre las imágenes configuradas por una novela histórica respecto de las que surgen del discurso historiográfico que le sirve de referente plantea preguntas sobre el resultado de dicha superposición en al menos tres aspectos: la elección de personajes protagónicos (grandes personajes de la historia, personajes históricos subordinados o antagónicos a los héroes de la historia, personajes ficticios en un marco histórico, personajes históricos externos al orden político-militar, personajes estigmatizados por la historia oficial); la elección del período representado (fundacional o no para la historia oficial), y el respeto o rechazo de las características del discurso historiográfico narrativo de corte positivista que ha configurado nuestra imagen de los hechos del pasado (desenvolvimiento progresivo de la trama, integridad, coherencia, conclusividad)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Refiriéndose a un corpus más amplio, en el que incluye novelas hispanoamericanas, Fernando Moreno (La novela de la historia) ha sugerido que este diálogo se podría apreciar de tres maneras distintas, dependiendo del tipo de novela: aquellas que se basan en un pasado documentado; “las que proponen- con distintos grados de ocultamiento- un pasado documentado a través de una ficción”; y las que simplemente “inventan el pasado” (147). Moreno también establece otro criterio desde el cual identificar este diálogo cuando sugiere analizar el “modo de tratar la historia” que se verifica en las distintas novelas: las que reconstruyen una época o un proceso histórico desde lo colectivo; aquellas que se centran en un personaje individuo, como la

En cualquiera de estos aspectos, la novela puede asumir distintas actitudes frente a su referente historiográfico; una novela puede ser complaciente, reforzando la imagen proyectada por la historiografía oficial, y en ese caso el recorte de esta superposición sólo mostraría el relleno de las zonas oscuras, o el desplazamiento de un personaje histórico por otro imaginario, con lo que surgiría un mundo más vital que el de la historia; en él, junto con los grandes hitos y los grandes hombres, emerge el mundo de las pasiones, los sentimientos, la vida cotidiana.

Un caso claro de cómo opera una superposición complaciente con la historiografía oficial en la atribución del protagonismo sería el de las biografías noveladas de Magdalena Petit sobre Diego Portales o la Catalina de los Ríos, construidas sobre las biografías históricas de Benjamín Vicuña Mackenna. Al conservar el carácter biográfico, en ellas, ni siquiera se produce el desplazamiento de las figuras históricas a roles secundarios como ocurría en las novelas históricas clásicas del siglo XIX.

Por otra parte, la superposición del mundo configurado en una novela al proyectado desde la historiografía puede revelar relaciones mucho más complejas. Así, la relación de una novela histórica con un determinado referente historiográfico puede ser difícil de determinar y problemática, revisionista o abiertamente subversiva, dependiendo del lugar desde donde se articule su discurso.

En cuanto al período representado, la historia decimonónica tenía una fe ciega en el valor de ciertos hitos en el origen y consolidación de Chile y en su proyección como nación; en consecuencia, la ficción histórica convencional no podía sino legitimarlos. Cuando las novelas recientes, en tanto, vuelven a los momentos fundacionales, lo hacen para rescatar el papel de otros actores, o porque reniegan de la importancia de articular la historia desde esos momentos, centrándose en otros dejados de lado en la historia oficial para proponer historias alternativas.

También es posible analizar la representación operada en las novelas recientes respecto de su referente historiográfico en un tercer aspecto, su narratividad. Hayden White al estudiar el valor de la narrativa en la representación de la realidad señalaba

---

biografía novelada; y aquellas en las que lo que prima es el revisionismo, constituyéndose en gran medida en un contradiscurso.



que la narrativa histórica es un tipo de representación en el que los sucesos de la realidad aparecen dotados de una estructura, “un orden de significación que no poseen como mera secuencia” (20-21). Pensando principalmente en la historiografía escrita durante el siglo XIX, afirmaba que el “valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria” (38). Al buscar las razones profundas de este deseo humano de dotar a los hechos de significación mediante narraciones bien estructuradas, poseedoras de un cierre claro, proponía que en la idea del final existe siempre un deseo de moralizar:

¿En qué pudo haber consistido el cierre narrativo más que en el tránsito de un orden moral a otro? Confieso que no puedo concebir otra forma de “concluir” una presentación de los acontecimientos reales pues con seguridad no podemos decir que una secuencia de acontecimientos reales llega realmente a su fin, que la propia realidad desaparece, que los acontecimientos del orden de lo real han dejado de producirse. Estos acontecimientos sólo pueden aparecer cesados cuando se cambia el significado, y se cambia por medios narrativos [. . .]. (White, *El contenido de la forma...* 37)

La historiografía tradicional que sirve de referente a las novelas históricas a partir del siglo XIX representa los hechos del pasado mediante tramas bien articuladas en las que se ejerce un drama moral, como diría White. Es posible identificar un tema, ver la causalidad que va articulando los hechos, distinguir a los personajes entre buenos y malos, protagónicos y secundarios, y ver la elección de un acontecimiento determinado como cierre de la narración en virtud de una sanción moral que resulta evidente. La novela histórica que reproduce esa representación de la realidad tendrá el mismo tipo de cierre narrativo y aun cuando en algún caso se pueda hablar de un final abierto, la novela proyectará una mirada de la realidad que se impone más allá de los límites gráficos del final. Es decir, incluso cuando existe un final abierto, las novelas concluyen en la mente del lector por un efecto del relato, un poder de la representación al que parece haber aludido Louis Marin cuando señala, “lo que no se dice en la emisión (epítetos y elogios) se dice- y necesariamente – en la recepción. Lo que no se

representa en el relato y por el narrador se representa en la lectura por el destinatario de la narración como efecto del relato” (Chartier 82)<sup>62</sup>.

De lo anterior se desprende que la novela histórica tradicional, como advirtió Bajtín sobre gran parte la novela del siglo XIX, es monológica. Parte de la ficción histórica reciente en Chile, al igual que la nueva novela histórica latinoamericana, sería - por el contrario- dialógica, y una manera en que las novelas afirmarían esa condición es mediante la no conclusividad de las narraciones propuestas. Así, la ausencia de un final conclusivo deja en evidencia que el objetivo de estas novelas no es imponer una lectura de la historia, sino el rescate de las contradicciones que la historiografía tradicional cancela.

Como señalé más arriba, las novelas históricas recientes reflexionan sobre los mecanismos de representación al interior del discurso historiográfico que les sirve de referente, principalmente a través de las opciones que ellas mismas ejercen en tres dimensiones: elección del período representado, atribución del protagonismo y la desarticulación de las narrativas que le sirven de referente.

En relación a la elección del período representado, las opciones que despliegan estas novelas están en abierto debate con las de la historiografía, por lo que tanto lo que incluyen como lo que excluyen de ese referente historiográfico resulta significativo; la versión que eligen, la que desechan o lo que inventan va representando una nueva imagen del pasado al interior de la novela, pero una imagen que en mayor o menor medida busca interpelar aquellas que surgen del discurso historiográfico tradicional.

Si bien este diálogo o polémica con la historiografía se puede analizar en cualquier novela histórica revisionista, no siempre opera de la misma manera. Una opción bastante explícita es la que encontramos en novelas como *La ley del gallinero* y *La emperrada*, las que se instalan en un momento clave de la consolidación de la república, presentando figuras monumentales de la historiografía tradicional. La confrontación de estas novelas con la historiografía se hace más directa precisamente por la decisión de omitir la representación de hitos políticos muy documentados y cargados de valor. En otras palabras, lo que en los textos historiográficos aparece como

---

<sup>62</sup> Cita traducida en Chartier, quien la toma originalmente de *Le portrait du roi* de Louis Marin,

la estructura articuladora de la narrativa sobre la consolidación de la República (los ministerios de Portales, la redacción de la constitución del 33, etc.), en las novelas se escamotea o se subordina a la presentación de otros elementos secundarios desde un punto de vista histórico, que remiten a una pregunta más apremiante, relativa al sentido de una vivencia o a la articulación de una identidad. En ambas novelas Portales ya ha muerto y lo que importa es qué se hace con el espacio que dejó en la precaria idea de autoridad en Chile, en el caso de *La ley del gallinero*, o en la vida de Constanza Nordenflycht, su amante, en *La emperrada*.

Así, el foco de la representación no está puesto en el brillo de una época monumental, sino en su reverso opaco y más perdurable. De este modo, si en estas dos novelas podríamos pensar que la elección del período representado y la atribución del protagonismo no contradicen aquellos legitimados por la narrativa histórica de la consolidación de la República, una mirada más atenta permite apreciar que los hitos históricos aparecen subordinados a elementos que desde una perspectiva tradicional parecían secundarios, como la representación de la vida cotidiana. Sin embargo, no se trata como en el modelo de la novela histórica tradicional de que estos aspectos secundarios aparezcan como el decorado de los hechos y personajes del pasado, disimulando las costuras entre los grandes hitos históricos, sino por el contrario, de mostrar las fracturas y el tejido del que surgen para denunciar las intenciones del encuadre y lo que dicho encuadre excluye.

En cuanto a la representación de Portales dentro de este período, a pesar de aparecer desplazado del centro de la representación por la presencia de otros personajes o grupos, su figura resulta extremadamente gravitante por la significación que asume desde distintas versiones historiográficas. Esto impide que una novela lo tome como personaje sin ejercer una opción, aunque sólo sea para perpetuar una determinada imagen, como hicieron durante mucho tiempo las biografías noveladas y las novelas históricas que asumieron su representación literaria.

Durante el siglo XIX, las lecturas de su papel histórico abundan, pero pueden sintetizarse en dos: Portales sería para liberales como José Victorino Lastarria un déspota, líder de la reacción colonial, mientras que para historiadores como Benjamín Vicuña Mackenna habría que verlo como el ejecutor de la revolución administrativa

pendiente, una vez afianzada la revolución política. Durante el siglo XX, las imágenes siguen superponiéndose desde miradas radicalmente opuestas y parciales; en uno de esos extremos encontramos al *Portales* de José Antonio Encina, quien lo define como una “expresión del genio político godo y la psicología romana”, que habría logrado imponerse en el país gracias a la fuerza de su intuición y poder sugestivo. A pesar de lo desmesurado de una afirmación así, lo cierto es que proyecciones mitificadoras y descontextualizantes como ésta son las que han gozado de mayor vitalidad en el imaginario chileno y a ellas se apela más frecuentemente en busca de una tradición capaz de justificar proyectos autoritarios, como el del gobierno militar de 1973.

Así, la opción ejercida por las novelas en este sentido pareciera compartir el impulso que anima la historiografía en años más recientes, la que se asocia con la hermenéutica cultural para cuestionar las imágenes existentes y proponer lecturas alternativas como la de Bernardo Subercaseaux, quien ve en Portales sobre todo al “forjador de un sector empresarial de empuje nacional”, destacando el papel del ministro en el comercio chileno, la minería y la agricultura, o como la de Alfredo Jocelyn Holt, para quien sería “un romántico escéptico del poder”, quien oportunamente impuso su autoridad para impedir que el gobierno y las elites siguieran fortaleciéndose.

Retomando la idea del encuadre fotográfico a la que aludía más arriba, podríamos decir que mientras la historiografía tradicional ubicaba a Portales en un lugar central de la representación- excluyendo y acentuando rasgos de su personalidad y actuación histórica, y dejando fuera una cantidad de figuras y acontecimientos que desde esa perspectiva resultan irrelevantes-, las novelas estudiadas lo desplazan del encuadre pero sabiendo que excluir es incluir. El desplazamiento de la figura de Portales constituye así una alusión tácita, sobre todo porque es imposible ignorar el lugar que ocupa en nuestras imágenes del pasado; en otras palabras, al aludirlo las novelas subrayan el gesto de excluirlo no como una forma de borrar a Portales de la historia, sino de denunciar la violencia ejercida por la historiografía al descartar otros actores.

*La ley del gallinero*, por ejemplo, limita su importancia en la historia, pero su muerte se utiliza para examinar retrospectivamente la época de la que forma parte. Las distintas voces narrativas que dan vida al relato van articulando un mosaico de aquellos

tiempos desde la perspectiva de una variedad de agentes: representantes del mundo político, del comercio, de los sectores populares, la iglesia, la vida doméstica, el ejército, etc. Como señala Cedomil Goic al cuestionar el carácter balzaciano que se ha atribuido a la novela, y destacar la fragmentación como una de las claves de su “argumento secreto”:

[. . .] los tipos humanos naturalistas, como clases animales, su psicologismo, su imaginismo demonizador, están ausentes y desplazados por la contraposición, muchas veces brutal, de los tipos de pipiolos y pelucones, pelageanos o pelados y chapetones, de ricos y pobres, de europeos y americanos, de hombres y mujeres, de hijos y madres, eclesiásticos y seculares, civiles y militares, sarracenos y cristianos; por el ruralismo dominante de la vida social; y, fundamentalmente, por la resistencia a representar el sentido totalizador de la *comedia humana*, proponiendo solamente la infinita pluralidad de sus escenas. (221)

En *La emperrada*, por otra parte, también se muestra una gama amplia de personajes, tan amplia que incluso resulta difícil de individualizar. De allí el título de “Dicen, por ahí” que introduce nueve de los diecinueve segmentos de la novela. A pesar de ello la centralidad que adquiere Constanza en varios momentos, remite siempre a Portales. El abandono en que éste la deja es una ausencia activa que no hace sino marcar la centralidad que tiene en la vida de Constanza. Las voces que articulan la narración en otros capítulos lo aluden, lo justifican, lo maldicen o lo añoran, ocupando así el espacio que su ausencia deja en cada pasaje de la novela.

Pero a pesar de la gravitación de Portales en estas novelas, el protagonismo que la historiografía le concedía desde el punto de vista de su supremacía histórica, en ellas aparece cuestionado de manera evidente. Para ello socavan la imagen monumental con que se reviste la figura real y los acontecimientos con los que se la vincula, lo que logran al “presentificar” las operaciones a través de las cuales un evento, entendido como aquello efectivamente acontecido, se convierte en un monumento por medio de la representación histórica; son novelas de las que podríamos decir, con una expresión de Roger Chartier, que “conducen del monumento al evento, de la inscripción

a la performance, de la repetición a lo efímero” (110), devolviéndonos a aquel punto en el que el pasado se transforma nuevamente en pregunta.

De este modo, *La ley del gallinero* nos hace testigos de cómo comienza a ejercerse la lucha por la apropiación de la imagen de Portales que permitirá usarlo políticamente no sólo para explicar una época, sino para proyectar el papel de la fuerza y la autoridad en la manera de concebir el poder en Chile. Como dice en la novela un “señorón conservador” que asiste a la autopsia de Portales: “Bueno, amigos, este no es momento para mareos. Todos estamos horrorizados. Pero el ministro está muerto. A eso no hay nada que hacerle. Ahora tiene que servirnos para lo mismo que nos sirvió en vida: para gobernar y mantener el orden” (22).

La muerte marca así metafóricamente el paso de un orden real a un orden simbólico, al terreno de las imágenes históricas monumentales. En efecto, si en vida Portales resultaba contradictorio e ingobernable, una vez muerto sólo conserva “sus grandes acciones políticas, las buenas y las malas, mientras que lo demás, su arrogancia, su aplebeyamiento, su libertinaje, estaban también presentes pero tarjados, sin lugar donde ubicarlos” (22).

*La emperrada*, en tanto, intenta deconstruir las imágenes disponibles sobre Constanza, pero para hacerlo necesariamente deberá desestabilizar la de Portales, acentuando los hechos de su vida y los rasgos de su personalidad que quedaron borrados de la imagen monumental, y denunciando el carácter artificial de dicha imagen:

[. . .] mucho antes de que tus despojos descendieran a la cripta bajo el altar de la Catedral de Santiago te habías convertido en una estatua. Serás un ministro de mármol de carrara o de bronce, de fierro fundido, de pie en todas las plazas de Chile cagado de palomas [. . .]. Te has convertido en un glorioso cadáver multitudinario, un enorme, gigantesco cadáver nacional. (47)

En cuanto a la desarticulación de la narrativa en las historias que les sirven de referente, uno de los aspectos de estas novelas que llama la atención es que terminan,

pero no concluyen, usando la expresión con que Hayden White se refiere a las crónicas. De hecho ambas novelas nos dejan con la impresión de que lo que hemos leído es sólo el amago de otra historia que recién comienza: la del juez Álvarez, en el caso de *La ley del gallinero*, quien será el encargado de ejecutar las leyes tiránicas impuestas por Portales, y la de Jacoba en *La emperrada*, sirvienta que cobra un inesperado protagonismo al ser la única testigo de la muerte de Constanza, asumiendo la voz narrativa en el segmento final.

La ausencia de un final conclusivo es uno de los elementos que primero nos alerta frente a la resistencia de estas novelas a someterse al orden de la narración, un gesto que también puede leerse en antagonismo con la historiografía decimonónica ya que, como ha demostrado Hayden White, la narratividad es el mecanismo de representación de la historiografía: ambas privilegiarían una lógica causal y la subordinación de la realidad a un tema y a una sanción moral.

Otro aspecto que evidencia la insubordinación de estas novelas a la representación narrativa del pasado en *La ley del gallinero*, por ejemplo, es la manera en que se van configurando los capítulos. A pesar de que cada uno de ellos recibe un título, lo único que ese título determina, como en el drama, es el nombre de los personajes que intervendrán en la escena que se presenta. Sin embargo, dicha ordenación no permite una lectura secuencial de los acontecimientos, ni una jerarquización estructural de la novela; ni siquiera enuncia acciones o asuntos que ayuden a sintetizar el contenido de cada capítulo. Esto se ve reforzado por el hecho de que no es posible articular los distintos capítulos en líneas narrativas. Aun cuando es fácil distinguir dos grandes órdenes en la novela, el del mundo popular y el de la clase política, e incluso la recurrencia de algunos núcleos narrativos en torno a ciertas familias, la chingana de doña Cruz o la casa de Constanza, al situar secuencialmente las distintas series tampoco se llega a articular las historias de los personajes que las forman. Para ello faltan antecedentes, faltan nexos, faltan explicaciones y falta clímax, es decir, todo aquello que las narrativas históricas suelen prodigar.

A pesar de que la lectura de todas estas series en conjunto nos lleva a conclusiones más o menos precisas sobre el destino de los personajes, la narración elude la presentación directa de acontecimientos climáticos, como la muerte del

ministro, ocurrida antes de iniciarse la novela. Una reflexión explícita sobre esto la encontramos en un pasaje narrado por el mismo Portales en el que lo hallamos asistiendo a una representación teatral de *La maldad castigada* con Cea y doña Rosario, la esposa de Waddington. Dice Portales: “Mi interés hizo que al final del tercer acto al morir Juan Galaz sin ningún motivo, me fastidiara el dramón. Me pareció una debilidad de la trama la muerte del protagonista cuando todavía quedaba un acto entero ¿Cómo iba a seguir la obra privada de su único resorte de interés?” (103). Extrapolando este comentario a la novela en la que está inserto habría que decir que la posibilidad de que *La ley del gallinero* sea una narrativa sobre Portales se cancela antes de que la historia se inicie, con su muerte.

A diferencia de lo que ocurre en las narraciones históricas convencionales, por otra parte, en las que la presencia del narrador se encubre en aras de la objetividad de lo narrado, *La ley del gallinero* encubre la ausencia de un narrador de los acontecimientos por medio de capítulos contados a través de la conciencia de sus personajes. Si bien es cierto que existe un narrador externo en tercera persona, éste no se proyecta fuera de cada capítulo, no asume el papel de organizador de las distintas escenas, para darles coherencia o adelantar juicios sobre lo narrado. Si bien cada personaje encarna una visión de su vivencia particular en un contexto histórico más amplio, que se configura simultánea y no secuencialmente al unir los capítulos, no existe una visión que se imponga sobre las otras desde una conciencia narrativa central.

*El sueño de la historia*, por su parte, reflexiona acerca de la historia en varios niveles, pero sin aludir a un referente historiográfico concreto de manera explícita<sup>63</sup>. La razón más evidente para esto es que Toesca no es un personaje “histórico” para una historia que sigue un eje político en la reconstrucción del pasado, y por lo tanto su lugar

---

<sup>63</sup> En una intervención titulada “La invención de la historia” realizada por Edwards en la Universidad Complutense en mayo de 2004, el autor reconoce como fuentes de *El sueño de la historia* la *Historia del Arte en el Reino de Chile* de Eugenio Pereira Salas, especialmente el capítulo dedicado a Toesca. También reconoce haber consultado crónicas contemporáneas al arquitecto, el proceso de nulidad entre Toesca y su esposa Manuela Fernández, otro proceso de la madre de Manuela en contra de Toesca por recluir a Manuela en el beaterio de Peumo, y un tercer proceso entablado por el vecino de Manuela en contra de su padre por no permitirle casarse con ella tras la muerte de Toesca. Por último, Edwards declara haberse documentado también a través de las cartas que Manuela escribió a su amante Juan Jusef Goycoolea, a las que habría tenido acceso directo.



en ese tipo de recuentos es bastante secundario. Es por eso que el rastro del mundo que se intenta recrear en la novela aparecerá en documentos alternativos, como “las fojas originales de un proceso de nulidad de matrimonio llevado ante su Señoría Ilustrísima, el Señor Obispo de la Ciudad de Santiago de la Nueva Extremadura, hacia fines del mil setecientos.” (20); diarios de viajes, apuntes de festejos y recetas de cocina “escritas por manos de abuelas o de monjas” (20), etc.

El desplazamiento del referente de las fuentes historiográficas oficiales hacia documentos que registran las rutinas y conflictos de la vida privada, y el desplazamiento del protagonismo hacia personajes secundarios desde el punto de vista histórico, constituyen en sí mismos una afirmación sobre la historiografía en la medida en que esta novela opta por buscar otros agentes y otras perspectivas en la configuración del pasado.

Lo mismo podría decirse del período representado. La representación de los últimos estertores del mundo colonial a fines del siglo XVIII también constituye una opción de mirar el reverso de un capítulo tan monumental en la historia de Chile como es la Independencia. Al interesarse por Toesca, el obispo Alday o José Ignacio Andía y Varela, el Narrador está apuntando a un mundo intelectual que en la historia oficial queda opacado por los grandes hechos políticos. Además, estos personajes aparecen imbricados en una madeja de actores que sugieren un interés por mirar esta época no sólo como antecedente del momento fundacional que inaugura, sino en tensión hacia un futuro mucho más lejano, como es el del Chile de los ochenta.

La novela de Edwards, no obstante, insiste de manera más explícita que las de Guzmán y Blanco en el ataque a los valores sobre los cuales se funda la historiografía tradicional: la linealidad de la historia y la posibilidad de acceder a una verdad objetiva y definitiva. Esto lo logra al introducir la figura de un Narrador-historiador como personaje central, quien desde un comienzo se enfrenta a la imposibilidad de reconstruir el pasado a partir de fuentes parciales y contradictorias, como las que comúnmente forman la base del ejercicio historiográfico.

El protagonista asume el desafío de intentar reconstruir la historia de Toesca a partir de los legajos y crónicas reunidas por el difunto historiador que ocupaba el

departamento que arrienda al volver a Santiago durante los ochenta. En su nueva función de historiador, intentará articular una historia en la que él también se está construyendo después de la fractura interna que significa su alejamiento de Chile por razones políticas, su separación matrimonial y la fría relación con su hijo. Esto hace que Narrador y personaje a ratos se confundan tras un segundo narrador que nos permite distinguir las intromisiones del primero en la historia de Toesca. Así, la escritura de la historia del arquitecto se vuelve transparente y asistimos al proceso mediante el cual van emergiendo personajes que estaban perdidos en las fisuras de antiguas crónicas, llegando a dibujarse solo en virtud de la imaginación. De este modo la novela introduce un comentario sobre lo que tiene de fantástica y arbitraria la articulación de toda historia, por objetiva que pretenda ser.

Por otra parte, la reflexión que plantea esta novela adelanta una sospecha que la filosofía de la historia ha hecho suya y que las teorías de la representación actuales conocen: la imposibilidad de pensar en un registro del pasado, sin que la perspectiva del historiador quede inscrita en dicho registro. Al leer la historia de Toesca, estamos leyendo también la del Narrador que busca en el pasado consuelo a los fantasmas de su presente, y que por lo tanto quedará inscrita en la imagen de ese tiempo que llega hasta nosotros. En muchos sentidos, el Narrador de la historia de Toesca es Toesca, y su ex mujer es Manuela Fernández; de una manera profunda y misteriosa, el episodio del milagroso vuelo de la estampita a fines del siglo XVIII tiene que ver con el cacerolazo de los ochenta.

Esto nos lleva a una tercera afirmación sobre la historia en la novela: la linealidad en que ésta confía ciegamente, resulta sólo aparente. Así lo demuestran el hecho de que el Narrador pueda volver al pasado a su antojo por medio de la lectura de los viejos papeles del desván; la continuidad entre la noche “planetaria” del toque de queda y la de la inundación de 1783 en que Manuela se encuentra con su amante; o la persistencia de esta ciudad nueva y antigua, con sus secretos pasadizos a otro tiempo. Todo ello parece negar el devenir de la historia y marcar la recurrencia de un tiempo en el que pasado, presente y futuro se hallan inextricablemente unidos. En este sentido resulta decidirse que el Narrador interprete la estadía en Chile de Toesca por una imagen de futuro fundada en el pasado. Según dicho narrador, es en la esperanza de levantar una segunda Roma que Toesca llegaría a Chile,

[. . .] la verdad es que la idea de construir una ciudad, la cabecera de todo un reino, desde los fundamentos más elementales, desde el barro primordial, allá en el fin del mundo, enseñándole a la gente a levantar estacas y a cocer ladrillos no le disgustaba. Sentía, en cierto modo, que los tiempos antiguos habían vuelto ¡Qué Roma no se había levantado en un solo día! (61)

Lo anterior también tiene consecuencias en el plano de la narratividad, que hemos identificado como el modo de representación privilegiado de la historiografía. La dificultad de articular una historia en el presente por parte del Narrador es la que permanentemente lo lleva a sumergirse en el pasado y en las claves que en él pueda encontrar. La imposibilidad de continuar con la vida que había dejado en Chile muestra la fractura en una historia que no es sólo la del personaje, sino también la de todo un país, en el que continuar significó en muchos casos romper con un origen y una historia común: “Había regresado para recoger un hilo, para reanudar un diálogo. Para no vivir desconectado, como pieza suelta o, para hablar en chileno, como bola huacha” (33).

Así, la narración de cada episodio en la vida de Toesca puede verse como un fracaso en el intento del Narrador-historiador de juntar las piezas de su presente, de dar con una narración en la que los acontecimientos de su vida se articulen en alguna dirección:

¿En qué mundo me he venido a meter, murmura para sí el Narrador, y se le ocurre que Toesca en oportunidades muy diversas, habrá mascullado algo bastante parecido. Él, ahora, lejos de Toesca, en la segunda mitad del siglo XX [. . .] se pone de pie.

- ¿No te quedas a comer?- le pregunta su padre.

- No puedo- responde, y la verdad es que no puede, no puede en forma literal: el esófago se le ha comprimido, el estómago se le ha encogido, la boca se le ha puesto seca. (66)

*Cosa mentale*, la novela de Antonio Gil, ejerce la representación del referente historiográfico de una forma distinta. Sin duda se trata de la novela que lo interviene de

manera más libre, principalmente por dos razones: porque es muy poco lo que se sabe de Gil de Castro aparte de algunos datos biográficos<sup>64</sup>, y esa ignorancia permite la libertad, y porque la novela no busca reconstruir la historia sino inventarla, de manera arbitraria y transitoria, sin que la inspire la búsqueda de la verdad u otro tipo de reivindicación.

Por otra parte, la novela de Gil transgrede todas las convenciones narrativas no sólo de la novela histórica tradicional, sino también de la novela propiamente tal. Desde una escritura fragmentaria y dislocada, el texto muestra poco interés por rediseñar un referente externo y por lo tanto trabaja con imágenes en las que no logra establecerse un límite entre lo objetivo y lo subjetivo, a pesar de los esfuerzos de una conciencia que a ratos logra desdoblarse del mundo de la ficción en busca del lector:

Debemos convenir que esta estampa fugaz requiere de fondo y de lugar... Bástenos saber que, esbozada como telón, hay una época en apariencia apacible, de color colonial, en la que se vienen fraguando conjuras y agitaciones. Hay cañones invisibles y regimientos que chocan en las planicies. Complots. Banderas y estandartes que aún no se completan. Todo un fondo duro, con humos de pólvora e incendio que una aguada liviana esconde a los ojos todavía. (18)

Una de las pocas novelas históricas chilenas recientes en las que se puede hablar de postmodernismo, carnaval o metaficción sin que resulte forzado es *Cosa mentale*. En ella, la muerte, el pasado o la “verdad histórica” son solo datos que no impiden la convivencia de personajes, acontecimientos, tiempos o planos de conciencia en un mismo horizonte, “Se podrán echar en falta algunos miriñaques históricos. Fechas, cronologías, eventos. Se podrá extrañar el rigor documental y el discurrir de este río donde nunca nos podemos bañar dos veces. Pero las viñetas se suceden y la historieta corre” (67).

---

<sup>64</sup> En un gesto metaficcional, una nota al inicio de la novela entrega algunos de estos datos biográficos: “Poco se sabe de José Gil, Capitán de Ejército, pintor de Cámara del Gobierno del Perú, segundo cosmógrafo, miembro de la mesa Topographica y Antographista del Supremo Director. Don Manuel Blanco Cuartín dice que Gil estaba en Chile el año 1812, y hasta 1820 continuaba en nuestro país, pues de esos años son las pinturas de don Bernardo O’Higgins y de don Ramón Freire”.

Si pensamos en la elección del período representado, oblicuamente podemos llegar a reconstruir aquel que va de fines de la Colonia hasta el exilio de O'Higgins en Lima, pero este escenario se ve permanentemente asediado por mundos paralelos fuera de los hechos verificables: los sueños de varios personajes, incluido los de Gil de Castro, las alucinaciones de Gil del Yugo y José del Pozo en la pampa, la potencial existencia de un taller clandestino en Renca en el que Gil de Castro pintaría retratos apócrifos y deformados de las autoridades republicanas, etc.

La superposición de distintas viñetas o fragmentos además va fundiendo distintos tiempos históricos, haciendo convivir a Gil de Castro con figuras con las que no coincidiría cronológica ni espacialmente, y superponiendo estampas sucesivas de Santiago que rebasan con creces el marco temporal señalado:

Por más que busquemos y repasemos, las viejas bebedoras de éter no vuelven a mostrarse por parte alguna. Ya no están. Y la Chimba de entonces, con sus chucherías y garitos, también se nos ha esfumado, si es que alguna vez existió. En su lugar vemos frigoríficos y tranvías eléctricos que bajan traqueteando por las orillas del río. Hombres con sombreros de pita. Fábricas de sombreros y curtiembres. Carros que reparten agua en sifones. Del picadero municipal no quedan rastros. El molino Santa Magdalena habrá desaparecido. El gabinete del doctor se habrá desplomado, bajo cien años de cielos repetidos. (194)

En cuanto a la atribución del protagonismo, la figura de Gil de Castro y lo que su obra significa o pudo significar ocupan un lugar central en la representación, a diferencia del que asumen en la historia oficial. Junto con él aparecen otros personajes de carácter histórico como Bernardo O'Higgins o el pintor José del Pozo. En el caso de José del Pozo y Gil de Castro, los datos verificables sobre sus vidas se mezclan con datos ficticios que atentan de manera directa contra la imagen proyectada desde el discurso historiográfico. Así, El mulato y su maestro se ven implicados en una red clandestina dirigida por Gil del Yugo para enviar a Roma por encargo del Papa retratos apócrifos de las autoridades republicanas que pretenden representar la maldad del enemigo en Europa; más que un funcionario al servicio de la consolidación de la naciente república a través de sus retratos, el Mulato sería un agente especial de las fuerzas del mal para

dar un rostro al enemigo de Europa: “¿Cómo podemos, Gil del Yugo, odiar a alguien a quien no hemos visto nunca la cara?” (77).

En cuanto a la narratividad, las constantes elipsis y cortes que separan una viñeta de otra hace muy difícil reconstruir la historia. En realidad, lo que llegamos a percibir es más bien la sugerencia de una posible trama ficticia en la que el tráfico de cuadros sería lo central, pero mezclada con otras innumerables imágenes sin integrar a la historia ficticia que a ratos parece predominar, pero que constantemente se cancela por los arrebatos de lucidez que atacan al narrador:

Despierta el mulato Gil de Castro de sus extraños sueños. Todavía es de noche. Repasa rápido los últimos acontecimientos de su vida en vigilia y poca relación, o ninguna, tienen con los sucesos bizarros y fantasiosos de su vida onírica... Del Pozo ha muerto en Lima. De Gil del Yugo nada sabe desde los años viejos de la infancia, aunque ha creído verlo muchas veces en otros hombres, que bajo otros nombres se han atravesado en su vida. Mendoza es un lugar que no conoce. Y la Providencia lo ampare de un trabajo tan bajo como el que en su dormir realizara para las potencias enemigas. Para el Mal. Para las fuerzas del oscurantismo y la muerte. (143)

Si bien el esclarecimiento de esa potencial intriga ha ocupado gran parte de la lectura, la narración la deja una vez más en suspenso para introducir una clave que permite volver al plano de las certezas y los referentes conocidos. Sin embargo, tal como ocurre a Gil del Yugo al volver a su hogar de la infancia tras todo lo vivido y encontrar a sus hermanas todavía jóvenes en el solar viejo de Transmiera, la mirada del lector también se ha quebrado y ya no es capaz de ir a las cosas con la misma inocencia. Por difícil que sea aceptarlo, la realidad es mucho más dúctil que lo que el orden cronológico de una historia permite percibir y para demostrarlo la narrativa de esta novela se interrumpe, se devuelve, se filtra, se licua:

La historia se nos derrite entre las manos. Siguiendo el curso de las cosas podemos llegar hasta una capilla de Renca, justo en el momento en que Gil de Castro, sin demasiada ceremonia, contrae matrimonio. O

bien puede llevarnos más lejos... Pero definitivamente la historia se nos derrite y gotea. Luego comenzará a heder, se llenará de moscas. (149)

La historia, como cualquier otra forma de narración, caduca. Aquellas que cruzan este relato también lo harán cuando no quede nadie interesado en que se sigan contando de la misma manera, "[c]omo es bien sabido, la tinta negra en la vejez deviene carmesí" (26). La historia del Mulato Gil parece haber quedado amputada y *Cosa mentale* se construye sobre los cortes, en el delirio de la infección; sin el delirio de la imaginación lo único que queda es volver a los muñones de la historia que conocemos, aquella que se retoma en la novela con un par de datos históricos que permiten continuar: el matrimonio de Gil de Castro en una iglesia de Renca, y el exilio de O'Higgins: "Lentamente la historia se asienta. Igual que un filo. Y como el agua se va empozando. Ya lo que supimos o pudimos saber, debe ser olvidado. Gil de Castro queda en unas cuantas líneas y un buen número de retratos realizados. Ahí está. Más, nada. De los otros ni hablar, nunca existieron" (152).

Así concebida, la novela atenta contra las convenciones de la narración; en ella no se busca instalar un significado, sino explorar los límites del relato como una forma de representación. Más allá de la representación narrativa existe otro acceso a lo real o a las imágenes de eso real que conservamos: la poesía, la viñeta, el fragmento, o aquel golpe en la retina al que la representación manierista aspira según Del Pozo; ese golpe de luz que permite ver lo diferente en lo igual, sin necesidad de causalidades o secuencias.

## 6.2 La representación y el lenguaje

*Las lenguas son en último término,  
simplificaciones de una realidad que  
siempre las rebasa, y sólo pueden  
justificarse con un fin práctico.  
Inquisiciones, Borges*

El lenguaje es uno de los primeros sistemas de signos a los que recurrimos para producir significado acerca de la realidad. El hecho de pertenecer a una cultura hace que dichos signos formen parte de códigos comunes que nos permiten no sólo interpretar la realidad, sino también intercambiar enunciados acerca de ella. Desde Saussure sabemos que el signo lingüístico es arbitrario y por lo tanto que es el código, entendido como un sistema de convenciones sociales, y no un vínculo natural entre la realidad y el nombre, el que genera las reglas de correlación entre nuestros conceptos sobre la realidad y el significante que usamos para nombrarlos.

Si el significado es el resultado de un acuerdo social, una conclusión evidente sería que dicho significado está en permanente cambio y que se trata de una construcción, de una práctica cultural que llamamos representación, por medio de la cual la realidad se hace significativa. Como señala Noé Jitrik:

[. . .] la “representación” no es la manifestación de una naturaleza, no es un análogo de una respuesta no determinada del ser humano ante la necesidad de comprender las cosas, sino un modo, entre otros existentes o posibles de entablar esa relación con las cosas. En consecuencia, sería un “objeto ideológico” en segunda instancia, entendiendo por ideología justamente la primera representación que nos hacemos de las cosas para poder dominarlas desde la perspectiva de nuestro interés o nuestra seguridad. En suma, se podría proponer que la representación se construye y no es natural, por más espontáneamente que funcione, y configura una tradición que a través de diversas variaciones, afirma que es el único mecanismo posible para vincular palabra con cosa y con realidad. (55-6)



El significado no depende así ni de la realidad a la que refiere ni de la materialidad del signo por medio del cual se nombra, sino del carácter simbólico de dicho signo producido histórica y culturalmente. Esta vía para el estudio de la representación que se abre a través de Saussure paradójicamente nos aleja de su modelo estructuralista de la lengua como un sistema aislado y sincrónico, en busca de las conexiones que permitan insertarla en las prácticas de la cultura. Para eso es necesario acercarnos a Foucault, cuyo trabajo sobre el discurso y el poder permitiría estudiar el significado lingüístico no sólo como producto de una convención social sino como una manifestación de las dinámicas de poder que determinan las prácticas discursivas de una sociedad en un determinado momento histórico.

Es esta perspectiva la que resulta más iluminadora para analizar la relación entre representación y lenguaje que propone la novela histórica reciente en Chile al jugar con las imágenes que tenemos sobre el pasado, configuradas principalmente a través del discurso historiográfico, y ancladas en el uso de ciertas palabras, expresiones y modalidades discursivas consideradas naturales y legítimas.

En efecto, el uso de la lengua a través de la historia va fijando ciertas expresiones que al cabo del tiempo valen más que por su conexión con un referente real por el poder simbólico que les ha sido atribuido socialmente, sin que nos detengamos a pensar el marco cultural del que originalmente surgen, ni cuál es el poder que su uso perpetúa. El aura monumental con que determinadas palabras y frases llegan a revestirse hace que cualquier alteración devenga en profanación. Basta pensar en la lucha que ha significado desplazamientos como el que supone el uso de expresiones como “encuentro de dos mundos” en vez de “descubrimiento”, o de “mapuche” en vez de “araucano”.

La mecánica propia de cualquier tipo de representación –incluido el lenguaje– consiste en que, por un lado, representar significa estar en lugar de algo, reemplazarlo, en tanto que por otro implica construir una imagen que sin ser el objeto representado lo significa. Cuando escuchamos o leemos algo, lo entendemos porque alude a una realidad fuera del texto, es decir, porque el lenguaje en un nivel acerca la realidad, produce la ilusión de que no estamos frente a palabras sino frente a la realidad que esas palabras evocan. Por otro lado, el lenguaje tiene una dimensión puramente

reflexiva en la que lo dicho reviste la realidad que alude de una significación que no se encuentra fuera del lenguaje. Este desdoblamiento entre el referente (realidad aludida) y la imagen por medio de la cual lo significamos se aprecia mucho mejor cuando uno se ubica fuera de los códigos culturales que naturalizan la relación entre ambos.

La perspectiva temporal propia de la novela histórica es el terreno ideal para un desdoblamiento de este tipo, pero la mirada cuestionadora de los mecanismos de representación de una época pretérita parece haber surgido sólo recientemente, de la mano de otros debates. La novela histórica reciente en Chile es lúcida respecto del papel del lenguaje en la representación, en la construcción de imágenes al servicio de un poder o de un marco cultural y por eso propone una variedad de juegos desarticuladores de los usos naturalizados del lenguaje. Por otra parte, dichas novelas también iluminan los mecanismos mediante los cuales ciertas modalidades discursivas consideradas prestigiosas van tamizando cualquier otro tipo de habla, haciéndola ingresar en un formato dado, formato que también constituye una manera de representar. Es lo que ha ocurrido con muchos de los registros del pasado que contienen datos sobre la vida de las mujeres cuando ellas aún no eran objeto de historia: confesiones, procesos inquisitoriales, testamentos, relaciones autobiográficas, etc., son todas modalidades discursivas que no constituyen sólo un vehículo de los datos del pasado, sino también una manera de configurarlos, de ponerlos en imagen. Junto con hablarnos de las mujeres, dichos documentos hablan de lo que se podía y lo que no se podía decir en una época determinada, de las formas de coerción en una sociedad, etc.

Así, el lenguaje y las prácticas discursivas de las que forma parte, lejos de ser sólo una forma de identificar una realidad exterior, son un modo de representación que, al igual que el diseño urbanístico, la arquitectura o la pintura, dota de significado y construye realidad en la medida que genera creencias y determina conductas. Este carácter representacional del lenguaje se puede analizar en varias de las funciones que asume en su uso concreto: definir, ordenar, narrar, etc., y es un tema central en las novelas estudiadas.

Un asunto fundamental en la lectura de *La emperrada* que este trabajo propone, es la reflexión sobre las operaciones mediante las cuales el lenguaje representa, y los

usos que dicho lenguaje asume en la configuración de las imágenes del pasado que conservamos y en nuestra comprensión del presente. La inocente actividad de definir, por ejemplo, implica ingresar en un diseño de mundo que conviene a un determinado poder, como el que relega a Constanza a la condición de embodegada. Más allá de las causas concretas de la reclusión de Constanza, la novela muestra que su embodegamiento es solo una consecuencia de la autoimagen que le imponen palabras como “mujer”, “madre” y “esposa”, aunque nunca llegara a ser lo último oficialmente.

Yo soy Constanza Nordenflycht, mujer de Diego Josef Portales y Palazuelos, Ministro del Interior de Chile, Ministro de la Guerra, Ministro de la Hacienda Pública, Ministro de Ministros.

Yo soy Constanza Nordenflycht, de la que dicen que fui loca, o que si no lo fui más bien lo fuera. Yo soy la que vivió para su amor y su desamor [. . .]. Yo soy la madre de Rosalía, de Ricardo, de Juan Santiago. (20)

Este intento de instalar su presencia en uno de los capítulos titulados “Aunque no quieras, yo”, tropieza con una imagen forjada a partir de definiciones ajenas, y por un condicionamiento cultural que hace que una mujer no se pueda definir más que subordinada a un hombre.

Desde otro ángulo, el valor incuestionado de una palabra como “Patria” en el contexto de las primeras décadas del siglo XX puede hacer que su definición quede en suspenso mientras sea posible invocarla para la consecución de un determinado fin:

La patria es España, ¡vamos marchando!, pero es la Independencia de la Patria, qué va a ser la Independencia, la Patria es una y es la Madre Patria. Que va a ser madre la Patria, O’Higgins es el padre de la Patria. Del Pillán es la Patria, gritan los encolerizados Caupolicanes y Lautaros de la Araucanía, la Patria es Freire juran los lircayanos [. . .] ¡La patria es la patria y se callan los traidores!, grita un cabo.  
La Patria. Hecha, deshecha, contrahecha. Siempre lista, la Patria. (18-19)

A pocos años de haber conseguido la libertad de España, la definición de la palabra “Patria”, tan invocada durante las luchas de Independencia, ha quedado suspendida y es objeto de disputa entre distintos discursos que la atraen hacia sí. En una nación tan joven, la operación de atribuir significado implica tomar posesión de la realidad, apropiársela.

Una vez que el lenguaje ha sido colonizado de esta manera, la lógica dominante se asimilará como parte del sentido común de una época hasta que un sector minoritario descubra su complicidad con el poder que los subyuga y pueda hacer algo por desarticularlo. Es lo que intenta el ataque permanente que vemos en *La emperrada* contra las frases hechas y la sintaxis que percibimos como naturales sin darnos cuenta hasta qué punto pueden condicionar nuestra relación con las cosas. Los juegos de palabras que propone pretenden precisamente alertarnos frente a la aparente ingenuidad del lenguaje mediante giros desfamiliarizadores: “Es que no le faltó coraje cuando decidió echar a andar *la máquina del Estado*, considerando *el estado de la máquina*” (129), “Maroto, el español, corre a defender la *Madre Patria* en los mismos cerros que O’Higgins asalta por los boquetes de los Andes para recuperar la *Patria Madre*” (12-13), “Huye el fraile Camilo Henríquez *de su buena muerte*” (11), “La prudencia es la madre de mucha ciencia y a veces *la madre del cordero*” (11)<sup>65</sup>, etc.

Más allá de las definiciones y las frases hechas, el lenguaje también representa al imponer determinadas formas de habla de acuerdo a la situación en que dicho lenguaje se articula. Es lo que sucede cuando el autor de un texto o un hablante ajustan su discurso según las exigencias de una determinada modalidad discursiva o de un registro de habla más adecuado a sus fines. En estas operaciones se hace patente la existencia de un orden social inscrito en los usos del lenguaje que lo perpetúan.

En *La emperrada*, esto se muestra en el segmento de la confesión de Merceditas, una joven de campo que ha sido seducida por Portales. Aunque el texto sólo registra la confesión de la joven, a través de los ajustes que va sufriendo su discurso quedan inscritas también las intervenciones del confesor, quien va censurando palabras, apelativos y reacciones para conseguir la que suponemos será una primera edición de lo que pueda incorporarse a una versión oficial de los hechos: “[. . .] que no le

---

<sup>65</sup> Todos los énfasis son míos.

diga excelencia, razón tiene padre; es que una, cuando se encuentra en estos trances, no atina al apelativo correcto [. . .]. Y yo que no me decidía a venir, excelencia, se me escapó el excelencia, excelencia, disculpe, padre, sí, ahora voy a andar más fijada” (114-15).

En dicho proceso, la narración irá perdiendo mucho de su sentido original y de la vitalidad de las expresiones que el texto todavía deja ver mediante la sorprendida reacción de Merceditas ante las continuas correcciones del sacerdote:

[. . .] que no hable así de los caballeros y menos cuando son venidos de la capital, y mucho menos si le ando poniendo apelativos de Ministro; es que la confesión me confunde, padre; entre hablar y no hablar no sé qué hacer; si hasta me ha venido un sarpullido y me escuece el cogote, padre; que no tengo cogote, que tengo cuello, que las gallinas tienen cogote. Así será padre, disculpe, pero el problema es que me ha venido un tremendo sarpullido y me escuece el cogote quiero decir el cuello que es un martirio, excelencia. (115)

El discurso de Merceditas desde un principio muestra la subordinación a una autoridad religiosa que ella magnifica llamándolo “excelencia”, en vez de cura. Pero pronto va incorporando nuevas huellas de sumisión como “disculpe”, “razón tiene, padre” o “así será, padre”, provocadas por las intervenciones disciplinantes del sacerdote.

El adoctrinamiento del confesor también la hace identificar fuentes de autoridad que hasta ese momento no parecen presentársele tan nítidamente: los “caballeros”, “la capital” y los “ministros”, lo que invoca tres poderes a los que la niña está sometida aun sin saberlo: los hombres, el centro del país y la administración pública.

Algo similar ocurre en el tercer movimiento de la fuga que da fin a la novela (estructurada como una composición musical), cuando la sirvienta que cuidó de Constanza durante su agonía señala: “Digan lo que digan, yo vi lo que pasó. Y lo que nadie dice que pasó. Yo sé muy bien cómo murió mi niña. Por la boca le embutieron el veneno” (190). Este testimonio, imposible como documento histórico por provenir de

una criada que ni siquiera tiene acceso a la escritura y porque se opone a la versión oficial de la poderosa familia de Constanza, adquiere una importancia enorme en la novela ya que deja planteada la posibilidad de recuperar la historia de Constanza desde otro lugar, un lugar prohibido desde los códigos de la época, aunque para hacerlo debamos recurrir a la imaginación.

Finalmente, *La emperrada* insinúa otro uso del lenguaje que muestra su poder generador, o más bien, censor de realidad, cuando se refiere a la sentencia “se acata pero no se cumple” (78) como fórmula de la administración indiana durante más de un siglo, ya que resume mágicamente la distancia que va del lenguaje a la realidad y los resquicios que éste contempla para evadirla y ajustarla a los intereses propios.

En el caso de *El sueño de la historia*, la materialidad del lenguaje como forma de representación del pasado surge en la conciencia del Narrador desde sus primeros acercamientos a los documentos que registran fragmentos de la historia de Manuela y Toesca. Existe una pátina que recubre esos legajos que no es sólo la del polvo o la de la humedad del papel, sino la de un léxico olvidado que ha quedado como huella del tamiz con que esa época representaba la realidad. Entre “mistelas”, “vasos de aloja” y “dulcecitos” de las monjas, los personajes pasan las tardes, mientras el Narrador tropieza con enigmáticos “decretales” y saborea el sonido de la palabra “amasios” con que alguna crónica se refiere a las supuestas amantes de Toesca.

La textura de estas y otras palabras otorgaría a la lengua colonial una opacidad necesaria para lidiar con los códigos de la sociedad a la que pertenece:

La lengua colonial tenía un sabor y una consistencia extraños: mezcla de blandura, dulzura, calor, intención. Una ambigüedad, destinada, quizás, a engañar a los poderes represivos, y más bien que engañarlos, esquivarlos, sacarles la vuelta. En las primeras décadas del siglo siguiente, alguien, un exiliado español ilustre, al escuchar hablar en París al joven chileno Vicente Pérez Rosales, diría que sus palabras tenían olor a piña. Las de los tiempos de Manuelita tenían olor a tortillas al rescoldo, a sábanas tibias, a cenizas en el fondo de los braseros. (31-32)

La novela también sitúa al Narrador frente a la distancia que va de su lengua a la lengua colonial al describir físicamente el mundo de Manuela y Toesca. La alusión a lugares que forman parte del mismo Santiago que habita el Narrador por medio de nombres distintos a los que él usa, sugiere un diseño de mundo en el que se representa un orden distinto no sólo a nivel topográfico, sino también social y cultural: las expresiones “Capitanía General”, “Cañada baja”, “Plaza Mayor”, “puente de Cal y Canto”, “Tajamares del Mapocho”, “Cajitas de agua”, “huertos de la Cañadilla”, o “la Chimba” designan un mundo que a pesar de las aparentes proximidades resulta intraducible al lenguaje del Narrador.

A dos siglos de distancia de este mundo de palabras que ya no existen, el pasado del Narrador antes del exilio también empieza a resquebrajarse, y una de las primeras señales que lo alertan contra ello son una vez más las palabras. En el silencio de los cafés, que contrastaba con el griterío de sus años de estudiante, “[n]o se sabía quiénes eran ‘sapos’, término que acababa de conocer, y quiénes eran personas comunes y corrientes” (21). El Chile de fines del gobierno militar no es el Chile de su juventud, las palabras de su tiempo tendían a caer en desuso mientras los anglicismos parecen incorporados a la vida cotidiana de la ciudad y señalan el nuevo camino que la economía y la cultura han emprendido: “En un boliche del Portal, el primero que encontré a mano, devoró dos *hot dogs* seguidos untados con todas las salsas, todas las mostazas, todas las mayonesas de este mundo [. . .]” (21); “Desde una cuca estacionada a poca distancia, dos oficiales de carabineros miraban la escena con aire distraído, un tercero llevaba un *walkie-talkie* e intentaba comunicarse con alguien” (93). En tanto, “*No news, good news*” (265) sentencia alguien cuando no se ha sabido nada del hijo del Narrador.

Desde esa desestabilización de su propio lenguaje, el Narrador intenta configurar una imagen del mundo de Toesca, pero vacila ante la sensación de que dicha imagen quedará revestida por el presente que sus palabras encierran. Así, al leer un pasaje de los documentos del historiador difunto se muestra la inseguridad frente a la pertinencia del uso de ciertas palabras a través de preguntas o comentarios entre paréntesis “se dijo que el joven Rojas había hecho ventas perfectamente inútiles, incluso fuleras (¿se usaba ya esa palabra?) a los indios del interior...” (69). Un narrador heterodiegético a su vez señala que durante el legendario vuelo de una estampa de la Virgen del Carmen que narran las crónicas de la Colonia, ésta “fue arrebatada por un

golpe de viento de las manos de un mercachifle que las vendía (el primer narrador del episodio, contemporáneo de los sucesos, emplea precisamente la palabra 'mercachifle', término que todavía formaba parte del vocabulario del padre del Narrador, don Ignacio)" (278).

Pero la sorpresa y la inseguridad ante el uso de las palabras ceden ante la fascinación de la lengua después de años de ausencia. Tanto el lenguaje criollo y antiguo de los documentos sobre la Colonia como el que habla la gente en cada esquina de Santiago de los ochenta es para el Narrador parte importante de la imagen de Chile que quiere sentir propia tras tanto tiempo de ausencia. Sin darse cuenta se encuentra canturreando "¡El costillar es mío!" o paladeando palabras y expresiones como una forma de reapropiarse del pasado al que están adheridas.

*La ley del gallinero*, en tanto, muestra las conexiones que se establecen entre las palabras y la significación atribuida a los hechos del pasado. El narrador nos dice, por ejemplo, que el Juez Álvarez, funcionario encargado de registrar la versión oficial sobre las circunstancias en que ocurre el asesinato de Portales que inaugura la novela, al revisar sus notas piensa en dicho asesinato como un *sacrificio* oficiado por todo un país. El énfasis en esta palabra responde a la intención de señalar su sentido etimológico de un *Sacrum facere*, o el proceso en virtud del cual algo se hace sagrado. Así, al desfamiliarizarnos de ciertas palabras cuyo significado se ha convencionalizado, el narrador desestabiliza nuestra lectura del pasado: "No podía dejar de pensar que DESPUÉS DE MUERTO [sic], el país había venido a ser el asesino del ministro. No el asesino. Más bien, el oficiante de un sacrificio. Literalmente: los que lo rodeaban ahora estaban oficiando de sacerdotes. Sacrificándolo. *Sacrum facere* se decía eso en latín, hacer sagrado a alguien (22)".

De esta manera resulta evidente que al morir Portales se transformará en una imagen de sí mismo, en un sujeto que al ser asesinado no solo desaparece físicamente, sino que también es desplazado simbólicamente para volverse monumental. En este sentido, no deja de ser irónica la afirmación de Henri Lefebvre cuando señala en *La producción del espacio* que la antigua función de las estatuas era inmortalizar al muerto de manera que no dañara a los vivos. A pesar de la conmoción que causa la muerte del ministro en la novela, los comentarios del juez Álvarez permiten advertir que incluso



para sus partidarios la figura de Portales se había hecho temible, ya que las medidas que proponía se hacían cada vez más despóticas y difíciles de imponer.

Por otra parte, llama la atención la insistencia del narrador en enmarcar los episodios relacionados con el mundo popular de las panaderías y las chinganas, por oposición al de la clase dirigente, con expresiones como “todos los días” o “como siempre”, quizás en un intento de contrapesar la representación histórica del pasado que se centra en la excepcionalidad de los hechos que “hacen historia”, por oposición a la rutina que rige el mundo popular.

*Como todos los días*, Cruz Galleguillos preparaba una ensalada de cebolla mientras al fondo de la cocina, sobre el fogón, hervía una ollada de porotos para el almuerzo de sus dos niños, del peón de todo servicio que le ayudaba a hacer el pan y repartirlo, y de ella misma. *Como todos los días*, cortar la cebolla en pluma le producía una efusión de lágrimas. *Como todos los días* en que se le acababa la harina, sin salir a la puerta les gritaba a los clientes que no había pan fresco hasta la noche [Todos los énfasis son míos]. (43)

Una de las particularidades de Portales es que a pesar de que estos mundos se encuentran claramente demarcados, entre otras cosas por el lenguaje, él posee ambos códigos. “All work and no joy made Manuel a dull boy” (124) le dice al Ministro Gandarillas incitándolo a dejar el trabajo para el día siguiente e ir a la “Filarmónica”, mientras en un momento de crisis hace gala de una ética absolutamente opuesta mediante otro refrán, esta vez mucho más propio del mundo campesino: “A Dios rogando y con el mazo dando” (148).

Existen otras expresiones que se encuentran enmarcadas por las comillas dentro de la novela y que aunque no ilustran necesariamente el saber popular, tienen el poder de representar muy sintéticamente también los valores que caracterizan el mundo retratado. Cuando, en la cárcel, Portales busca un mensajero para interceder por él y los demás reclusos, un personaje señala “[e]l mismísimo y sonriente Portales objetó como a veinte visitantes, ‘por razones de seguridad’. ‘No, ese muerto de hambre, no. Es capaz de vendernos por una gelatina’. ‘No, don Rudesindo tampoco. Es de familia de

traidores.’” (142). En vez de reproducir todo el diálogo que Portales sostiene con otro personaje, el narrador se limita a aglutinar y a enmarcar algunas frases que no solo informan sobre su decisión, sino que nos muestran el desprecio de Portales por los “muertos de hambre” y por aquellos que no tienen un origen social prestigioso. Lo mismo ocurre en otro pasaje en que dice: “Las mismas leseras de siempre, don Protasio, que ‘el honor de la Patria’, y ‘la libertad de los ciudadanos’, y ‘la dignidad militar’ [. . .]” (132). Como resulta evidente, estas no son sólo frases dichas por Portales, sino fragmentos de un discurso con el que el suyo establece una tensión. De este modo, el lenguaje enmarcado por las comillas, no sólo se usa al servicio de una determinada estrategia narrativa, o de la caracterización de un personaje, sino en su capacidad de representar fragmentaria pero sintéticamente las mentalidades en conflicto.

En *Cosa mentale* hay dos aspectos sobre el lenguaje que llaman particularmente la atención. El más evidente tiene que ver con el léxico a través del cual se representa el mundo que rodea a Gil de Castro, ya que por un lado está lleno de arcaísmos con los que se busca evocar el espacio colonial, pero con la dificultad adicional de que el narrador asume reiteradamente el tecnolecto de la representación pictórica. Colores como “cardenalillo”, “verdín”, “cinabrio”, “bermellón”; técnicas como el “sfumato”, el “siluetado”, el “degradé”, y otras palabras como “abigateos”, “trapicerías”, “capotes”, etc. no impiden seguir la lectura, pero sí la demoran para que revele su condición de “cosa mentale”, ya que la configuración de la imagen mental que permite seguir y en la que no solemos reparar sólo se logra cuando el sabor de esas palabras olvidadas por fin evoca un significado y logramos articular el sentido. Así, cada fragmento se presenta como una estampa oscura en la que es necesario fijar la vista hasta que cada uno de esos términos por oposición a los demás vayan atrayendo la luz que permita hacerla inteligible. El golpe en la retina que Del Pozo busca en sus pinturas, el lector lo vive en carne propia en cada viñeta, las que miradas así, más que un fragmento narrativo resultan una estampa visual, una postal.

Un segundo aspecto en relación al lenguaje y la representación tiene que ver con la capacidad de desestabilizar el carácter ficcional de los mundos que el texto presenta a través de la ambigüedad de ciertos diálogos en los que lo dicho parece aludir tanto al plano de la diégesis como al del lector. Así, en uno de los momentos de mayor

confusión de la novela, una viñeta comienza diciendo “¿Quién chuchas escribe todos estos desatinos?” (119). La narración así parece adquirir un carácter metaficcional e inscribir al lector dentro de la novela al retratar su desesperación, pero unas líneas más tarde vemos que el comentario no proviene del narrador, sino de una conversación entre Del Frate y O’Higgins en la que el primero intenta convencerlo que los anónimos que recibe advirtiéndole de la traición del Mulato son sólo desvaríos de gente intrigante.

Este vuelco en el texto nos trae de nuevo la tranquilidad de vernos fuera de la ficción, pero también nos devuelve a la desesperación de que ésta nos deje solos en la incompreensión. El juego se repite varias veces para la incomodidad del lector:

Sí, es un folletín. No podemos dar crédito a nada de lo aquí se narra. Pamplinas, patrañas, paparruchas. Obviedades que se encadenan y desencadenan, muy del gusto popular del diez y nueve, para llevarnos por sus vericuetos a sus desenlaces absurdos. ¿Ves? Truculencia. Nada verosímil o que tenga al menos un atisbo de verdad. ¿Qué se puede concluir de algo así? (117)

Y unas líneas después: “Del Frate se pasea por la sala con el gran legajo entre las manos [. . .] ¿Qué clase de informantes tiene, Bernardo? De dónde saca este tipo de historietas?” (117-18).

La desestabilización de los límites entre la realidad y la ficción que se ha dado permanentemente en la novela, se logra así en un nuevo nivel en el que el lector queda también interpelado por e inscrito en la ficción. Un recurso que se extiende hasta el autor en el fragmento final de la novela, el otro Gil, que escucha a Satie un día de primavera y se emociona por el regreso a la infancia que entreteje finalmente las historias de Gil del Yugo y Gil de Castro, una sensación que también tiene la capacidad de despertar en él “el soplo de la maravilla” que llega de su propia infancia.

La metaficción que se advierte en un narrador que a ratos interpela al lector y que termina inscribiendo al autor al final de la novela, contribuye a configurar de manera explícita los sujetos que participan de la representación de la historia de Gil de Castro que esta novela realiza (autor, lector y personaje). Es también lo que la uniría con un tipo de narrativa histórica más cercano a la nueva novela histórica latinoamericana o al

postmodernismo y lo que la distancia también de la mayor parte de la novela histórica escrita en Chile a partir de los años ochenta.

### 6.3 El papel del arte en la creación de imágenes de identidad

***Pintar es una operación mental y se hace primero en lo invisible.***

*Cosa mentale, Antonio Gil*

Al proponer esta categoría intento dar cuenta de otro aspecto de la representación que me parece central en las novelas históricas chilenas recientes. Si es cierto que ésta se distingue de la novela histórica anterior por su lucidez respecto del carácter representacional (construido) de cualquier imagen que intente dar cuenta del pasado (historiográfica o novelada), resulta evidente la atracción de novelas como *El sueño de la historia* y *Cosa mentale* por las figuras que contribuyeron a fijar imágenes en el pasado. Me refiero al interés que despiertan personajes como el arquitecto Joaquín Toesca y el pintor José Gil de Castro en su papel de forjadores de signos al servicio de un poder en sucesivos momentos del paso del orden colonial al republicano. La obra de ambos revela la importancia de la puesta en signo de cualquier idea de autoridad que se pretende proyectar, pero también de la independencia que en un momento dado adquieren esos signos respecto de su referente original y de cómo con el paso del tiempo eso permite que lleguen a constituir imágenes contradictorias e incluso opuestas a las que originalmente tuvieron.

En este sentido la Moneda tendría mucho que decir: último bastión del orden imperial en el Chile colonial, más tarde pasa a ser palacio de gobierno del país independiente para constituir, en sus transformaciones recientes, un memorial de la violencia del golpe del 73; pienso también, como ha sugerido Alfredo Jocelyn Holt, en la función de los retratos del Mulato Gil en la apropiación de la idea de autoridad emanada por el orden colonial en manos de la nueva oficialidad republicana<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Otro ejemplo de apropiación simbólica en el ámbito de las artes puede apreciarse en las distintas representaciones gráficas que a través del tiempo han fijado diversas imágenes de la Plaza de Armas. Si en un primer momento, la representación de dicho espacio busca destacar su función militar, durante la Colonia el rasgo que predomina en diarios de viaje y litografías es el de un punto de integración de los distintos sectores de la sociedad, rasgo que desaparecerá en los óleos y litografías de fines del siglo XIX, cuando la oligarquía intente

Las novelas que toman dichas figuras como protagonistas lo hacen para mostrar su papel real en las transformaciones del país y para señalar la relevancia del tema de la representación en cualquier reflexión sobre la historia. Al transformar los mecanismos de representación y las imágenes por ellos generadas en tema central de la ficción, se sugiere que ninguna imagen, ni siquiera aquellas que las mismas novelas puedan proyectar, se debe pensar como definitiva. Esto constituye una afirmación de las novelas sobre la función de la historia: en lugar de un discurso edificador de monumentos, la historia debería ser una instancia de pensar el pasado, un ejercicio crítico sobre la manera en que cada época se acerca a los acontecimientos y los interpreta.

En *El sueño de la historia*, el arquitecto romano Joaquín Toesca, protagonista de una de los relatos que estructuran la novela, es portador de ideas ilustradas que quedarán inscritas en los edificios que por orden de la corona edificará en la ciudad de Santiago. Lo acompañan en esta empresa José Antonio de Rojas<sup>67</sup> e incluso sin saberlo el Obispo Manuel de Alday<sup>68</sup>, y el mismísimo gobernador Ambrosio O'Higgins, todos ellos seducidos por una idea de cambio que no aciertan a identificar aún con un nuevo orden político. La llegada del pensamiento ilustrado irá edificando de este modo una ciudad diferente entre los muros de adobe de las antiguas casas y conventos.

El sueño de un nuevo orden, como diría Angel Rama<sup>69</sup>, se dibuja en esta nueva construcción de la ciudad. Sin embargo, ya no se trata de un orden extendido que

---

apropiársela como un espacio propio y excluyente de otros sectores sociales (Alegría y Mellado).

<sup>67</sup> Las ideas liberales de José Antonio de Rojas lo llevaron a formar parte de la que se recuerda como la conspiración de "los tres Antonios" en 1781; en 1810 sería apresado nuevamente por orden del gobernador Francisco Antonio García de Carrasco y finalmente, entre 1814 y 1816, relegado al presidio de Juan Fernández por haber participado en el movimiento independentista. En la novela se lo muestra como un entusiasta de los adelantos científicos y como gran amigo y simpatizante de la obra de Toesca. En un nivel simbólico, no deja de ser significativo que Toesca construyera la Casa de Moneda con arenas de la hacienda de Rojas en Polpaico.

<sup>68</sup> El obispo Manuel de Alday fue el responsable de la venida de Toesca a Chile. En 1780 le escribió a su amigo el abate Pietro Toesca, consultándole por un arquitecto que pudiera hacerse cargo de la construcción de la Catedral de Santiago. El eclesiástico recomendó a Toesca, quien llegó ese mismo año al país.

<sup>69</sup> "Desde la remodelación de Tenochtitlán, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521 [. . .] la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues

traslada al diseño de las calles la cosmovisión del poder español, sino de un orden que se superpone a ese trazado, y construye en los edificios religiosos, civiles y militares la imagen de la magnificencia de un poder ya instalado en las ciudades hispanoamericanas. Así lo muestra este comentario de Benjamín Vicuña Mackenna:

Antes de venir a Chile don Joaquín Toesca había [ . . . ] murallas, estribos, mojinetes, canes metidos y acuñados con llaves en la pared, clavos en puertas tales que las habría envidiado Vauban para sus ciudadelas y aleros volados con ladrillitos de rojo y blanco en imitación de los azulejos de la Alambra. Pero ciudad propiamente no había, porque no había arquitectura, reglas, proporciones, estímulo, distribución, nada, en fin, de lo que se llama arte y simetría. (Guarda 154)

Dentro de este nuevo orden, la novela se centra en un edificio altamente significativo en la historia y en la memoria colectiva de los chilenos: la Moneda. Construcción concebida en un principio como un poderoso emblema del poder imperial que lograría proyectar la sujeción de la Capitanía General a la agónica potestad de la corona, su diseño va a terminar encarnando, en cambio, el proyecto ilustrado. Así, la novela sugiere que el paso de bastión del poder imperial a enseña del Chile Independiente estaba ya inscrito en la arquitectura de un edificio en el que la solidez neoclásica enmarca un juego de espejos y fugas que lo convierte en el umbral por el que Chile dejará de ser Colonia para convertirse en república. Así lo sugiere el siguiente comentario de Toesca:

Se me ha ocurrido –dijo- construir en el patio del fondo una Moneda más chica, que sirva de resguardo, de bóveda para guardar los metales más valiosos y que, mirada desde la calle, con los portones abiertos, produzca una impresión de infinito, de vértigo, de huida de las líneas hacia el sur, ¡hacia el fin del mundo!, ya que desde la puerta de la segunda Moneda uno podría ver una tercera, una cuarta, una quinta. Un juego de espejos, ¿me comprende usted? Y una entrada en el otro lado del espejo. (154)

---

quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del nuevo mundo el único lugar propicio para encarnar. (Rama 1).

La Moneda, esa entrada en el otro lado del espejo, es así un punto de fuga hacia el futuro inmediato de la capitanía general de Chile. Su fuerza de atracción radica paradójicamente en ser un emblema del poder imperial, introduciendo un nuevo lenguaje arquitectónico en el que las construcciones tendrían un sello de majestad que antes correspondía sólo a templos y palacios<sup>70</sup>.

Un aspecto que contribuía a la magnificencia del edificio y que hoy está perdido era el escudo labrado por José Ignacio Andía y Varela, y otros elementos decorativos, como las famas y trofeos que coronaba las pilastras. Dichos elementos propios del arte barroco fueron retirados en 1822, dejando la estructura neoclásica que hoy conocemos. Esa mutación puede leerse como un intento por erradicar la ambigüedad de un edificio que arrastra de su origen colonial la contradicción cultural de un mundo en el que conviven la superstición y el deseo de progreso. Eso es lo que Andía y Varela representaría en la novela por oposición a Toesca: convencido del inminente Apocalipsis que los continuos terremotos e inundaciones traerán, el escultor encarna una mentalidad que al finalizar el siglo XVIII está más viva que nunca, a pesar del aparente triunfo de las ideas ilustradas que traería la Independencia. Al amparo de una fe entendida como único consuelo de aquello que no tiene explicación, Andía y Varela se entrega compulsivamente a esculpir ángeles. Es esa cara de Chile, la que el progresista siglo XIX intenta erradicar al limpiar la fachada de la Moneda.

A dos siglos de distancia de la construcción de la Moneda, la novela presenta la historia de quien será el narrador del mundo de Toesca. Dicho narrador vuelve a Chile tras largos años de exilio y decide instalarse en el corazón mismo de Santiago, en el departamento de un historiador difunto cuyos papeles lo enfrentan con la historia de Toesca y Manuelita Fernández, su mujer. Embarcado en dicho departamento como en una nave, el Narrador surca el polvo acumulado durante siglos en busca del mundo de Toesca, para llegar a la misma Plaza de Armas (o Plaza Mayor) que ve desde su ventana, y a la misma Moneda del bombardeo de 1973.

---

<sup>70</sup> En adelante, según explica el padre Gabriel Guarda, los edificios de la administración pasarían a ser los templos de la felicidad pública: “auténtico templo profano, en contraste con la humilde sede de los capitanes generales en la plaza mayor, el empaque del local en que se grababa sobre oro y plata la real efigie, hace el efecto de una verdadera epifanía del monarca” (198).



Esto es interesante ya que desde la teoría de la producción del espacio planteada por Henri Lefebvre nada en el espacio social desaparece por completo y lo que existía antes de alguna manera subraya aquello que lo suplanta. Esto significa que cada vez que se observa un fragmento del espacio social, en este caso la parte antigua de la ciudad de Santiago, lo que surge es un sin fin de relaciones sociales inscritas a lo largo del tiempo, que conservan su vigencia. Lo anterior justifica el énfasis de la novela en el encuentro del Narrador con el espacio del centro histórico como el enclave desde el cual articular la historia del lejano país colonial y la del Chile de los ochenta. Es llamativo por ejemplo, que el Narrador lo haga desde un departamento en el Portal Fernández Concha, porque la historia de dicho edificio coincide con el lugar desde el cual se configura su visión personal de la historia del país. Al igual que el Portal, que no tiene un origen colonial sino que se construye a fines del siglo XIX como una manifestación de la apropiación de la Plaza de Armas por las clases altas<sup>71</sup>, el Narrador proviene de una clase acomodada e influyente de la cual lo han alejado sus opciones políticas, pero que inevitablemente condiciona su mirada de la historia del país. Del mismo modo que el Portal de fines de los 80, el Narrador se define a partir de un origen privilegiado pero derruido en el que los signos de un pasado esplendor conviven con los de los fracasos y las miserias del presente: “El Portal era una corte de los milagros llena de movimientos, de gritos, de calderas humeantes, de pirámides de empanadas, sopaipillas, pequeñas” (Edwards 31).

Al permitir que la historia de Toesca, la del Portal y la del Narrador confluyan, el espacio de la novela se transforma en el lugar privilegiado para el surgimiento de la memoria fracturada de una ciudad y sus habitantes, revelando la pervivencia del pasado en la articulación del presente del Narrador. Además, el contrapunto propuesto por el Chile de los últimos años de la dictadura permite apreciar un nuevo desplazamiento en la

---

<sup>71</sup> “[Durante las últimas décadas del siglo XIX] la Plaza de Armas marcará un hito de crisis del espacio público y evidenciará esta suerte de recolonización de la Plaza por parte de la oligarquía”. En este contexto comienza la construcción del Portal Fernández Concha en 1869, “cuando don Domingo Fernández Concha lo compró a su dueña la condesa de Sierra Bella, después de un incendio que destruyó el antiguo portal colonial” (Alegoría y Mellado 140). Presumiblemente habría sido proyectado por el arquitecto francés Lucien Ambrose Hénault y en 1888 inauguraba el tendido eléctrico que permitió iluminar los locales y todas las habitaciones del Hotel Inglés que allí funcionaba.

significación de La Moneda, en el que la libertad proyectada al adquirir la función de palacio de gobierno en el Chile independiente es clausurada por el fin de la democracia.

De este modo, la Casa de Moneda que, junto con la Catedral de Santiago, constituye la muestra más representativa del aporte de Toesca como arquitecto en el Chile colonial, plantea varias contradicciones respecto de su función representacional: emblema de la corona y el poder imperial por un lado, es un monumento a las ideas ilustradas que están en la base de las independencias americanas; producto aparente de una visión neoclásica del arte, los elementos ornamentales perdidos en el tiempo hablan de una concepción barroca no menos importante y de la convivencia de dos maneras opuestas de ver el mundo; imagen de soberanía como palacio de gobierno, se vuelve una de las inscripciones más potentes de la clausura de la democracia en 1973.

Estas contradicciones no vienen más que a reforzar una de la tesis planteadas por la novela sobre el presente como el lugar en el que confluyen y conviven los distintos tiempos que conforman la complejidad del espacio social de cada época. Sin embargo, también hablan del papel del arte en la configuración de imágenes al servicio de la consolidación de un determinado poder y de la ductilidad de las imágenes que cada época construye y consume sobre los monumentos del pasado.

Sin embargo el simbolismo de la Moneda es complejo en varios sentidos. Si en este apartado estamos pensando en ella como una manifestación artística, no puede olvidarse que se trata de una construcción ideada no sólo con un fin estético e ideológico, sino también funcional, ya que se trata de un edificio administrativo concebido originalmente para acuñar las monedas de la Colonia. Aunque esta función podría subordinar su carácter artístico (visual), en el contexto de fines del siglo XVIII, por su condición de edificio vinculado a la administración adquiere también un carácter monumental. Es la *administración pública* lo que se muestra como un espectáculo de la naciente Ilustración al servicio del poder imperial, haciendo de cada una de sus edificaciones un verdadero “templo profano”, como señala Guarda.

La función que la Moneda adquiere desde entonces la convierte en un espacio social pero también monumental, un espacio producido para ser leído y – paradójicamente- profundamente ambiguo. En efecto, la ambigüedad y el equívoco serían

una característica propia de la monumentalidad, que esconde intenciones y acciones estratégicas:

Monumentality [. . .] always embodies or imposes a clearly intelligible message. It says what it wishes to say – yet it hides a good deal more: been political, military, and ultimately fascist in character, monument buildings mask the will to power and the arbitrariness of power beneath signs and surfaces which claim to express collective will and collective thought. In the process, such signs and surfaces also manage to conjure away both possibility and time. (Lefebvre 143)

El monumento es así una forma de imponer el consenso sobre los valores en los que una sociedad debe reconocerse. Al producir esta ilusión de espejo social, el carácter represivo del monumento se transforma en exaltación de la autoridad y su cara visible encubre la voluntad de poder que lo origina y -por sobre todo- la arbitrariedad del poder exhibido como legítimo. Lo interesante de esto es que cuando la autoridad del poder detrás del monumento se resquebraja, su significación puede redirigirse sin afectar su poder exaltador. Es este mecanismo el que explicaría la longevidad de la Moneda como monumento al margen de las transformaciones políticas del país.

En *Cosa mentale*, en tanto, la importancia del arte en la configuración de imágenes de identidad se da mediante la reflexión sobre la pintura como forma de representación. En este sentido, y como demuestran los trabajos de Louis Marin, conviene señalar que a pesar de la aparente transparencia de las imágenes de la pintura, ésta es también un lenguaje y que como tal representa. Si bien la pintura está dominada por la mimesis analógica y por lo tanto parece constituir un reflejo inmediato de las cosas, lo cierto es que en ella el ojo cumple la función conceptualizadora de la mente en el lenguaje verbal y el conocimiento previo se esconde tras el lugar de la mirada:

Thus if the substitution of words for ideas and things goes unnoticed to the extent that the arbitrariness of the sign is the surest guarantee of its effacement in clear and distinct language, on the contrary the secret and the wonder of the art of painting consist in substituting the signs that are proper to it, icons, for the things these signs represent in the immediate

proximity of mimesis, in the natural doxic self evidence of resemblance. In language, ideas substitute for signs so that minds can communicate. In painting, signs substitute for things so that imaginations can be delighted. (Marin, *On Representation* 24)

La representación analógica ocultaría así el hecho de que una pintura es también una forma de representación, un discurso sobre la pintura cuya justificación, validez, inteligibilidad y belleza son medidas por lo que dicha pintura significa y por la manera en que esa intencionalidad puede leerse en la imagen.

La significación como atributo de la pintura es evidente en *Cosa mentale*. Los retratos de las autoridades republicanas pintados por Gil de Castro una vez que Chile logra la independencia, resultan el mejor vehículo para configurar una nueva imagen del poder que logre consolidar el nuevo orden: “Las nuevas cortes de estos imperios del sur estaban ya buscando algo de boato. Un pelín de pisto para sus palacios de adobe y sus salones helados. Y como dice el maestro Del Pozo, lo primero en una corte es quien la pinte, bien pintada” (61). Pero al descubrir que el poder no se encuentra necesariamente en dichas autoridades sino en los signos mediante los cuales se las representa, dicho poder se convierte en un bien transable y el Mulato -en la novela- en un sujeto corruptible que puede traficar con él; de esta forma, los mismos retratos pueden convertirse en una galería de monstruos por encargo de los “agentes del mal” que confabulan desde el Vaticano: “Mira negrillo, tú das un retrato a tu cliente. Bien terminado, bien real. Los otros dos los necesito yo. Y los necesito distintos. Especiales. Ya te diré cómo..., ojos brillantes de maldad. Pielas traslúcidas. Arrogancia y astucia. Tú me entiendes. Ángeles malignos, sutilmente. Seres peligrosos para la cristiandad” (78). Así la significación que adquiere la Independencia también se va problematizando de acuerdo a la perspectiva asumida. Desde la posición de los confabuladores, las autoridades republicanas son sólo “[a]quella pobre familia de orates, devorados de ese mal incurable que se llama república. Res pública, Ganado embrutecido por el deseo de llevar la delantera, sobresalir, mandar a otras reses en medio de un mundo devastado, sin la sagrada pirámide que da un orden a las cosas del mundo” (86).

Lo mismo podría decirse sobre la significación de las pinturas indias pintadas durante el mismo período en los conventos cristianos de Lima. Cuando el Mulato llega a uno

de ellos a dejar un pote de bermellón por encargo de Del Pozo, se encuentra con los indios pintando bajo la vigilancia de capataces: “Contra el muro de barro encalado, color de jacinto, los indios trabajan. Cada cual tiene su propio santoral, que conoce y pinta con una levedad embrujante. Cristos sangrantes o dulces Catalinas de Siena, siempre con la mirada vuelta hacia un cielo invisible” (48). Los indios producen imágenes mediante las cuales la iglesia pretende irradiar mecánicamente su poder, una “factoría de figuras sacras, que irán por todas partes una vez que se acaben de secar las pinturas” (49). Pero la representación de esas figuras contiene un germen capaz de revestirlas de un poder totalmente diferente, el de perpetuar la cosmovisión indígena en vírgenes con cuerpos de montañas en los que es la Pacha Mama y no la figura cristiana lo que se venera.

Así pronto advertimos una analogía entre la pintura y la historia como modos de representación: todo está en los juegos de luz y de sombra, en la perspectiva, en el encuadre y en la manera en que se configure el centro de la representación. Lo que se muestra o lo que se oculta, pueden llevar a construir historias o pintar retratos del todo diferentes a partir del mismo referente. Es por esto que el narrador llama la atención del lector frente a aspectos de la escena que no se ven, por el límite que la perspectiva impone a la vista; un ejemplo de esto se muestra al principio de la novela, cuando los testigos de un duelo se van tranquilos a sus casas al ver que tras un primer rasguño ambos contrincantes se van abrazados dando por terminada la contienda, sin advertir que pocos metros más allá el herido enviste nuevamente a su adversario matándolo. En pintura, esto mismo ocurre con una figura siluetada, “el sugerente medio cuerpo de un jinete que se aleja, despacio, mientras a su alrededor todo se va desvaneciendo” (21).

La clave de la representación estará entonces en encontrar lo diferente en lo igual, o como dice Del Pozo “El cardenillo difiere del verdín, que son dos colores iguales, pero el que coge el oficio de pintor debe fijar la mirada hasta que lo igual sea distinto” (16). El que quiere ver de verdad comprenderá que representar no es imitar y que la distancia que separa a ambas operaciones siempre tiene que ver con el sujeto que representa. De esta manera, ningún retrato puede ser igual a otro y la versión que

se impone siempre tiene que ver en último término con la autoridad, es decir, con el sujeto que representa y con el poder en virtud del cual se representa.

#### 6.4 Signos en rotación: la representación del orden social

*To give a truthful account of London society at that or indeed at any other time, is beyond the powers of the biographer or the historian. Only those who have little need of the truth, and no respect for it- the poets and the novelists- can be trusted to do it, for this is one of the cases where truth does not exist.*

*Orlando, Virginia Woolf*

Al estudiar la representación del orden social en las novelas recientes vale la pena ubicarla dentro de lo que se ha llamado espacio social y que entiendo no como un vacío neutro en el cual se despliega la acción, sino -tal y como lo concibe Henri Lefebvre-, como un producto, una construcción social que incorpora las creencias, prácticas y tradiciones de los grupos que lo han construido. Esta concepción del espacio social permitiría apreciar el proceso mediante el cual individuos y comunidades se acomodan a nuevos espacios o se re-acomodan a los conocidos en virtud de códigos compartidos.

Dentro de este espacio es posible ver la inscripción del orden social de una época, de los códigos que activa en el diseño de la ciudad y de las relaciones y jerarquías que favorece. En el caso de las novelas estudiadas, las relaciones entre los personajes se encuentran subordinadas a su posición en dicho orden social. Aunque este rasgo es propio de cualquier novela realista, el énfasis de las novelas históricas recientes se encuentra en sugerir la arbitrariedad de dichas relaciones y la lucidez de los personajes respecto de su capacidad de manejar los signos mediante los cuales se legitiman. Al intuir el carácter construido del orden social al que pertenecen, las novelas muestran cómo los personajes lo evaden o lo perpetúan al manipular los signos para generar sumisión, temor o respeto.

Como sugieren los trabajos de Louis Marin y Roger Chartier sobre la representación, “[. . .] los enfrentamientos basados en la violencia bruta, en la fuerza pura, se transforman en luchas simbólicas –es decir, en luchas que tienen las

representaciones como armas y como apuestas” (Chartier 79). Las imágenes lograrían así “la sustitución de la manifestación exterior en la que una fuerza solo aparece para aniquilar otra fuerza en una lucha a muerte, en signos de la fuerza o más bien señales o indicios que sólo necesitan ser *vistos, constatados, mostrados*, después *contados y narrados* para que la fuerza de los que son los efectos sea *creída*” (Chartier 79).

Como señalaba más arriba, la conciencia de los personajes sobre el efecto que los signos ejercen en la realidad actúa en dos direcciones al interior de las novelas. Los personajes saben cuales son las actitudes, gestos y objetos que confieren poder, autoridad, prestigio y seguridad, pero también saben como simularlos, burlando los códigos cuando es necesario. Esto es importante porque evidencia la distancia que va de la realidad a su configuración simbólica, a su representación. Las novelas muestran cómo los personajes identifican los resquicios que les permiten transitar entre esos órdenes para conseguir lo que desean, para eludir la vigilancia o para mantener el prestigio.

Por otra parte, la configuración del orden social que las novelas llevan a cabo constituye un comentario que dialoga con el presente, en la medida en que hacen que el lector reconozca estructuras y dinámicas que están en la base de conflictos actuales, tan arbitrarias como entonces, solo que perpetuadas a lo largo del tiempo.

Las novelas estudiadas se interesan por la manera en que la realidad se ha revestido de significación social, creando protocolos, leyes y jerarquías, que favorecen ciertas conductas y reprimen otras. Los signos, como advirtió Ángel Rama, se imponen al territorio físico, para configurar espacios en los que el habitar, el transitar y el traspasar aparecen dotados de complejos significados. En este sentido es interesante analizar las novelas no solamente en cuanto a las relaciones sociales que se configuran en un determinado espacio y los signos mediante los que se manifiestan (vestimenta, uniformes, insignias, etc.), sino también en relación al significado de los lugares que configuran dicho espacio y a los itinerarios que establecen entre sí, en lo que Marin llamaría la sintaxis del espacio. El estudio de la sintaxis del espacio permitiría como hace el mismo autor cuando analiza la sintaxis de los desfiles, cortejos, procesiones y manifestaciones, entender no sólo el significado del diseño de la ciudad o del espacio público, sino también el del desplazamiento de los personajes dentro de este orden:



Corteges, parades, processions, and demonstrations all unfold (and the term is highly significant) in a preexisting space already articulated in characteristic sites, which are named or marked [. . .]. The parade extracts its setting and its backdrop from this space: because certain axes of the itinerary are chosen to the detriment of others, because some places are selected and others are not, because some buildings and monuments will be visited and others will be bypassed, a parade (cortege, procession, demonstration) manipulates the preexisting space and sites. It gives this space a highly telling structure in which the places selected by the itinerary articulate the “sentences” of a spatial discourse.

(42)

En las novelas históricas recientes este es un detalle importante, ya que resulta evidente que los lugares que eligen como escenario de la acción se encuentran en tensión con los privilegiados por la historiografía y también que en todo momento intentan subrayar el gesto de transgredir los límites espaciales y las convenciones del habitar en un intento por reconfigurar el orden social, sabiendo que la instauración de nuevas relaciones sociales exige el diseño de un espacio nuevo.

Otro tema que parece relevante respecto de la representación del orden social tiene que ver con la refiguración del espacio producto del contacto con agentes foráneos y los diseños que éstos inscriben en el espacio social local. En las novelas recientes que aquí analizo es común encontrar extranjeros cuya presencia entra en conflicto con el espacio social ya sea porque deben o quieren modificarlo, como en el caso de Waddington en *La ley del gallinero* y el de Toesca en *El sueño de la historia*, o porque les es vedado, como en el caso de Constanza en *La emperrada* y *La ley del gallinero*. Este aspecto de las novelas recientes es interesante también porque muestra el conflicto de miradas y representaciones de mundo que confluyen en cada espacio social y la manera en que dichos conflictos articulan el complejo tejido de signos que convive con la realidad. En este sentido, las novelas aquí estudiadas intentan responder preguntas como ¿desde dónde se ve el mundo?, ¿desde dónde lo están viendo los distintos sectores que confluyen en un determinado momento histórico y en un determinado espacio?

Un último aspecto de la representación del orden social en la novela histórica reciente que resulta significativo para efectos de esta investigación es que las imágenes que éstas producen muchas veces discuten con los estereotipos producidos por la historiografía oficial. Es sabido, por ejemplo, que la historiografía del siglo XIX fabricó una imagen estereotipada de la Colonia y su anquilosamiento para justificar la opción independentista y enraizar la naciente república en virtud de una incuestionable necesidad de progreso. Las novelas recientes en cambio muestran la posibilidad de que el siglo XIX barriera con una parte importante de la cultura del Chile colonial, en la que no todo era caos y estancamiento, y que el progreso originado por la Independencia y la República fuera solo ilusorio, ya que la ruptura con el orden colonial que proclamaron no se habría conseguido más que a un nivel superficial.

La importancia del espacio en la configuración del orden social es evidente en una novela como *El sueño de la historia*, que se centra en el arquitecto Joaquín Toesca y en lo que su obra significa en el contexto del ocaso del mundo colonial y los albores del Chile independiente. Como ya he señalado, su llegada a Santiago no significa sólo la renovación de la ciudad, sino la inscripción de un nuevo concepto de la administración pública y una afirmación sobre la vigencia del poder metropolitano en la distante Colonia.

La estrecha relación entre los códigos sociales y la configuración del espacio se hará patente en la enorme cantidad de obstáculos que debe sortear cada una de las obras del italiano y en los temores que le impiden concretar sus ideas, “Argumentaba, peleaba, hacia retroceder los límites, los cercados, hasta la mayor distancia posible, para crear, por lo menos, la sensación del espacio, del aire libre, pero, al llegar a situaciones extremas, al asomarse a los abismos, a las cárceles, a las hogueras, transigía, acataba” (231).

A poco andar, Toesca se dará cuenta de que sus códigos de poco le sirven en la nueva ciudad y que en ese sentido está en abierta desventaja ante la mujer a la que a hecho su esposa, Manuela Fernández, una criolla indomable, capaz de transgredir cualquier código y saltar todos los muros de los conventos en los que su sociedad la encierra. A pesar de que como esposa, Manuela debiera someterse a Toesca, su

conocimiento del mundo social del que forma parte le permite granjearse todo tipo de indultos y licencias a pesar de ser infiel y de haber intentado matar a Toesca. En efecto, la novela sugiere que su origen social por el lado paterno y el origen extranjero de Toesca la liberan en parte de la debida obediencia. El mundo de los conventos al que Manuela es sucesivamente confinada no tiene muros para una mujer bien conectada y confiada en la ceguera de un marido extranjero, desconocedor de los “determinismos profundos de la sociedad clasista” a la que llega a trabajar como arquitecto. Hombre respetuoso del orden aún sin entenderlo, nunca llegará a constituir un límite para Manuela:

A estas alturas podemos concluir que Joaquín Toesca y Ricci, ingeniero militar y arquitecto, alférez de los ejércitos reales, era hombre de orden. [. . .] sabía de memoria, de un modo innato, que no valía la pena darse de cabezazos contra los muros de su tiempo. Muros de ladrillo sólido, de piedra de cantería, de altura y anchura inexpugnables. (231)

Mientras Toesca erige edificios y delimita terrenos, Manuela afirma su libertad mediante la trasgresión de todos los lugares en los que la confina su situación social. Si como esposa le corresponde la casa de Toesca, Manuela huye al cuarto al final del patio para encontrarse con su amante Juan Jusef Goycoolea. Si Toesca no la sorprende antes, es precisamente porque él no se atreve a transgredir las convenciones del habitar (casa-taller) que le corresponden socialmente. Manuela reitera el gesto de ir más allá de lo que le es permitido socialmente mediante la trasgresión del espacio cada vez que se fuga de los distintos conventos en que la recluyen, cuando entra en el taller de Toesca en busca de su asistente y cuando traspasa los límites de su casa al tomar como amante a su vecino.

En este contexto, la novela también se puede leer como un intento de problematizar la imagen estereotipada del mundo colonial<sup>72</sup> como una sociedad rígida y retrógrada, al mostrar personajes concientes de su poder y de su vulnerabilidad dentro

---

<sup>72</sup> Si bien es cierto que la novela genera una discusión de este tipo, en otro nivel termina sugiriendo lecturas bastante estereotipadas, como ocurre con la poco convincente Manuela. La novela no discute la “alocada” y escandalosa condición que le ha impuesto la escasa historiografía que la nombra, sino que fomenta el mito, como hicieron muchas de las novelas que se interesaron en la Quintrala por su potencial sensacionalista.

del orden social, rebeldes y al mismo tiempo complacientes ante un sistema fuertemente estructurado, en el que la religión, el origen, la etnia y el género constituyen el entramado desde el cual se actúa, se piensa y se compartimenta la realidad.

De esta manera se va configurando un tema central en la novela, que tiene que ver con la posibilidad de que el pensamiento ilustrado que representa Toesca logre derribar los muros sociales de la Colonia y fundar las bases de la futura República. El imperio de códigos sociales y culturales que someten la autoridad de Toesca a una constante burla por parte de su mujer, su familia política, los sirvientes de la casa y los ayudantes del taller, muestra que dicho pensamiento ilustrado difícilmente logrará reestructurar una sociedad como aquella: “De una sola cosa no nos cabe duda: la presencia de Gioacchino Toesca, el romano, en el horizonte de campanarios pobretones, de murallones de adobe y techos de teja del Santiago de fines del siglo XVIII, era un enigma denso entonces y lo sigue siendo ahora, a más de 200 años de distancia” (126).

Mediante este comentario, el Narrador realiza una comparación explícita entre el Santiago colonial y el de los ochenta, haciendo que el lector actual se pregunte por la vigencia de determinantes sociales que no parecen nada arcaicas. ¿Cuánta de la supuesta rigidez social de la Colonia persiste en los conflictos sociales del Chile del siglo XX?, ¿cuánta de la intolerancia frente a la diferencia que en la novela encarna Toesca subsiste en los conflictos políticos de las últimas décadas?, ¿qué profunda falta de libertad ha determinado que los siglos posteriores juzgaran a Manuela de manera mucho más brutal que su propia época?

La importancia del espacio como signo del orden social también es llamativa en *La ley del gallinero*. Esto porque en un nivel la novela se propone hacer un mapa muy preciso del habitar como indicio del orden social. En dicho mapa, cada espacio, al igual que cada clase, se encuentra fuertemente delimitado. El mundo privado de la clase dirigente transcurre puertas adentro, mientras que la intimidad de las clases populares se limita a espacios domésticos como la cocina en la que se trabaja, se cría a los hijos, se recibe a los clientes, etc.

Salones, comedores, despachos, dormitorios, reposteros, lugares de retiro y haciendas, configuran mayoritariamente el entorno de la clase política y eclesiástica, mientras que los sectores populares se desenvuelven en las chinganas, cocinas, huertos, establos, talleres, calles y en el campo. La vida social en tanto para la clase dirigente se desarrolla en salas de teatro, paseos e iglesias, mientras que las clases populares se juntan en las carreras de El Llano, o en ocasiones especiales como los “velorios de angelito”.

Sin embargo, la novela pronto va mostrando la intención de subrayar la importancia de los espacios de tránsito como aquello que suele quedar marginado de las narraciones, por no constituir el lugar de la acción, sino más bien el de la introspección, de la espera, aquel en el que los personajes se muestran tal cual son, con todas las aprehensiones y ansiedades que les causan los acontecimientos y encuentros que anticipan. Es el sentido que tendría por ejemplo el largo pasaje en el que se describen las impresiones del cura Torres antes y después de confesar a Constanza, y su viaje en birlocho hasta llegar a la hacienda, en el que no hace nada más que pensar mientras come los alfajores que le habían regalado las monjas. Lo mismo ocurre, por ejemplo, al inicio de la novela cuando acompañamos al juez Álvarez en su camino a certificar la muerte de Portales o cuando este último atraviesa la ciudad para ir a ver a Constanza.

Junto con detenerse en el tránsito entre un lugar y otro, la novela también nos va familiarizando con espacios de transición, como las chinganas o la “Filarmónica”, frecuentados por ambos sectores aunque más asiduamente por figuras como Portales, que en sí mismas representan la trasgresión entre ambos mundos.

También es interesante en este sentido el espacio de Constanza. Su diferencia como madre soltera y locamente enamorada de Portales la confina a una casa más allá del río, de una sola habitación. A diferencia de Manuela en *El sueño de la historia*, su origen social no le sirve de nada por el hecho de ser “polaca” y por lo tanto se vuelve blanco de toda la intolerancia de su sociedad, para la que la sanción moral se expresa en una sanción espacial: el embodegamiento; es decir, no sólo la reclusión, sino la exclusión fuera de los límites de la ciudad.

En cuanto al diálogo que esta novela establece con el presente de su autor, la relación queda sugerida desde el título, el cual deconstruye una vez más los prejuicios históricos que la historiografía oficial nos ha legado al demostrar que no es precisamente el pensamiento ilustrado el que impera en la nueva república, sino la ideología de la clase conservadora, en un orden en el que la distinción más sólida sigue siendo arriba y abajo. Como señala Grinor Rojo:

[ . . . ] en esta obra yo observo la elaboración y la presentación expresa de una cierta dinámica a través de la cual se habrían construido en Chile la nación y el Estado republicanos. El título que Guzmán escogió para ella no es propicio a un despliegue de imaginación formidable al respecto: el que está arriba se caga sobre el que está abajo y así sucesivamente. Para decirlo de una manera algo menos metafórica: la construcción social e institucional de nuestro país [ . . . ] se hizo en nombre de los principios filosóficos y políticos de la civilización occidental y moderna, esto es, de la democracia, de la igualdad, de la solidaridad, etc., pero nada de eso parece haber sido mucho más que una faramalla legitimadora e hipócrita. En realidad, lo que se acabó imponiendo en estas tierras fueron la ley del más fuerte y la brutalidad pura y simple. (105)

En el caso de *La emperrada* la representación del orden social se hace de manera más radical, ya que las voces mediante las cuales se articula la historia se encuentran fuera de ella, rememorándola desde un lugar marginal. En vez de representar a los distintos agentes sociales del mundo de Portales de forma directa, se los representa a través del recuerdo y de las recriminaciones posteriores de personajes secundarios, incluida Constanza. A través de los diálogos y monólogos de esas voces asistimos al proceso a través del cual Constanza es desplazada de su lugar en ese mundo, como heredera de su familia, como madre de sus hijos y como mujer de Portales: “¿De dónde iba yo a sacar la fuerza necesaria para guiar y educar a los hijos, defender tu memoria y seguir en la casa de la tía Josefa, cada día más vieja y más avara?” (23).

En el balance de Constanza, en cambio, el lugar del ministro es enorme, y ha quedado inscrito en el espacio, en la República que tapizó de cartas con su pluma de ganso, en el banco de la plaza que llamaba “el de Portales”, en el cortejo fúnebre que lo acompaña hasta la Iglesia de la Matriz, en la tremenda dimensión que alcanza su “glorioso cadáver multitudinario”. El espacio que la figura de Portales ocupa desplaza incluso el del orden que habría ayudado a formar: “Así avanzaba esta república inminente, roída por las pulgas, atosigada por tus secretos y decretos” (54).

En este orden la figura de una mujer como Constanza no tiene cabida y por eso aún antes de ser embodegada por su tía, Constanza ha desaparecido bajo el manto de las “tapadas”, aquellas mujeres que sólo caben en esa sociedad a fuerza de anularse y reprimir cualquier intento de cuestionar la naturalidad de su opción: “Me taparon de chismes las tapadas. Es bueno el nombre que les han dado. El manto lo disimula todo, no sólo esconde los cuellos aureolados de mugre sino el carácter. De tanto andar cubiertas terminaron por creerse incorpóreas como los ángeles” (53).

Así, la novela reclama el lugar de la mujer en esta historia, especialmente el de Constanza, rescatando su voz desde el único lugar que parece pertenecerle en este mundo: su lápida en el Patio Histórico del Cementerio General.

En *Cosa mentale*, en tanto, las imágenes del pasado aparecen revestidas de significación social por signos en los que se proyectan las luchas de poder que representan a los distintos sectores de esa sociedad. Al comenzar la novela, aún estamos en tiempos de la Colonia, por lo que la autoridad que emana de España ocupa un lugar central de la sociedad que vemos representada. El rojo de la casaca de los dragones reales destaca en este paisaje de intrigas y confabulaciones políticas en el que los criollos aún ocupan un lugar muy secundario en la sociedad. Así lo muestra el retrato de Secundino Martínez que el maestro José del Pozo afanosamente pinta antes de la llegada del Mulato Gil de Castro a su taller: “Los otros dos, criollos, como sus sombras custodias, uno a cada lado, sin quitar espuelas, se desdibujan en el plano secundario. Van simplemente haciendo el equilibrio de la figura central, poderosa y patética, con el largo cabello flameando bajo los tres picos” (10).

Pero los tiempos que la novela retrata son difusos y cambiantes, por lo que la presencia hasta aquel entonces secundaria de los criollos, lenta y accidentalmente

empieza a ganar espacio en la representación. Así, la repentina locura que ataca a Del Pozo hace que irrumpa en la escena un médico que trae hacia la perspectiva del lector signos que empiezan a resquebrajar la imagen inicial de estabilidad del orden colonial: “Con el apuro el médico no ha tenido tiempo de cambiar de ropa y trae puesto el mandil de la logia Estrella de la Araucanía, entera bordada de compases y escuadras. Cubierta la cabeza con una blanca capucha que tironea en vano por sacar de su frente” (52).

Con la llegada del Mulato al taller y el progreso de las luchas independentistas las pinturas también comenzarán a transformarse y la indisputable centralidad que hasta ese momento ocupaba la corona empieza a hacerse incómoda incluso para Del Pozo, quien duda ante la oferta del virrey: “No es fácil ni del todo conveniente pintar hoy un retrato del rey” (36). A medida que el nuevo orden se imponga, las nuevas autoridades republicanas encabezadas por O’Higgins, irán apropiándose del centro de la representación, lo que tiene un correlato en el lugar que el Mulato empieza a tener en la sociedad independiente como retratista de dichas autoridades.

Una vez que el mulato llega a Santiago, la novela juega con la idea de que mantiene dos talleres: uno oficial, y otro clandestino en Renca en el que el fantasma de del Pozo lo ayuda a pintar los retratos deformados de las autoridades de la nueva república por encargo del Papa. La ubicación del taller clandestino permite al narrador representar ciertos aspectos del orden social, esta vez inscritos en la ciudad. Renca, el mundo de la Chimba, es visto como el lugar de lo prohibido, de chinganas y garitos, mientras la Plaza de Armas resulta el lugar de la oficialidad y del orden. La trasgresión es posible en Renca, mientras la fuerza del orden y la amenaza del castigo forman parte de la rutina del centro de la ciudad: “Al centro de la plaza un hombre semidesnudo y atigrado por el látigo está puesto en el cepo. En las cuatro esquinas se vocea el mote, los digüeños, la harina tostada. Las famosas hortalizas de lo Contador. Los pájaros en sus jaulillas de mimbre” (67).

El Puente del Arzobispo une estos dos lados de la ciudad, límite que aparece custodiado por dos viejas que observan los extraños sucesos del taller de Renca: “Doña Zulema y doña Amparito son las parteras, aborteras y vigías de este reino aparte que es la Chimba” (68). Son estas extrañas viejas, parteras y aborteras de la ciudad, las que intentan que el mundo del delirio se comunique con el mundo histórico, cuando le



cuentan a Fray Andresito lo que ocurre en el taller de Renca, rumores que luego llegan a través de anónimos a O'Higgins.

Imaginación y realidad quedan también unidas por este puente, pero separadas en último término por el río y el ruido que trae su corriente, el que borra los ecos de la conversación entre Gil del Yugo y Gil de Castro que el narrador, desde su atalaya en el presente, intenta escuchar:

La charla es un susurro que apenas destaca del rumor del río, pedregoso, que fluye a la derecha. No es posible, por más que nos esforcemos, escuchar la conversación. Sólo una palabra por aquí y otra por allá. Lo demás es el río. El arreo con que unos vaqueros traen sus piños desde las haciendas de Colina y Chicureo. Sonidos de la mañana temprana de una ciudad poco madrugadora, donde ya ni los gallos cantan, tras la prohibición de las riñas. En la otra orilla el molino con su rugido de rocas mordiendo el trigo. El viejo molino de Santa Magdalena. El puente colgante o de cimbra que lleva a la casa del arzobispo, desierto. El sol apenas despuntando por las cumbres de los Andes, Las diucas. Los primeros gorriones. (74)

Ese Santiago antiguo, dibujado a cuarteles como las viñas, queda perdido en el pasado y no podremos acceder a él sino “de un modo oblicuo, [e]n esa forma extraña que tienen los cuadros de contarnos sus cuentos” (44).

De vuelta en el mundo de los referentes familiares, la novela muestra a O'Higgins en el momento que hace su equipaje para partir al destierro. El prócer de la Independencia es ahora un tirano que debe replegarse ante el avance del ejército de Freire y las fuerzas del sur. Cuando el uniforme queda tendido sobre la cama, O'Higgins desaparece; como si solo fuera el uniforme y lo que él representa como signo del orden social lo que le permitía ocupar el centro de la representación: “Vestido de paisano, con sombrero de copa y espejuelos ahumados el Director Supremo deja en ese mismo momento de serlo” (154).

Aunque la novela no dice nada al respecto, sabemos que es Freire quien ocupará el lugar que O'Higgins deja vacante en el uniforme y en los retratos del Mulato Gil, con lo que una vez más se ejercerá la eterna reapropiación de los signos a la que parece reducirse todo poder.

## CONCLUSIONES

Al finalizar este recorrido por la novela histórica en Chile, desde sus orígenes hasta su manifestación actual, creo oportuno retomar algunas ideas planteadas en la introducción y a lo largo de los distintos capítulos de esta tesis.

Si bien la crítica que ha estudiado gran parte de las nuevas manifestaciones de la ficción histórica de las últimas décadas tanto en Chile como en Hispanoamérica habla de revisionismo y reivindicación de discursos marginales, esta investigación adhiere a esa afirmación sólo parcialmente, ya que el estudio panorámico de las veinte novelas chilenas que se propone en el capítulo quinto muestra que el revisionismo es una etiqueta que dice muy poco sobre las novelas a las que alude, entre las que encontramos desde las más convencionales hasta otras llamativamente innovadoras. Esta gran variedad de posibilidades en torno a la producción de novelas históricas durante las dos últimas décadas pone de manifiesto que junto con la renovación de dicha tendencia existen continuidades que se remontan a los orígenes del género en Chile, en los que conviven distintas ramas que van a producir una variedad de frutos a lo largo del tiempo.

El estudio de Lukács sobre la novela histórica permite apreciar dicha variedad desde los orígenes de la ficción histórica en Europa. Así, una de las motivaciones que Lukács atribuye a las novelas de Walter Scott es su interés por justificar la excepcionalidad de los acontecimientos y de la actuación de los personajes históricos en virtud de la singularidad de cada época, preguntándose por las raíces del presente y las causas de su evolución, es decir planteando una reflexión sobre la historia como proceso. Junto con este modelo, Lukács advertía la presencia de la novela histórica romántica encarnada por la producción de Alfred de Vigny, entre otros, en la que esta reflexión quedaba erradicada, instalando en su lugar la visión de la historia como una serie de lecciones morales prácticas para el presente. Anterior a la aparición de cualquiera de estas modalidades, Lukács identificaba un tipo de novela que llama “realista” pero no histórica, ya que en ella el tratamiento de los hechos era superficial, el

ambiente descrito sólo se utilizaba por su excentricidad y la exploración del pasado que realizaba no implicaba ninguna relación con el presente.

El estudio de la tradición de la novela histórica en Chile hace evidente que estos modos de ser de la novela histórica han sobrevivido a lo largo del tiempo. Si en el siglo XIX las novelas de Lastarria tienen una clara función pedagógica en su proyecto homogenizador de los valores de la identidad nacional, y *Durante la Reconquista* se admira como la heredera del modelo de Walter Scott por su exhaustiva documentación, por la presentación de crisis históricas y de los distintos sectores sociales que participarán de la resolución del conflicto, existen otras como los folletines de Liborio Briebe, que son leídas simplemente por la presencia de aventuras y lo atractivo de su argumento.

En este mismo sentido, es innegable la distancia que durante la primera mitad del siglo XX existe entre las biografías noveladas de Magdalena Petit o las de Jorge Inostrosa, que aún adhiriendo a ideologías particulares sobre la historia de Chile buscan más que nada entretener a costa de la mitología de personajes históricos excepcionales como la Quintrala o Portales, y una novela como *1810, memorias de un voluntario de la Patria Vieja*, en la que la reflexión sobre el presente del autor es evidente; la presencia de novelas como *El mestizo Alejo*, a su vez, verifica la existencia de otras en las que destaca su valor pedagógico en el diseño de la identidad mestiza que funda la chilenidad.

Dichas modalidades de la ficción histórica se cruzan con el revisionismo de su manifestación a partir de los ochenta. Como intenté demostrar en el capítulo quinto, durante las últimas décadas siguen conviviendo novelas tan diversas como *Santa María de las flores negras*, la que junto con una visión revisionista de la historia oficial pone en escena una historia de amor sentimental que permitiría situarla en una tradición folletinesca, mientras que obras como *Cosa mentale* de Antonio Gil, junto con subvertir las convenciones de la historia oficial, subvierten también todo tipo de convenciones literarias.

Por otra parte, el análisis de *100 gotas de sangre y 200 de sudor* reveló que también puede hablarse de revisionismo en una novela de los años 40, en términos muy

similares a lo que se ve en algunas de las novelas más innovadoras de los últimos años, sin que su presencia llegue a configurar una tendencia en ese sentido.

La constatación de la presencia de dichas continuidades e innovaciones en el panorama de la novela histórica reciente, a pesar de que el revisionismo y la reivindicación de discursos marginales pareciera ser un factor unificador, determina la necesidad, como ha visto Noé Jitrik, de considerar la presencia de ciertas opciones y paradigmas al interior de cada novela, tanto históricos como literarios, como un criterio mucho más esclarecedor que el tan socorrido revisionismo a la hora de delimitar las tendencias que conviven en el período actual.

Por otra parte, también es cierto que aún pudiendo afirmar que en mayor o menor medida las veinte novelas que propongo como corpus general de esta investigación son revisionistas, lo cierto es que algunas de ellas, como las que estudio en el capítulo sexto, parecen interesarse más que en reivindicar un discurso instalado por la historiografía oficial, en identificar y desmontar los mecanismos mediante los cuales dicho discurso se ha establecido como la “verdad sobre los hechos del pasado”. Así, más que el impulso de proponer historias alternativas, lo que surge de su lectura es una reflexión sobre los mecanismos de representación por medio de los cuales la historia oficial asienta su ilusión referencial y las maneras en que las ficciones montadas sobre ese referente, las novelas históricas, pueden a su vez desarticularlo.

Pero para lograr generar dicha reflexión, lo primero que las novelas han de hacer explícita es su propia condición de representación y es esto lo que las aleja de los revisionismos más ingenuos, ya que no se trata de sofocar una versión dogmática en virtud de una nueva, sino de cuestionar cualquier versión como una forma de representación. Esto no significa, como ya he dicho muchas veces, que las novelas planteen el Apocalipsis de la realidad o, como diría Linda Hutcheon, la paradoja de una metanarrativa sobre el fin de las metanarrativas, sino sólo que estas novelas muestran que ninguna narrativa, ya sea histórica o ficcional, puede pretender apropiarse de la realidad del pasado.

La crisis de la representación que se evidencia en el surgimiento de este tipo de novela va a reflejar de manera muy clara a mi entender, la presencia de un paradigma

histórico distinto al de la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América o al del advenimiento del postmodernismo, y que es el de la transición chilena a la democracia. En el caso de *El sueño de la historia*, por ejemplo, dicha crisis de la representación se muestra al introducir un narrador en el presente de fines de los ochenta que al llegar a Chile después de un largo exilio debe volver a articular la historia del país y el lugar que su experiencia personal tuvo en dicha historia. La novela muestra que tal articulación no se vislumbra en el horizonte del narrador ni en el horizonte del país, lo que hace patente el fracaso de ambos en su intento de legitimar una representación satisfactoria de los acontecimientos de los que forman parte. La proyección de esa crisis desde el presente del narrador es la que lo lleva a desmontar la historia de Toesca y mostrar las costuras de una narrativa que ha sido hilvanada arbitrariamente, dejando más preguntas que respuestas.

Tanto en *La ley del gallinero* como en *La emperrada*, en tanto, llama la atención la atracción-repulsión que provoca la figura de Portales, ya que se lo alude, pero desplazándolo del centro de la representación. Aunque la ausencia de una trama en el presente, como la que existe en *El sueño de la historia*, impida una vinculación directa entre el mundo representado y el del Chile de la transición, es indudable que ambas novelas generan una reflexión sobre la apropiación de la figura de Portales que ejecuta el gobierno militar en un intento por revestir su proyecto de una coherencia histórica. La desarticulación de las imágenes que han hecho de Portales un monumento es lo que le permite a ambas novelas activar una discusión sobre la manera en que el pasado reciente ha de entenderse e integrarse al presente y futuro del país en una nueva imagen que está aún por construirse.

En el caso de la novela de Gil, en tanto, la crisis de la representación es mucho más radical y no llega ni siquiera a sugerir una vía de rearticular una imagen sobre el presente del país, ya que en esta novela se desarticula incluso el soporte temporal que en las otras permite mirar la historia en perspectiva, aunque sea para diluirse en el devenir de los acontecimientos. La novela de Gil, en cambio, es una gran carcajada que va superponiendo imágenes “históricas” y ficticias sin que ninguna logre un estatus que la haga más legítima que otra en la representación de una narrativa sobre el pasado. La decepción del momento desde el cual se enuncia impide ver los acontecimientos de la

historia más allá de una incesante cadena de mentiras y ridículos suplantables por cualquier otra forma de ficción.

La indagación en el pasado, por otra parte y como sugería en la introducción, será un indicio de la imposibilidad de muchos escritores del período de abordar en forma directa la representación de los hechos recientes que aún resultan traumáticos y dolorosos. El internarse en el pasado resulta así el único paso posible para escritores como Guzmán, quien en varias entrevistas ha confesado la parálisis que la experiencia de la dictadura significó en su labor de narrador. Así, estos escritores encontrarían una provocación en el pasado configurado a través de la historiografía para tratar ciertos temas soslayados en la tan esperada transición a la democracia. Es en dicho pasado donde encuentran las tensiones, duelos y preguntas que se postergan indefinidamente en el presente de la transición<sup>73</sup>.

Por otra parte, y como demostré en el análisis de las novelas, los escritores parecen creer que la respuesta a la fractura histórica que significa el fin de la democracia y a la manera tan particular de enfrentar la transición en Chile podría encontrarse en la presencia de códigos profundamente arraigados en nuestra sociedad, que obedecerían a imágenes del orden social muy presentes en nuestro imaginario. Así, novelas como *La ley del gallinero* ya desde su título lleva al lector a explorar ciertos códigos sociales como claves hermenéuticas no sólo del período histórico con el cual se las asocia en las novelas, sino como el origen de dinámicas que siguen plenamente vigentes: la presencia de una división entre los que están arriba y los que están abajo, en la que el de arriba siempre se lleva la mejor parte mientras que los de abajo sólo reciben los picotazos de los demás. Si bien es cierto que esta manera de organizar el orden social no es en absoluto imaginaria, su perpetuación hasta nuestros días sí resulta ser el fruto de mecanismos de representación que la legitiman como necesaria.

---

<sup>73</sup> Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que las últimas novelas publicadas por parte de estos autores lentamente empiezan a alejarse de los temas históricos y nacionales para adentrarse en historias más íntimas y próximas en el tiempo, a medida que el diálogo y la articulación del presente vuelven a ser posibles. Es el caso de Jorge Guzmán con *Cuando florece la higuera* (Barcelona: Debate, 2003) y de Jorge Edwards con *El inútil de la familia*. (Santiago: Alfaguara, 2005).

Dentro de esta crisis de la representación que evidencian las novelas estudiadas, un elemento muy importante es el lenguaje; por un lado existe una desconfianza en la capacidad de dicho lenguaje para aprehender la realidad, que se comprueba en el hecho de que estas novelas desistan de intentar contar una historia desde un punto de vista convencional, y, por otro, surge la conciencia de que si no es la realidad aquello que el lenguaje representa, éste ha de verse como un vehículo para la construcción de imágenes que manipulan la realidad y para la instalación y perpetuación de todo tipo de prejuicios sobre la significación del pasado.

La narrativa también se denuncia como una forma más de construir imágenes y en particular la narrativa que sustenta la historiografía de corte positivista. En este sentido, los argumentos que fundan el juicio a la distinción entre verdad histórica e imaginación literaria que revisé en el primer capítulo forman parte de las convicciones a partir de las cuales la novela histórica reciente ataca las imágenes producidas por el discurso histórico: la historiografía oficial privilegia ciertos documentos como fuentes y al hacerlo recorta la realidad en virtud de determinados valores, valores que están al servicio de un poder y que convierten el pasado en un territorio de disputas morales entre buenos (los que perpetúan dicho poder) y malos (los que lo amenazan desde los márgenes).

Esta manera de entender la narrativa histórica ilumina una paradoja de la novela histórica actual en relación a los valores que sustentan su aparición en el siglo XIX. Si, como ha señalado Noé Jitrik, la novela histórica sería lo más inteligible en materia de representación, el punto en que una cultura logra crear una imagen de sí misma que no sólo muestra la manera en que se concibe sino también cada uno de sus valores y los prejuicios con que modela el pasado, fundiendo realidad empírica con realidad simbólica, al desbaratar sus mecanismos de representación, la manifestación actual de la novela histórica atacaría ni más ni menos que los cimientos sobre los que se funda el género. Por otro lado, al mostrarse conciente de que no puede hacerlo fuera de los límites de la misma representación, la novela histórica reciente se constituye en una imagen desgarradora del período en el que se produce, un período en el que la única imagen posible desde la cual mirar el pasado es la que se recorta en la ausencia de la máscara.



En este sentido, también intenté demostrar que la desconfianza con que la novela reciente se enfrenta a las imágenes desde las cuales se han articulado nuestro pasado y se lo intenta integrar al presente también la lleva a denunciar las que se proyectan desde los monumentos, edificios, retratos, signos y emblemas, desenmascarando los valores que están en la raíz de las significaciones con que estos se han revestido a través del tiempo.

Al proponer estas dimensiones de la representación en el análisis de las novelas estudiadas se deja de lado el comentario de otras que podrían ser igualmente significativas y que quizás podrían estudiarse dentro de la representación del orden social, pero que apenas han quedado sugeridas en esta investigación. Me refiero a las representaciones de género y de la condición étnica en los personajes, las que resultarían del todo pertinentes en el análisis de un grupo importante de las novelas analizadas en el capítulo quinto. La justificación de esta opción se encuentra en que cualquiera de ambas dimensiones podría constituir por sí sola el tema de una tesis y también en que son las dimensiones a las que la crítica de las novelas se ha referido con mayor frecuencia, a pesar de que faltan estudios que las aborden en profundidad. Una excepción notable en este sentido es el recientemente publicado libro del profesor Eduardo Barraza, *De La Araucana a Butamalón*, en el que estudia el discurso de la conquista a través de la literatura chilena, a partir de un corpus en el que la novela histórica y muchas de las imágenes que éste arrastra ocupan un lugar central; la del indio, entre ellas, resulta insoslayable.

Otro motivo por el cual he dejado de lado los roles de género como una de las dimensiones en las que cabría estudiar la crisis de la representación en estas novelas es que tres de las cuatro obras que analizo fueron escritas por hombres y, aunque problematicen las imágenes tradicionales la mujer que se proyectan desde la historiografía y en la novela histórica tradicional, también es cierto que al hacerlo muchas veces los personajes femeninos que surgen terminan produciendo mitificaciones más extremas aún. Un ejemplo de esto es la construcción del personaje de Manuela Fernández de Rebolledo que realiza Edwards en *El sueño de la historia*. El autor la recrea desde la leyenda, haciéndose eco de las visiones historiográficas que destacaron su frialdad e indiferencia frente a Toesca y su insaciable apetito sexual; la diferencia es que Edwards no la condena por esto, sino que lo ve como una parte

fundamental del encanto que el personaje pueda tener ante los ojos de una posteridad más liberal, lo que no significa un quiebre con las imágenes ni una denuncia de los valores subyacentes a los mecanismos de representación que sustentan una imagen de ese tipo.

Si hay algo que este trabajo, por el contrario, ha intentado demostrar, es el interés de las novelas estudiadas por plantear el descentramiento, la crisis de la imagen armónica o totalizadora, favoreciendo en cambio la denuncia de la fractura, la contradicción, la mirada unívoca del discurso historiográfico y de los relatos integradores sobre la historia y la identidad nacional.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Aguilar, Milton. "El viaducto de Darío Osés". *Las últimas noticias* sábado 11 de febrero de 1995: 39.
2. Aguilera, Francisco. "Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy" *Hora actual de la novela hispánica*. Ed. Eduardo Godoy. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994. 205-219.
3. Aínsa, Fernando. "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana". *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Madrid: Iberoamericana, 1997. 111-129.
4. ---. "La nueva novela histórica latinoamericana". *Plural* 240 (septiembre de 1991): 82-85.
5. ---. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos Americanos*, 4 28 (julio-agosto, 1991): 13-31.
6. Alegría, Luis y Leonardo Mellado "Crisis e iconografía de un espacio público: la Plaza de Armas de Santiago de Chile (segunda mitad del siglo XIX)" *Arte y crisis en Ibero América: segundas jornadas de historia del arte*. Ed. Fernando Guzmán et al. Santiago: RIL Editores, 2004. 135-143.
7. Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de Don Ramiro*. Madrid: Gredos, 1984.
8. Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
9. Araya, Juan Gabriel. "Memorial de la noche". *La discusión* 20 de marzo de 1999: 2.
10. ---. *1891: entre el fulgor y la agonía*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.
11. Aristóteles. *Poética*. Ed. V. García Yebra: Madrid: Gredos, 1974.
12. Avaria, Antonio. "Cosa mentale". *Apsi* 22 de agosto de 1994: 41.
13. Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, ed. *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hannover: U.P. of New England, 1999.
14. Barraza, Eduardo. *De La Araucana a Butamalón. El discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Austral de Chile, 2004.
15. ---. "De las historias memorables a la memoria de bonicas hazañas". *Cyber Humanitas* 14 (Otoño 2000). 5 de noviembre de 2003

<<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx4barraza.html>>.

16. Barros Arana, Diego. *Un decenio de la historia de Chile (1841-1851)*. Tomo 2. Santiago: Imprenta Barcelona, 1913.
17. Barthes, Roland. "El discurso de la historia". *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. de C. Fernández Medra. Barcelona: Paidós, 1987.
18. Blanco, Guillermo. *Camisa limpia*. Santiago: Pehuén, 1989.
19. Blanco, Marta. *La emperrada*. Santiago: Alfaguara, 2001.
20. Blest Gana, Alberto. *Durante la Reconquista*. 6ª edición. Santiago: Editorial Zig-Zag, 2004.
21. Burke, Peter. *Formas de hacer historia*. Trad. José Luis Gil Arista. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
22. Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena nuevas generaciones: al abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
23. ---. "La novela de la orfandad". *Nueva narrativa chilena*. Ed. Carlos Olivares. Santiago: Lom, 1997.
24. ---. "Nuevas voces de la narrativa chilena". *Actas del Simposio Literatura chilena hoy: la difícil transición, feb. 1999*. Ed. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002. 263-270.
25. Cárdenas, María Teresa. "Jorge Guzmán: entre dos culturas" *Dirección para la Comunidad de Chilenos en el Exterior*. 4 de abril de 2004. 31 de agosto de 2004  
<<http://www.dicoex.net/Región+XIV/Cultura/Articulos/1053.aspx>>.
26. Carpentier, Alejo. "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo". *Ensayos Selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.
27. ---. *El reino de este mundo*. 11ª ed. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
28. Celorio, Gonzalo. "Del barroco al neobarroco". *Ensayo de Contraconquista*. México, D.F.: Tusquets, 2001.
29. Cisternas, Cristián. "Ay mama Inés, de Jorge Guzmán: la madre y el deseo como historia". *Revista Chilena de Literatura* 46 (1995): 97-100.
30. Collingwood, Robin G. *Idea de la historia*. Trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
31. Cornejo, Carlos A. "El relato de los que soñaron". *La época* 20 de febrero de 1995, Santiago: B7.

32. Cortínez, Verónica Ed. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
33. Cuadros, Ricardo. "Antonio Gil en los límites de la novela". 27 de septiembre de 2004 <<http://ricardocuadros.com/html/ensayos/gil/htm>>.
34. Chartier, Roger. *Entre poder y placer*. Trad. Maribel García Sánchez. Madrid: Cátedra, 2000.
35. Danto, Arthur. *Historia y narración*. Trad. Eduardo Bustos. Barcelona: Paidós, 1989.
36. Del Río, Ana María. "Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales". *Actas del Simposio Literatura chilena hoy: la difícil transición*, feb. 1999. Ed. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002. 205-221.
37. Délano, Poli. "Panorama a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente". *Actas del Simposio Literatura chilena hoy: la difícil transición*, feb. 1999. Ed. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002. 255-262.
38. Díaz Arrieta, Hernán ("Alone") Estudio Preliminar. *Arte de la biografía*. Varios autores. México: Océano, 1999.
39. Droguett, Carlos. *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Santiago: Zig-Zag, 1961.
40. Edwards Renard, Javier. "La historia imaginaria" *El diario de Aysén* 12 de diciembre de 1994: 1.
41. Edwards, Jorge. "La invención de la historia" (conferencia). Foro Universidad Complutense. Universidad Complutense. Madrid. 20 de mayo de 2004.
42. ---. *El sueño de la historia*. Barcelona: Tusquets, 2000.
43. Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
44. Encina, Francisco Antonio. "Portales (ensayo de inteligencia racional de su genio político)". *Portales*. Tomo I. Santiago: Editorial Nascimento, 1934.
45. Escobar, Ernesto. "Edwards hará novela sobre Toesca". *La Hora* viernes 19 de diciembre de 1997: 32.
46. Espinosa, Patricia. "Regreso al pasado". *Suplemento Literatura y libros Diario La Época* Domingo 10 de Septiembre de 1995: 6.
47. Eytel, Guido. *Casas en el agua*. Santiago: Lom, 1997.

48. Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2ª ed. Pamplona: EUNSA, 2003.
49. Fernández, Maximino. *Literatura chilena de fines del siglo XX*. Santiago: Edebé, 2002.
50. Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins Press, 1971.
51. Flores, Norberto "Desmitificación de la historia y recusación del poder en la nueva novela histórica latinoamericana: el caso de la novela chilena". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20.39 (1994): 53-59.
52. Foucault, Michel. *La arqueología del Saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 18ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1997.
53. Franco, Jean. "La novela histórica y la 'tradición'". *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel, 1987.
54. Fuentes, Carlos. "Los próximos quinientos años comienzan hoy". *Tres discursos para dos aldeas*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
55. ---. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
56. Gaddis, John Lewis. *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2004.
57. Gajardo, Alejandro. "Butamalón, novela de éxito en España". *La Época* 28 de octubre de 1995: B11.
58. Gallardo, Juanita. *Déjame que te cuente*. Santiago: Planeta, 1997.
59. ---. *Herencia de fuego*. Santiago: Planeta, 2003.
60. García Gual, Carlos. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
61. Gil, Antonio. *Cosa mentale*. Santiago: Los Andes, 1994.
62. ---. *Hijo de mí*. Santiago: Los Andes, 1992.
63. ---. *Mezquina memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 1997.
64. Giuffrè, Mercedes. *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina)*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2004.
65. Gogorza Fletcher, M. de. *The Spanish Historical Novel 1870-1970*. Londres: Tamesis Books: 1974.

66. Goic, Cedomil. "El argumento secreto de la novela". *Anales de Literatura Chilena* 1 (2000): 217-221.
67. ---. "Brevísima relación de la historia de la literatura hispanoamericana". *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.
68. González Echevarría, Roberto. "García Márquez y la voz de Bolívar" *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 24-25. XXVII (1990). 5 de diciembre de 2003 <<http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol2425/garcia.htm#la.>>.
69. ---, comp. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1984.
70. ---. *Myth and Archive. A theory of Latin American Narrative*. Durham and London: Duke U. P., 1998.
71. Gotschlich, Guillermo. "Blest Gana y su novela histórica". *El realismo en la novelística de Blest Gana*. Santiago: RIL, 1992.
72. ---. "Cien años de Durante la Reconquista". *Revista Chilena de Literatura* 52 (Abril 1998): 5-15.
73. Guarda, Gabriel. *El arquitecto de la moneda: Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del imperio español en América*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
74. Guerra, Lucía. "Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso: resemantización de la Quintrala y del exceso para la 'chilenidad' apolínea". *Revista Chilena de Literatura* 53 (Nov. 1998): 47-65.
75. Guerrero del Río, Eduardo. "Una voz propia dentro de la narrativa chilena: el lenguaje como objeto y sujeto de la narración". *La Segunda* 11 de julio de 1994: 41.
76. Guerrero, Pedro Pablo. "Darío Osés: 'me encanta el folletín' ". *Revista de Libros de El Mercurio* 16 de julio de 1995: 2-3.
77. ---. "Eduardo Labarca: la sublevación de un periodista" *Revista de libros de El Mercurio* 17 de marzo de 1996: 1, 4-5.
78. Guzmán, Jorge. *Ay mama Inés*. Santiago: Andrés Bello, 1993.
79. ---. *La ley del gallinero*. Santiago: Sudamericana, 1998.
80. Hempel, C[arl] G. *La explicación científica*. Trad. Frassinetti de Gallo, Néstor Miguez e Irma Ruiz. Buenos Aires: Paidós, 1979.
81. Hutcheon, Linda. *A poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. London: Routledge, 1988.

82. Inostrosa, Jorge. *El ministro Portales*. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974.
83. Iñigo Madrigal, Luis. "La novela naturalista hispanoamericana". *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.
84. Invernizzi Santa Cruz, Lucía. "Ay *mama Inés* de Jorge Guzmán". *Mapocho* 37 (1<sup>er</sup> semestre 1995): 59-64.
85. Jerez, Fernando. *Un día con su excelencia*. Santiago: Bruguera, 1987.
86. Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
87. Jocelyn-Holt, Alfredo. *El peso de la noche: nuestra frágil fortaleza histórica*. Santiago: Editorial Planeta, 1997.
88. Jozef, Bella. "La metaficción historiográfica: tiempo y memoria". *Actas del XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: Crisis, Apocalipsis y utopías*. Ed. Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven. Santiago: Instituto de Letras Universidad Católica de Chile, 2000. 308-13.
89. Kermode, Frank. *El sentido de un Final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 2000.
90. Kohut, Karl. "Generaciones y semblanzas de la literatura chilena actual". *Actas del Simposio Literatura chilena hoy: la difícil transición, feb. 1999*. Ed. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002. 9-34.
91. Labarca, Eduardo. *Butamalón*. Santiago: Universitaria, 1997.
92. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. al inglés Donald Nicholson-Smith. Malden, MA: Blackwell Publishing, 1991.
93. Löfquist, Eva. *La novela histórica chilena en el marco de la novelística chilena 1843-1879*. Gotemburgo: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995.
94. Lozano, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza, 1987.
95. Lukács, Georg. *La Novela Histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Ediciones Era, 1966.
96. Manns, Patricio. *Memorial de la noche*. Santiago: Sudamericana, 1998.
97. ---. "Por una narrativa de los espacios abiertos" *Actas del Simposio Literatura chilena hoy: la difícil transición, feb. 1999*. Ed. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002. 199-204.
98. Marin, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Minuit, 198.



99. ---. *On Representation*. Trad. Catherine Porter. Stanford, CA: Stanford U.P, 2001.
100. Marks, Camilo. "Un perro con las mujeres". *Revista Qué Pasa* 27 de enero de 2002: 75.
101. Márquez Rodríguez, Alexis. "Raíces de la novela histórica". *Cuadernos Americanos* 28 (Julio-Agosto 2001): 32-49.
102. Martínez, Renato. "Ay mama Inés de Jorge Guzmán: entre la crónica el testimonio". *Revista Chilena de Literatura* 50 (1997): 21-37.
103. Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
104. ---. "Las últimas noticias de la nueva novela histórica". *Alba de América* 17.32 (febrero 2004): 61-68.
105. Mc Hale, Brian. *Postmodern Fiction*. London: Routledge, 1989.
106. Montecino, Sonia. "Maldita yo entre las mujeres". *Mensaje* Junio de 1991: 200-1.
107. Montecinos, Manuel. *Novela e historia. Notas y reflexiones*. Valparaíso: Instituto de Humanidades Universidad Adolfo Ibáñez, [s.a.].
108. Mora, Gabriela. "Algunas notas sobre el Modernismo y el cuento modernista" *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
109. Morales, Eddie. "Brevísima relación de la nueva novela histórica en Chile". *Publicaciones de la Universidad de Playa Ancha* (noviembre 2001). 31 de agosto de 2004  
[http://www.upa.cl/publicaciones/2001/nueva\\_novela\\_emorales.htm](http://www.upa.cl/publicaciones/2001/nueva_novela_emorales.htm)>.
- 110 ---. "La ley del gallinero de Jorge Guzmán: una visión desmitificada de Portales". *Publicaciones de la Universidad de Playa Ancha* (agosto 2001). 31 de agosto de 2004.  
<[http://www.upa.cl/publicaciones/2001/ley\\_gallinero.htm](http://www.upa.cl/publicaciones/2001/ley_gallinero.htm)>.
111. Morales, Leonidas. "Género y discurso: el problema del testimonio" *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
112. Moreno, Fernando. "Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa chilena actual" *Actas del Simposio Literatura chilena hoy: la difícil transición, feb. 1999*. Ed. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002. 271-278.
113. ---. "Hijo de Mí o la recuperación poética de la historia". *Revista Chilena de Literatura* 50 (Abril 1997): 119-32.

114. ---. "La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias". *Acta Literaria* 17 (1992): 147-55.
115. ---. "La novela de la historia". *Literatura y Lingüística* (2000): 139-154.
116. Moseley, William. "Origins of the Historical Novel in Chile" *Hispania* 41.3 (sept. 1958): 274-277.
117. Noriega, Teobaldo A. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*. Madrid: Editorial Pliegos, 1983.
118. Novoa, Marcelo. "La épica de la derrota". *El Mercurio de Valparaíso* 14 de agosto de 1993: B6.
119. Ochoa, Alejandra. "Antonio Gil: La literatura como compensación de la memoria". *Revista de Educación* 257 (Agosto 1998): 58-59.
120. Orrego Luco, Luis, 1810. *Memorias de un voluntario de la Patria Vieja*. Santiago: Universitaria, 1971.
121. Oses, Darío. "Nueva narrativa: entre la resurrección y la línea de montaje" *Actas del Simposio Literatura chilena hoy: la difícil transición, feb. 1999*. Ed. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana, 2002. 223-229.
122. ---. *El viaducto*. Santiago: Planeta, 1994.
123. Oviedo, José Miguel. "La narrativa como reflexión o contradicción histórica" *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo 4. Madrid: Alianza: 2001.
124. Pacheco, Carlos. "Historiadores de papel: la metahistoria en la reciente ficción hispanoamericana" *Actas del XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: Crisis, Apocalipsis y utopías*. Ed. Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven. Santiago: Instituto de Letras Universidad Católica de Chile, 2000. 270-5.
125. ---. "Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana". *Hispanamérica* XXXI.91 (Abril 2002): 3-14.
126. Parada, Andrea. "Desembodegando a Constanza: *La emperrada* de Marta Blanco". *Anales de Literatura Chilena* 3 (2002): 63-78.
127. Petit, Magdalena. *Don Diego Portales*. 3a ed. Santiago: Zig-Zag, 1974.
128. Pinochet de la Barra, Oscar. "Déjame que te cuente". *El Mercurio* 11 de Octubre de 1997: 2 (suplemento).
129. Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993.

130. ---. *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. 2ª ed. Santiago: Andrés Bello, 1995.
131. ---. "Tres modos de escribir la historia". *Revista Hoy* 28 de julio de 1997: 58.
132. Puyol, Andrea "Mercedes Valdivieso: 'No definiendo a la Quintrala, sólo la entiendo'". *La Segunda* Jueves 11 de abril de 1991: 88.
133. Quer Antich, Santiago. "Virginia Vidal, *Balmaceda varón de una sola agua*" *Literatura y lingüística* 5 (1992): 283-4.
134. Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar Editores, 2004.
135. Reati, Fernando. "Memoria, novela, historia". *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.
136. Rivas, Ramiro. "Un día con su excelencia. Novela de Fernando Jérez" *Fortín Diario* 12 de marzo de 1989, Santiago: 21.
137. Rivera, Alejandra. "Jorge Edwards: soy patriota del barrio Santa Lucía". *La Tercera* 4 de octubre de 1997: 14.
138. Rivera Letelier, Hernán. *Santa María de las flores Negras*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
139. Rodríguez, Mili. "La guerra del Bío-Bío". *Mensaje* julio de 1998: 61.
140. Rojas Gómez, Antonio. "Martes tristes, Francisco Rivas Larraín". *El Mercurio de Valparaíso* 17 de diciembre de 2000: B15.
141. Rojas Baldebenito, Wellington. "Las fabulosas memorias de don Diego de Almagro". *La Tribuna de Los Ángeles* 11 de junio de 1993: 3.
142. Romera Castillo, José; Francisco Gutiérrez y Mario García-Page eds. *La novela histórica finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca UIMP 3-6 de Julio, 1995*. Madrid: Visor Libros, 1996.
143. Rojo, Grinor. "Anotación sobre *La ley del gallinero*". *Revista Chilena de Literatura* 56 (Abril 2000): 105-109.
144. Sánchez Molina, Ana. *Alejo Carpentier: cronista mayor de indias de la época contemporánea*. Heredia: EUNED, 1997.
145. Santa Cruz, Inés. "La novela como melodramatización de la historia" *Novela histórica y literatura argentina*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000.
146. Santana, Francisco. *La biografía novelada en Chile*. Santiago: Flor Nacional, 1953.

147. Sarabia, Rosa. "Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer y la construcción del monstruo Quintrala". *Anales de la Literatura Chilena* 1(2000): 35-52.
148. Sarduy, Severo. "Barroco y neobarroco". *Obra completa*. Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.
149. Sarrocchi Carreño, Augusto. "La novelística chilena contemporánea" *Hora actual de la novela hispánica*. Ed. Eduardo Godoy: Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994. 357- 375.
150. Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra: 1999.
151. Silva Castro, Raúl. *Panorama de la novela chilena: 1843-1953*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
152. ---. *Prensa y periodismo en Chile: 1812-1956*. Santiago: Universidad de Chile, 1958.
153. Silberman, Mario. "Un suceso literario" *La Época* 24 de octubre de 1995:11.
154. Silva, Víctor Domingo. *El mestizo Alejo: la maravillosa vida del primer toqui chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1982.
155. Simón Rivas, Francisco. *Martes Tristes*. Santiago: Bruguera, 1985.
156. Soto, Hernán. "Balmaceda". *Mensaje* noviembre de 1991: 466.
157. ---. "Jorge Guzmán y su revisión de Portales: *La ley del gallinero*, base del sistema chileno". *Revista Punto Final* (Sept.1999). 31 de agosto de 2004 <<http://puntofinal.cl/990903/artetxt.html>>.
158. Subercaseaux, Bernardo. "Diego Portales: singularidad histórica e interpretación retórica" *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Ediciones Documentas, 1991.
159. Triviños, Gilberto. "Otras figuras, otros encuentros, otras historias". *Acta Literaria* 17(1992): 91-112.
160. Uslar Pietri, Arturo. "La novela en la historia". *El Nacional* 23 de diciembre de 1990, Caracas: A-4.
161. Valdivieso, Mercedes. *Maldita yo entre las mujeres*. Santiago: Planeta, 2001.
162. Vargas Saavedra, Luis. "Balmaceda respunteado. Interesante perfil de un revolucionario" *El Mercurio* 20 de octubre de 1991: 3 (suplemento).
163. Velásquez, Sergio "Entre el fulgor y la agonía". *La discusión de Chillán* 11 de Noviembre de 1991: 2.

164. Vergara, Esteban. "Entre el fulgor y la agonía" *La discusión de Chillán* 26 de noviembre de 1991: 2.
165. Veyne, Paul. *Cómo se escribe la historia*. Trad. Joaquina Aguilar. Madrid: Alianza, 1984.
166. Vicuña Mackenna, Benjamín. *Don Diego Portales*. 3ª. ed. Santiago: Editorial del Pacífico, 1974.
167. Vidal, Virginia. *Balmaceda, varón de una sola agua*. Santiago: Editorial Los Andes, 1991.
168. Viu Bottini, Antonia. "Estrategias discursivas para el rescate de la memoria: la novela chilena de tema histórico en el cambio de siglo" *Taller de Letras* 34 (2004): 125-133.
169. ---. "Jorge Guzmán y la narrativa histórica, un camino ineludible" *Taller de Letras* 36 (2005): 211-220.
170. ---. "La novela como espacio articulador de la memoria y de la significación cultural: *El sueño de la historia* de Jorge Edwards". *Revista de Humanidades* 8-9 (Invierno 2004): 25-34.
171. ---. "El pasado en la reciente narrativa chilena de tema histórico: de la insignia la viñeta". *Explicación de Textos Literarios* 32.1&2 (en imprenta).
172. ---. "Los signos entre pasado y presente: la representación en la novela histórica reciente.". *Anales de la Literatura Chilena* 6 (2005): (en diagramación).
173. White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Trad. Jorge Virgil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992.
174. ---. *Metahistoria*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
175. ---. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós, 2003.
176. Woolf, Virginia. *Orlando: A Biography*. New York: Hartcourt.
177. Zamudio, José. *La novela histórica en Chile*. Santiago: Ediciones Flor Nacional, 1949.
178. Zañartu, Sady. *La sombra del Corregidor. Novela de tiempos coloniales*. Santiago: Editorial Nascimento, 1927.
179. Zerán, Faride. "La conquista de Jorge Guzmán". *Al pie de la lectura. Entrevistas de fin de siglo*. Santiago: Grijalbo, 1995.