LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA: HISTORIA Y FICCIÓN EN LA NARRATIVA POSTMODERNA EN LENGUA INGLESA

MARTA SOFÍA LÓPEZ RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Bajo la definición genérica de "metaficción historiográfica", la crítica canadiense Linda Hutcheon recoge un variado corpus de textos narrativos, publicados en su mayoría en los últimos veinticinco años, cuyo denominador común es la reflexión sobre el problemático estatus de la historia y de la ficción en tanto que prácticas discursivas. Se trata de novelas muy conocidas en el mundo anglófono, auténticos *best-sellers* en algunos casos, como ***El país del agua,*** de Graham Swift, ***Hijos de la medianoche,*** de Salman Rushdie, o ***El loro de Flaubert,*** de Julian Barnes.(1) En novelas como éstas, y en otras que se mencionarán a lo largo de este ensayo, se cuestiona y se subvierte de continuo la estricta barrera ontológica que desde los orígenes de la crítica literaria había situado a la historia y a la ficción frente a frente.

En efecto, Aristóteles afirmaba en la ***Poética*** que "[e]l historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso: pues podrían versificarse las obras de que Herodoto y no por ello serían menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir" (249). Esto es: mientras que el historiador narra hechos *reales,* verificables mediante el contraste con testimonios documentales o de otro tipo, al poeta se le reserva el espacio no-referencial de la mera ocurrencia literaria. Lo que éste narra ha "sucedido" sólo en su propia imaginación.

Pero esta demarcación ontológica que separó tradicionalmente la ficción de la historia ha perdido gran parte de su vigencia hoy en día, en la medida en que las culturas moderna y postmoderna han ido desplazando su eje de interés hacia lo puramente epistemológico. La pregunta que se formula en una multiplicidad de textos modernos y contemporáneos, desde el ***Discurso***

1 Aunque todos los textos que se mencionan en este ensayo están escritos originalmente en lengua inglesa, me he permitido la libertad de citarlos en español en todo los casos en que existe una traducción a nuestra lengua. Cuando no la hay, he traducido yo misma las citas, para preservar la unidad lingüística del conjunto.

del método de Descartes hasta el ensayo de Jean-François Lyotard ***La condición postmoderna***, no es "¿qué es la realidad?", sino más bien "¿cómo podemos conocer la realidad?".

Esta cuestión, tan característica de la modernidad, se vuelve doblemente espinosa al referirla a la historia. Porque cuando incluso las ciencias naturales desconfían de su capacidad para reproducir el universo extra-lingüístico,(2) es inevitable que surja la pregunta sobre cómo es posible conocer la realidad del pasado, que es por definición inaccesible a la experiencia empírica. En este sentido, Louis A. Montrose, crítico vinculado al "nuevo historicismo", subraya como determinante para la historiografía actual la conciencia de la **textualidad** de la historia:

> Por la *textualidad de la historia* pretendo sugerir, en primer lugar, que no podemos tener acceso a un pasado completo y auténtico, a una existencia material vivida, sin la mediación de las huellas textuales que sobreviven a una sociedad determinada [...]; y, en segundo lugar, que esas huellas están ellas mismas sujetas a subsiguientes mediaciones textuales cuando se construyen como los "documentos" sobre los que los historiadores basan sus propios textos, llamados "historias" (Veeser, ed:20).

En los años sesenta, Hayden White fue pionero en su propuesta de un modelo de análisis cultural que rechaza cualquier dicotomía radical entre historia y ficción. Para él, "vistas simplemente como artefactos verbales, las novelas y las historias son indistinguibles entre sí". White sostiene que, por lo que respecta al contenido, hay una diferencia evidente entre las narraciones históricas y las literarias; pero al mismo tiempo subraya que "el proceso de fusionar hechos, imaginarios o reales, en una totalidad comprensible y capaz de servir como objeto de una representación es un proceso poético" (125).

White insiste en la idea de que los textos históricos son, al igual que los literarios, fruto de la capacidad *imaginativa* de los historiadores, de su habilidad para revestir un conjunto neutro de acontecimientos con un argumento narrativo que resulte comprensible en función de las convenciones representativas que rigen en una sociedad determinada. La problemática relación entre poesía e historia se re-define así como una ecuación en términos formales, que, sin llegar a abolir la división aristotélica, la convierte en irrelevante o en meramente accesoria.

Esta conciencia de la naturaleza discursiva y textualizada del conocimiento histórico vincula indisolublemente a la historiografía actual con el género narrativo que Linda Hutcheon denomina "metaficción historiográfica". Porque, de acuerdo con esta autora, tanto la historiografía más reciente como estas novelas contemporáneas comparten "la misma actitud interrogativa hacia su uso común de convenciones narrativas, de la referencia, de la inscripción de la subjetividad, de su identidad como textualidad e incluso de su implicación en la ideología" (106). La metaficción historiográfica muestra, en efecto, una aguda auto-conciencia de su propia naturaleza de discurso, que automáticamente transpone a la narración de la historia, de la que hace su eje temático privilegiado. Así, por el ejemplo, en el epílogo a su obra de ficción ***Certezas absolutas***, el historiador Simon Schama afirma:

---

2 En el Tractatus Logico-Philosophicus, Wittgenstein afirmaba que las únicas proposiciones con sentido son las de las ciencias naturales, puesto que son las únicas susceptibles de verificación empírica. Sin embargo, en las Investigaciones filosóficas, este filósofo desarrollará la teoría de los "juegos lingüísticos", en un significativo desplazamiento desde la semántica lógica hasta la pragmática. Esta es la perspectiva adoptada después por Jean-François Lyotard y otros pensadores contemporáneos, cuya preocupación es más la de describir cómo funciona el lenguaje de hecho que cuáles serían las condiciones ideales de funcionamiento de la lengua: lo que Foucault llama "la irrupción de la finitud" se consagra así en el pensamiento postmoderno como intuición fundamental. Véase en este respecto la novela de John Banville Copérnico. Barcelona: Edhasa.

> Los dos relatos ofrecidos aquí juegan con el provocativo vacío que separa un acontecimiento vivo y su subsecuente narración. Aunque ambos siguen la información documental con cierta proximidad, son trabajos de la imaginación, no de la erudición. Ambos disuelven la certeza de los acontecimientos en las múltiples posibilidades de narraciones alternativas (236).

La confirmación de que existe un "espacio vacío" entre el pasado y su reconstrucción como narrativa histórica abre las puertas de los textos, históricos o ficcionales, a la presencia de una figura casi siempre ausente de la narrativa realista, cuyas convenciones representativas suscribió la gran novela histórica del siglo XIX:[3] el narrador.

Esta cuestión se convierte en el eje temático central de ***El loro de Flaubert,*** de Julian Barnes. El narrador de esta novela, cuya voz se hace audible desde la primera página de la misma, es un médico inglés jubilado que, sin que exista ninguna razón aparente, decide escribir una biografía de Flaubert. Una biografía, en términos convencionales, suele ser un trabajo de pura erudición, en el que a la imaginación del biógrafo no se le ofrecen grandes expansiones. Pero en este caso se nos recuerda ya desde el principio que la única forma de acceder al hombre real, al Flaubert que vivió y escribió en el siglo XIX, son sus textos: "Murió hace poco más de cien años, y no queda de él más que papel. Papel, ideas, frases, metáforas, una prosa estructurada que se convierte en sonido. Esto, casualmente, es justo lo que él hubiera querido" (14).

A lo largo de la novela, de hecho, se cita reiteradamente una afirmación del propio Flaubert en este sentido: "El autor debe estar en su libro como Dios en su universo, presente en todas partes, pero siempre invisible" (106). Sin embargo, en el texto de Barnes el narrador declara explícitamente que sin el biógrafo no habría biografía, puesto que no existiría sino un recital de hechos arbitrarios. Una biografía, afirma Braithwaite, es como una red de pesca; sirve simultáneamente para recoger información y también para dejarla escapar: quien elige lo que ha de conservarse es, sin duda, el biógrafo: "La red va siendo arrastrada, se llena, y luego el biógrafo la cobra, selecciona, tira parte de la pesca, almacena, corta en filetes y vende" (45).

La función del narrador como elemento de mediación imprescindible entre un personaje que existió en otro tiempo y la imagen ordenada y coherente de su vida que se refleja en su biografía llena ese "provocativo vacío entre un acontecimiento vivo y su subsecuente narración". En la novela de Barnes, el narrador se encarga personalmente de disolver "la certeza de los acontecimientos en las múltiples posibilidades de narraciones alternativas". En el capítulo segundo, titulado "Cronología", Braithwaite ofrece no una, sino tres cronologías distintas de la vida de Flaubert. En la primera de ellas se le presenta como hijo de una familia estable y acomodada, como Don Juan irresistible y autor de éxito. La segunda cronología sólo recoge los aspectos más oscuros de su existencia: las muertes de sus familiares y amigos, sus fracasos en la literatura y en el amor, sus dificultades económicas, sus enfermedades... En la tercera cronología, por último, se citan fragmentos de textos en los que Flaubert habla de sí mismo; textos que no son sino "frases, ideas, metáforas": papel, a fin de cuentas.

"Pero ¿y todo lo que no se pesca?", se pregunta el narrador, "...todo lo que huyó con el

---

3 Tal y como argumenta Brian McHale en su obra Postmodernist Fiction (1987), las novelas históricas de Walter Scott, de Víctor Hugo o de Tolstoi, por poner algunos ejemplos significativos, están regidas por un principio común: la no-contradicción entre el mundo de ficción y la evidencia histórica. Esta constricción afecta a todos los niveles de la narración, desde los personajes o acontecimientos que se recrean, pasando por la Weltanschauung de la época en la que se sitúa la acción, hasta la ontología más amplia en que se encuadra la novela: la lógica y la física del mundo ficticio deben corresponder a las del "mundo real". Dicho en otras palabras, "las ficciones históricas deben ser ficciones realistas" (McHale: 88).

último aliento exhalado en el lecho de muerte por el biografiado..." (45). Nos encontramos ante otro gran espacio vacío, provocativo también, inmensamente sugerente, decididamente tentador. Un espacio reservado a la imaginación del biógrafo, que le permite inscribir su propia subjetividad en paralelo con la del biografiado. Porque más allá de los hechos y las cronologías está la función poética que transforma esos datos "en una totalidad comprensible y capaz de servir como objeto de una representación". Y siempre hay lagunas, fisuras y contradicciones que permiten al biógrafo convertirse en creador, en poeta. Son estos espacios en blanco los que en el pasado constituían el refugio de los grandes novelistas históricos.

Pero la narrativa contemporánea juega a transgredir todo límite, e inventa donde ya hay algo escrito, donde los historiadores o los biógrafos han dicho "la última palabra". Braithwaite pasa desde la pura especulación sobre la vida afectiva de Flaubert a la afirmación de que el novelista galo estuvo formalmente comprometido con la niñera inglesa de su sobrina Carolina. Juega a proponernos la existencia de una correspondencia perdida... y nada nos garantiza, en realidad, que no hubiese podido existir tal correspondencia. La distancia entre "lo que ha podido ocurrir" y "lo que ha ocurrido", parece sugerir Braithwaite, es una mera cuestión de contingencias y azares históricos. Y es que, tal y como afirmaba Montrose, nuestro acceso al pasado está subordinado siempre a la supervivencia de ciertas huellas textuales...

Aunque quizás el azar no sea el único factor a tener en cuenta. La existencia de unas convenciones representativas que pre-determinan la forma y los contenidos de una narración, bien sea histórica o literaria, se convierten en otro de los "espacios vacíos" que median entre la historia y su representación textualizada. Entre esas convenciones, se destaca, sin lugar a dudas, la que circunscribe el dominio de la narrativa histórica a lo público, lo verificable y lo "objetivo", reservando para la novela o la biografía todo aquello que es privado o "subjetivo". La metaficción historiográfica, al igual que la historiografía contemporánea, recupera el espacio de lo privado en su dimensión histórica, e, inversamente, recrea la historia en función de su relevancia para los seres humanos individuales.

Decenas de novelas podrían citarse para corroborar esta tesis, aunque probablemente la más conocida, por razones muy desafortunadas y ajenas a su propio valor literario, sea la obra de Salman Rushdie ***Hijos de la medianoche***. El protagonista de esta novela, Saleem Sinai, nace en Bombay en el preciso instante en el que la India nace también como país independiente. Los avatares de su vida privada se vincularán desde este momento a la historia de su país, de forma muy semejante a la que hace de Forrest Gump protagonista involuntario de todos los grandes acontecimientos de la historia americana contemporánea, en el reciente film de Robert Zemeckis. "Gracias a la oculta tiranía de [los] relojes", afirma Saleem Sinai, "había quedado misteriosamente maniatado a la Historia, y mi destino indisolublemente encadenado al de mi país" (17). La metáfora se extenderá hasta el punto de que todas las menguas que la India sufra en su territorio nacional tendrán su correspondencia en otras tantas mutilaciones del cuerpo del protagonista, que en el momento de escribir la narración confiesa estar agrietándose como el suelo reseco de su país.

En la misma medida en que el narrador de esta novela transgrede sistemáticamente la barrera entre lo público y lo privado, disuelve también la noción de verificabilidad como piedra de toque para diferenciar la historia de la ficción. Cuando Sinai afirma que la congelación de los fondos de los musulmanes tras la independencia de la India tuvo como resultado la congelación literal de los testículos de su padre, o que el único propósito de la guerra indo-pakistaní de 1965 fue destruirle a él personalmente, el lector se enfrenta al desconcierto más absoluto. Y es que se le obliga a reconocer que lo que está leyendo es simultáneamente historia y ficción. Se le impo-

ne así la yuxtaposición inusual de dos convenciones narrativas distintas, que se perciben de pronto como culturales, más que como "naturales".

La reflexión sobre el uso de esas diferentes convenciones se hace explícita en la novela de Graham Swift ***El país del agua***. Pero, como en el caso de ***Hijos de la medianoche***, el objeto último de tal reflexión es afirmar el carácter puramente convencional de la línea que separa la ficción de la historia, y lo público de lo privado. Swift antepone a su novela la entrada lexicográfica correspondiente a la palabra "Historia" en el ***Oxford English Dictionary***. Y ahí, en esa fuente cargada de autoridad, se encuentra ya la clave para leer el texto en su conjunto:

> Historia, ae, f. 1. Pesquisa, investigación. 2 a) Narración de los acontecimientos del pasado, historia. b) Narración de cualquier clase: relato, cuento, historia.

La narrativa de Thomas Crick, presentada como las lecciones que un profesor de historia imparte a sus alumnos, se compone indiscriminadamente de alusiones a la Revolución Francesa y a los sórdidos acontecimientos que marcaron la infancia y adolescencia del narrador, de relatos sobre la Segunda Guerra Mundial y de diversos episodios de su propia historia familiar a lo largo de tres siglos. "La Gran Narrativa" no se distingue para Crick de los otros cuentos que su madre le contaba de niño. El hombre es el animal que cuenta historias, afirma este personaje, y las historias son lo único que nos permite sobrevivir a la muerte y al absurdo. La memoria pública y la memoria privada se sustentan sobre una única y acuciante necesidad: la de darle sentido a la realidad.

Esta es la misma tesis de fondo que subyace a la obra de Julian Barnes citada más arriba. A medida que se desarrolla la novela, descubrimos que el insólito interés de Braithwaite por Flaubert tiene una causa muy justificada: su mujer, Ellen, le era infiel y se suicidó siendo relativamente joven. El loro que da título a la novela, símbolo poliédrico que se desdobla y se multiplica perversamente a lo largo del texto de Barnes, adquiere al final de la obra un último referente simbólico: la verdad sobre la vida de Braithwaite, sobre su mujer, y sobre las razones de su infidelidad.

Pero esa verdad, como sugiere la multiplicidad de loros que el narrador descubre al final de la novela, no es nunca del todo accesible, del mismo modo que no es del todo accesible la verdad sobre Flaubert (o, por extensión, sobre cualquier acontecimiento o personaje del pasado). Es, en todo caso, una verdad que se diluye en el juego de espejos del lenguaje: el adulterio de Ellen y el adulterio de Emma Bovary, el loro de Felicité en ***Un corazón sencillo,*** el loro de Flaubert, el loro de Braithwaite... El loro, también, como símbolo de la palabra, y de la palabra repetida. La enorme acumulación de significados que remiten a otro anterior establece un vínculo claro entre la estrategia narrativa de esta novela y las teorías post-estructuralistas del lenguaje, aludidas indirectamente dentro de la propia obra: Flaubert creía, dice Braithwaite, que la palabra precisa para definir algo estaba siempre "ahí afuera, en algún lugar". Pero...

> en nuestro pragmático y enterado siglo [...] ya no creemos que el lenguaje y la realidad «encajen» tan armoniosamente; es más, probablemente creemos que las palabras dan lugar a las cosas en la misma medida en que las cosas dan lugar a las palabras (106).

La reflexión sobre el lenguaje y su capacidad para engendrar la realidad ocupa también un lugar destacado en la novela ***Foe,*** del sudafricano Michael Coetzee. Esta obra, concebida como re-escritura del clásico ***Robinson Crusoe,*** narra la historia de Robinson y su esclavo Viernes desde la perspectiva de Susan Barton, la tercera y desconocida habitante de la isla literaria. Tras la muerte de Cruso [sic] y la vuelta a Inglaterra, Susan acude a Foe [sic], un escritor mercenario, para contarle lo que ha ocurrido a lo largo de los meses que los tres pasaron juntos en la isla. Pero

el material de su relato sufrirá en manos del escritor una profunda modificación, porque, como la misma Susan admite, "¿Quién va a querer leer que hubo una vez dos individuos anodinos en una roca en medio del océano que para matar el tiempo se dedicaban a cavar buscando piedras?" (115). Su historia se transforma así en otra cosa bien distinta, es decir, en la novela de aventuras que todos conocemos. Las convenciones representativas de este género se presentan como un factor que contribuye decisivamente a modificar la percepción "natural" de los hechos vividos y narrados por Susan.

La ausencia de Susan en el texto de ***Robinson Crusoe,*** que se nos revela retrospectivamente como una fisura en la narrativa de Defoe, encuentra su reflejo en la figura del esclavo Viernes. En el texto de Coetzee, Viernes es un hombre sin voz, puesto que su lengua ha sido cortada por los tratantes de esclavos o quizá, como Susan sugiere, por el propio Cruso. Susan, que está descubriendo en su propia piel la experiencia de verse excluida de una narrativa que en rigor le pertenece, reflexiona amargamente sobre el enorme poder del lenguaje para configurar la realidad más allá de la mera representación:

> Viernes carece del dominio de las palabras y por tanto de defensa ante los deseos de otro de darle una forma nueva cada día. Si yo digo que es un caníbal, pues es un caníbal; si se me antoja decir que es lavandero, es lavandero. [...] Para el mundo [él] es lo que yo quiero que sea (164).

Esta novela, como muchas otras dentro del corpus de la metaficción historiográfica, plantea una cuestión que desborda lo puramente lingüístico, y que pone de manifiesto la implicación del discurso literario en otro discurso más amplio: el de la ideología o la política, entendiendo estos términos en su sentido más amplio. Al subrayar la exclusión secular de determinados colectivos de la tradición cultural europea, como las mujeres o los colonizados, la novela de Coetzee está forzando al lector a percibir la literatura como un mecanismo mucho menos inocente de lo que podría parecer a primera vista. En sus ***Tesis sobre filosofía de la historia,*** Walter Benjamin afirmaba que la voz que sobrevive es siempre la voz de los vencedores. La metaficción historiográfica busca, en multitud de ocasiones, recuperar la voz de los vencidos, de los excluidos, de todos los parias de la historia.

Con ello, la metaficción historiográfica se hace eco de la conciencia postmoderna en lo que ésta tiene, para mí, de más positivo: el reconocimiento de la pluralidad y la diferencia, la apertura hacia otras realidades y otros mundos posibles. La idea de una "racionalidad central en la historia", que sustentó el proyecto global de la modernidad, ha estallado en una pluralidad de dialectos, según afirma Gianni Vattimo. Y si los límites se han vuelto difusos, y la realidad y la ficción se confunden a veces, hemos ganado a cambio la posibilidad de escribir finales alternativos para la historia.

OBRAS CITADAS.

ARISTOTELES (1977) *Poética.* Barcelona: Bosch. [Trad. J. Alsina]

J. BARNES (1984, 1994) *El loro de Flaubert.* Barcelona: Anagrama. [Trad. A. Mauri]

J. M. COETZEE (1987, 1988) *Foe.* Madrid: Alfaguara. [Trad. A. García Reyes]

L. HUTCHEON (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.* Londres: Routledge.

B. McHALE (1987) *Postmodernist Fiction.* Londres: Routledge.

L. A. MONTROSE (1989) "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture", en VEESER, [ed].

S. RUSHDIE (1982, 1984) *Hijos de la medianoche.* Madrid: Alfaguara. [Trad. M. Sáenz].

SCHAMA, S. (1991, 1991) *Certezas absolutas.* Barcelona: Anagrama. [Trad. A. Escohotado].

G. SWIFT (1984, 1992) *El país del agua.* Barcelona: Anagrama. [Trad. E. Hegewicz].

G. VATTIMO y otros (1994) *En torno a la posmodernidad.* Barcelona: Anthropos.

H. A. VEESER [ed] (1989) *The New Historicism.* Londres: Routledge.

H. WHITE (1978) *Tropics of Discourse. Essays on Cultural Criticism.* Baltimore, London: John Hopkins University Press.