

1. Introducción

“Historians are people who spend their lives answering questions that nobody has asked.”
(Robert Rosenstone)

El presente estudio se dedica a representaciones historiográficas, literarias y filmicas de momentos claves de la historia colonial de Latinoamérica. A través de puestas en escena o apropiaciones variadas de los mismos acontecimientos históricos –en este caso el Descubrimiento y la Conquista de América–, los respectivos representantes artísticos se vinculan intertextual o intermedialmente. Las imágenes de ficción crean una realidad, de ahí el título *La Conquista imaginaria*, que alude a la concepción de la nación como “imagined community” de Benedict Anderson (1983). Las narraciones ficcionales crean a la vez historia, puesto que influyen en el imaginario colectivo y operan como un dispositivo ideológico y memorístico. Desenredar estas relaciones transtextuales, reconstruir las visiones singulares de la Conquista y la función que se pretende cumplir con estas imágenes literarias y cinematográficas, son objetivos importantes de esta investigación.

El tratamiento literario de acontecimientos históricos es tan viejo como la literatura misma –piénsese en las epopeyas, en el romancero etc.–, pero el *mnemonic turn* destaca sobre todo en la actualidad, como lo demuestra la cantidad de (nuevas) novelas históricas, películas, series televisivas y biografías que contribuyen a una renovación epistemológica. La novela histórica nació simultáneamente con el desarrollo de la historiografía en el siglo XIX, cuando criterios como objetividad y verdad eran todavía principios sólidos de la historiografía positivista. El escepticismo del reconocimiento y el *linguistic turn* llevaron en el siglo XX a la comprensión de las limitaciones del lenguaje en la apropiación y representación de la realidad. La nueva novela histórica (ver 1.2) se basa en este escepticismo del reconocimiento y transmite una imagen particularizada, fragmentada y subjetiva de la historia, y rompe con las reglas de la verosimilitud y con el principio de la inmersión estética.

A pesar de su vinculación dialéctica productiva, el problema del deslinde entre historiografía y poesía ocupa a los filósofos e historiadores desde la antigüedad. El *dictum* más famoso es el de Aristóteles en su *Poética* (1992: 9):

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 [...] 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.

A pesar de la alta estimación de la poesía/literatura, el principio de verosimilitud lleva a una concepción restrictiva de la misma ya que excluye, por ejemplo, elementos fantásticos y maravillosos. Pero lo que hay que subrayar aquí es que Aristóteles sitúa ya la diferencia fundamental entre textos factuales y ficcionales a nivel del contenido y de la referencia, pero no a nivel del discurso. La diferenciación de los discursos artísticos y no artísticos se produjo además mucho más tarde, a finales del siglo XVIII; antes, la historiografía formaba parte de la retórica. Hayden White (1981: 147) se equivoca, no obstante, postulando que los teóricos del siglo XVIII hubieran reconocido que es inevitable recurrir a procedimientos de la ficción para representar hechos reales en el discurso historiográfico. Porque los procedimientos estéticos que menciona pertenecen en primera línea al área de la narración y de la literariedad y no genuinamente a la ficción (ver infra). Así se explica asimismo que las crónicas¹ de los siglos XVI y XVII sobre el Descubrimiento y la Conquista de América ofrecen –a pesar de su pretensión de veracidad– la posibilidad de una lectura estética.

1.1 La apropiación del pasado en historiografía y ficción

“Los triunfos tienen muchas madres, la derrota ninguna.” (Aristóteles)

“cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones” (Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*)

La apropiación artística del pasado, noción clave de este proyecto, sustituye la concepción de la literatura como reflejo de las condiciones sociales de la realidad extraliteraria que proviene de la estética clasicista de Lukács y que se convirtió en la ideología restrictiva del realismo socialista² (cfr. Zima 1991: 69–82). La apropiación, en cambio, subraya el lado productivo de la mimesis en el sentido

1 “Bajo el marbete de «crónicas de Indias» se agrupan, así, los escritos más diversos: *historia, relación, diario, memorial, comentario*” (Serna 2003: 51ss. y cfr. Simson 2003: 55) – no se trata, entonces, de una mera representación cronológica de los hechos del pasado en prosa.

2 El famoso estudio *Die Theorie des Romans* (1916/1920; Luchterhand 1965) de Georg Lukács se concibió sobre el estallido de la guerra en 1914 y fue influido por la filosofía de Hegel y la armonía de la literatura clásica griega. Lukács se adhirió a la teoría del reflejo literario, que se convirtió posteriormente en la doctrina del realismo socialista,

de *poiesis*³: El modelo del mundo subyacente al mundo ficcional estructura como sistema modelizador secundario la apropiación de la realidad en la novela (ver Lotman 1972: 22s.). Los modelos de mundo se vinculan con los pensamientos vigentes de la época en cuestión; la relación entre ellos puede concretizarse de tres modos:

- a) como intencionada relación de correspondencia. En este caso el mundo ficcional reproduce el mundo real, como por ejemplo en la novela testimonio en la que el testigo le cuenta su destino a alguien capaz de escribir quien se limita a editar la presunta transcripción.
- b) como relación de semejanza (ficción mimética) que presenta intraficcionalmente cosas que hubieran podido suceder tal cual en el mundo real. La ficción mimética es el modo de apropiación predominante en literatura y cine; su primera conceptualización se encuentra ya en la *Poética* de Aristóteles. No obstante, la noción de verdad o de verosimilitud es históricamente variable, lo que tiene que ver con la dinámica de normas y formas de pensamientos y el cambio de función de la literatura que prescribe las normas estéticas.
- c) como relación sin semejanza (ficción amimética) sin reivindicación de verdad o verosimilitud, ya que los mundos ficcionales se sitúan en ámbitos fantásticos, utópicos etc. como en los cuentos de hadas o en la ciencia ficción.

Las narraciones históricas literarias y fílmicas constituyen incluso una doble apropiación de la historia, puesto que recurren a obras historiográficas que se apropian a su vez de los momentos históricos singulares del pasado. El análisis detenido de estos hipertextos historiográficos y la consiguiente comparación con los hipertextos literarios y fílmicos constituye, si no me equivoco, una perspectiva todavía no tomada en cuenta por parte de los estudios literarios y fílmicos.

Los modos de apropiación del pasado pueden correlacionarse con las pautas metahistoriográficas de Hayden White, quien reunió nuevamente la historiografía y la poesía y subrayó el carácter retórico o narrativo del discurso historiográfico⁴. El historiador selecciona acontecimientos singulares del pasado y los representa en un orden específico en el discurso. En este proceso de la donación

según la cual la novela se considera como reflejo del mundo extratextual, en este caso del mundo revuelto por la Primera Guerra Mundial.

3 Según Karl Marx, la apropiación intelectual presupone “la transformación –y no el reflejo– de la realidad ajena o enajenada en una realidad intelectualmente asimilable” (Dill et al. 1994: 15).

4 La narratividad de obras historiográficas destaca muchas veces ya en el título de las mismas: *The Conquest of Paradise* (1990, Kirkpatrick Sale) podría fungir sin problema

de sentido a través de una modelización narrativa (*emplotment*), el historiador se decide por cierta estructuración de la trama que White divide, adhiriéndose a Northrop Frye, en tragedia, romance, comedia y sátira (White 1991: 20–25). Cada una de estas estructuraciones de la trama se modela según un tropo determinado y tiene cierta afinidad ideológica (White 1981: 154): Tragedia–metonimia, radical; romance–metáfora, anárquica; comedia–sinécdoque, conservativa; sátira–ironía, liberal. Estas correlaciones no pueden probarse, empero, empíricamente y tampoco corresponden a la realidad de los textos, como lo demuestran los siguientes dos ejemplos fílmicos: el holocausto pudo representarse por mucho tiempo solo como tragedia, hasta que *La vita é bella* de Benini apareció como comedia que ha sido superada últimamente por *Inglorious basterds* [sic] de Tarantino. Ninguna de estas dos películas cómicas es ideológicamente conservativa. Esto no le quita relevancia al reconocimiento de White de que el sentido y la significación del pasado representado cambian según la estructuración de la trama, puesto que las “situaciones históricas no son por sí mismas trágicas, cómicas o románticas” (White 1994: 129s. y 151, mi traducción). Por otro lado, los textos artísticos gozan de mayor libertad que los textos historiográficos monológicos, que deben cumplir con una dimensión funcional y pragmática y otorgarle cierta orientación al lector (cfr. Rösen 1997: 35). White (1994: 134s.) advierte que la historiografía trata sobre todo acontecimientos con carácter traumático, como revoluciones y guerras (civiles), que juegan todavía un papel importante en la vida social actual. Una diferencia elemental de las apropiaciones artísticas de estos acontecimientos traumáticos reside en el hecho de que no deban transmitir coherencia (cfr. Conrad/Kessel 1994: 21), sino que tienen la libertad de producir diferencia, conflicto o caos, por lo que tienen un alto potencial subversivo.

La crítica decisiva de investigadores tanto de letras como de historiografía⁵ concierne la conclusión de White de que el texto historiográfico es, debido a sus procedimientos estéticos, una “obra de arte literaria” y con ello una “construcción poética”. Podría objetarse que White no introduce con esta concepción ningún cambio de paradigma, sino que continúa un pensamiento de Johann Gottfried Herder, quien concibió ya en el siglo XVIII la historia y la historiografía según el modelo del texto literario (cfr. Fulda 1999: 37). Lo mismo vale para la historiografía del siglo XIX, que imitó la narración objetivizada de la novela histórica (cfr. Jauss 1970: 220s.). Pero White sabe que

como título de una novela, al igual que *Naufragios* (1542/1555), la crónica de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca.

5 Cfr. por ejemplo Jaeger (2002a: 243) y Beckjord (2007: 9).

la insistencia del elemento ficcional enfurecerá a aquellos historiadores que opinan que hacen una cosa completamente distinta de la que hace un autor de novelas, porque ellos tratan acontecimientos “reales”, mientras que el autor de novelas tiene que ver con acontecimientos “imaginados”. [Pero:] No juega ningún papel si el mundo se entiende como real o solamente como imaginado; el modo de donarlo de sentido [making sense] es el mismo (White 1994: 154, mi traducción).

Esto no significa que deberíamos seguir la crítica de ciertos historiadores norteamericanos, según los cuales la *Metahistory* de White se convirtiera irónicamente en una defensa del *New Historicism*, de una historiografía sin pretensión científica, pero que agota sus posibilidades como juego lingüístico (Süssmann 2000: 29, n. 27, mi traducción). No obstante, hay que apuntar que el uso del término “ficción” de White no es preciso, ya que lo concibe como modo especial del orden, de la selección, narrativización, configuración y con ello como donación de sentido –pero desviándose de la acepción latina de “*ingere*” en el sentido de construir, inventar, fingir. En este proceso de construcción textual, el historiador llena los vacíos semánticos y combina los acontecimientos del pasado de tal modo que adquieren un sentido del que carecen posiblemente:

Naturalmente se trata de una ficción del historiador de que los distintos eventos que constituye como comienzo, mitad y final son todos “verdaderos” o “reales” y que informa solamente lo que pasó en la transición de la situación del principio hasta el final. Pues tanto la situación del principio como la del final son inevitablemente construcciones poéticas y con ello dependientes de la modalidad del lenguaje figurativo que se utiliza para darles un aire de coherencia (White 1994: 153s., mi traducción).

Simson (2003: 34) critica la noción restrictiva de literatura de White, según el cual el historiador y el poeta tienen el mismo objetivo de transmitir sentido y una explicación del mundo, de transferir una experiencia. Con ello, empero, White excluye tanto obras vanguardistas y fantásticas como textos literarios que solo sirven para la diversión o que ejercen otras funciones no instructivas. La misma crítica vale para su noción restrictiva de la historiografía.

Después de este breve recorrido por el giro metahistoriográfico iniciado por White se presentan en el siguiente apartado las características de la (nueva) novela histórica y de la película (neo)histórica.

1.2 Novela y película histórica vs. nueva novela histórica y película neohistórica

“La historia se escribe por parte de quienes triunfan; los que pierden escriben novelas.”
(Gustavo Álvarez Gardeazábal)

“Cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido.”
(Theodor W. Adorno)

La novela histórica se formó en el siglo XIX según el modelo de Walter Scott. Como texto ficcional tiene la libertad de tratar de personajes ficticios o personas históricas que vivieron en una época que suele ser histórica para el autor que se empeña de ponerla en escena siguiendo los principios de verosimilitud de la ficción mimética. Los historiadores y lectores del siglo XIX admiraron el nuevo modo dramático de las novelas de Scott, que le otorga una posición muy marginal al narrador y produce con ello la ilusión de asistir directamente al drama de los personajes envueltos (cfr. Jauss 1982: 426). A pesar de que la novela romántica fue sustituida en Europa en los años 40 y en Latinoamérica alrededor de 1860 por la novela realista (Balzac, Dickens), la novela histórica-romántica sobrevivió hasta la primera década del siglo XX (cfr. Menton 1993: 36).

La “nueva” novela histórica, también apodada *nueva crónica*, *novela metahistórica* y *metaficción historiográfica*, se formó en los años 60/70 del siglo XX y se caracteriza por el uso de procedimientos metaficcionales⁶. Dentro de la novela se tematizan, muchas veces de un modo irónico, los problemas de fuentes, de la selección de hechos, de la representación del pasado, etc. La primera nueva novela histórica hispanoamericana es *El arpa y la sombra* de 1979, la biografía ficcional de Colón de Alejo Carpentier, que Abel Posse reescribió y carnavalizó en *Los perros del paraíso* en 1987 (ver capítulo 2). Antes y después se escribieron cantidad de otras novelas y dramas históricos nuevos por parte de autores latinoamericanos y españoles que no se dedican solamente a los protagonistas de la Conquista, sino que focalizan asimismo otras épocas y aspectos de la historia de Latinoamérica y del Caribe. El Quinto Centenario del “Descubrimiento” de América le dio, no obstante, otro empuje al impulso de reflexionar sobre ello: ¿en qué medida se distancian las nuevas novelas históricas de las imágenes tradicionales? ¿qué recursos

6 No debe ser casual que en 1973 salió asimismo la *Metahistory* de Hayden White. Según Thies (2000: 15), Seymour Menton y Fernando Aínsa concibieron la noción “nueva novela histórica” para designar las innovaciones poetológicas en la narrativa histórica.

estilísticos se utilizan para deconstruir los viejos constructos identitarios? (Rings 2005: 17ss.). La reflexión produjo asimismo una onda de novelas históricas nuevas y tradicionales que todavía no ha llegado a su fin.

La autobiografía ficcional de Inés de Suárez, la compañera de Pedro de Valdivia en la Conquista de Chile, que apareció bajo el título *Inés del alma mía* (2006, Isabel Allende), sirve en adelante para ilustrar las mayores diferencias entre los dos tipos de novelas históricas cuyos rasgos se presentan después en un esquema. La novela de Allende constituye en todos los niveles –del discurso, del contenido y del sentido– un paso atrás hacia la novela histórica tradicional: en vez de una historia transferida de un modo acronológico, fragmentario y pobre en acontecimientos con un fuerte vínculo hacia el presente, la autora implícita presenta una historia cronológica, coherente, fecunda de acontecimientos con una alta pretensión de veracidad: “en estas páginas narro los hechos tal como fueron documentados. Me limité a hilarlos con un ejercicio mínimo de imaginación”, escribe Allende en la “advertencia necesaria”, seguidas por unas ilustraciones sacadas de la epopeya *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. La autora implícita reniega de anacronismos, referencias contrafactuales, reflexiones metahistóricas, polifonía, contradicciones, rupturas de la ilusión ficcional y de la fusión de niveles temporales y persigue en vez de ello intenciones tradicionales cognitivas y hedonistas.

La nueva novela histórica presenta la historia ‘desde abajo’, o sea desde el punto de vista de aquellos que no se mencionan ni siquiera en la historiografía tradicional. En *Maluco. La novela de los descubridores* de Napoleón Baccino Ponce de León, por ejemplo, cuenta el bufón de la flota, uno de los 19 sobrevivientes de la expedición fracasada de Magellán. La novela neohistórica cuestiona de un modo paródico los discursos historiográficos tradicionales y resalta aquello que la historiografía oficial reniega o silencia; trata de revisionar, de deconstruir los discursos identitarios, de romper con la ilusión, de ofrecer múltiples perspectivas y, sobre todo, de reconocer que la historia misma carece de sentido y de coherencia. Jorge Luis Borges formuló este reconocimiento de un modo mucho más poético: “Schopenhauer pensaba que la historia no evoluciona de manera precisa y que los hechos que refiere no son menos casuales que las nubes, en las que nuestra fantasía cree percibir configuraciones de bahías o de leones” (Borges 2002: 205). El pasado no puede apropiarse de un modo objetivo e imparcial, de ahí la introducción de los nuevos recursos narrativos.

Isabel Allende no parece estar afectada en absoluto por estas dudas. Su personaje Inés de Suárez lee *La Araucana* de su coetáneo Alonso de Ercilla, y comenta:

Me asombra el poder de esos versos de Alonso, que inventan la Historia, desafían y vencen al olvido. Las palabras sin rima, como las mías, no tienen la autoridad de la poesía, pero de todos modos debo relatar mi versión de lo acontecido para dejar memoria de

los trabajos que las mujeres hemos pasado en Chile y que suelen escapar a los cronistas, por diestros que sean (84).

La perspectiva masculina del conquistador domina efectivamente en el discurso colonial que expresa la conciencia mesiánica de los Reyes Católicos, mientras que el discurso ficcional del siglo XX pone en duda el monologismo, o sea la voz única con la consiguiente perspectiva limitada con respecto a los héroes de la Conquista⁷. Reconstruyendo el papel de las mujeres en la Conquista de Chile, que los cronistas no mencionan, Allende se inscribe hábilmente en los objetivos de la historiografía moderna. Acierta en cuanto que la dominancia social de los hombres estaba –y todavía está, en parte– vinculada a una mirada decididamente “masculina” hacia el estado, la sociedad y la cultura.

Concebido como personaje romántico, Inés no sobrevive solo todos los actos de violencia, hambre, sed y otros horrores de la Conquista, sino que experimenta “un amor de leyenda” (106) con Pedro de Valdivia. En vez de una historia sobre la Conquista escribe una historia de amor. Y no señala en el relato de su vida únicamente el papel silenciado de la mujer, sino que rellena a la vez otro vacío de la historiografía: “Ésta es mi historia y la de un hombre, don Pedro de Valdivia, cuyas heroicas proezas han sido anotadas con rigor por cronistas y perdurarán en sus páginas hasta el fin de los tiempos; sin embargo, yo sé de él lo que la Historia jamás podrá averiguar: qué temía y cómo amó” (120). Como testigo privilegiado, tan solo ella tiene, entonces, acceso al interior de este protagonista de la Conquista de Chile –sin que esta introspección ficticia en la pasión amorosa de Valdivia añadiera al acontecimiento de la Conquista algún aspecto relevante. Para ello hubiera sido necesario presentar en vez de la perspectiva de los vencedores, aunque sea aquí femenina, otra perspectiva: la de los vencidos.

El escritor argentino Juan José Saer adoptó esta perspectiva del ‘otro’ en *El entenado* (1983), recurriendo al personaje de un chico de 15 años que sobrevivió el naufragio de una expedición española delante de la costa argentina. Aunque se trata todavía de la mirada de un europeo (ficticio), éste relata sus experiencias con una tribu indígena desde dentro. Esto solo es posible porque los indígenas lo adoptaron, en vez de comérselo como a sus compatriotas. En sus memorias redactadas según el modelo de la novela picaresca recuerda sesenta años después de su vuelta a España los ritos y costumbres abominables de los indígenas: “No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco. Un padre podía penetrar a su propia hija de seis o siete años, un nieto sodomizar a su abuelo” (66). Pero al contrario de las relaciones de los conquistadores y cronistas, no condena estas

7 Ver por ejemplo la monografía de Seydel (2007).

costumbres: “Yo crecí con ellos, y puedo decir que, con los años, al horror y a la repugnancia que me inspiraron al principio los fue reemplazando la compasión” (93). Cuando lo expulsan diez años más tarde, nota en el encuentro con un español que se ha olvidado de su lengua materna (101). La recuperará, y volverá a España, pero la experiencia cultural que ha hecho en Argentina no lo abandonará nunca, por el contrario, la vuelve a experimentar de otro modo.

En la nueva novela histórica se borran conscientemente las fronteras entre historia y ficción: los escritores recurren a crónicas y otras fuentes históricas, pero marcan a la vez claramente la ficcionalidad. Las novelas *El entenado* de Saer y *El largo atardecer del caminante* de Abel Posse se basan en los *Naufragios* y *Comentarios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca (ver capítulo 4). A la larga, empero, ciertas novelas neohistóricas como, por ejemplo, las otras dos novelas de la trilogía de Posse (*Daimón* sobre Lope de Aguirre y *Los perros del paraíso* sobre Colón) cansan debido a sus constantes exageraciones y torsiones y su vertiginoso ritmo narrativo. Ello explica tal vez por qué la nueva novela histórica es asimismo histórica, es decir, por qué no se practica más hoy día. En el otro extremo se encuentran nuevamente *grands récits*, voluminosas novelas históricas de índole tradicional que presentan la historia muchas veces desde una protagonista y su perspectiva femenil. Entre estos dos polos se encuentra una gran cantidad de novelas históricas y de nuevas novelas históricas que han sido objeto de estudio de varias monografías recientemente publicadas, sin que hayan sido analizadas todavía satisfactoriamente como género o como vertiente literaria latinoamericana⁸.

En la siguiente tabla se presentan los rasgos genéricos más importantes de la novela histórica tradicional y de la (nueva) novela histórica⁹.

-
- 8 La monografía de Perkowska (2008) promete en el subtítulo un estudio sobre la “nueva novela histórica latinoamericana”, pero no incluye ningún representante literario brasileño.
 - 9 Me he basado en los parámetros propuestos por Nünning (1995), pero reduzco su tipología mucho más abarcadora a dos tipos, puesto que los rasgos distintivos entre sus distintos tipos de novelas históricas no son siempre pertinentes y porque una tipología binaria –que siempre es una simplificación extrema– me parece mucho más ilustrativa y más fácilmente aplicable.

Novela histórica	Nueva novela histórica
<p>1) heterorreferencialidad</p> <ul style="list-style-type: none"> - dominan referencias a hechos factuales - inter e hipertextos factuales <p>2) niveles narrativos y su presentación</p> <ul style="list-style-type: none"> - nivel intradieгético - historia cronológica, teleológica, coherente, fecunda en acontecimientos - adhesión al pasado - presentación narrativa-ficcionalizada (discurso del personaje) <p>3) modelo histórico ficcional</p> <ul style="list-style-type: none"> - concordancia - congruencia - plausibilidad - grado menor de ficcionalización del espacio, del tiempo, de los personajes, de la trama <p>4) tipos de ilusión y potencial funcional predomina la ilusión primaria o referencial (nivel de los personajes y de la trama)</p> <ul style="list-style-type: none"> - función cognitiva/didáctica - función hedonista/emotiva 	<p>1) autorreferencialidad</p> <ul style="list-style-type: none"> - predominan los recursos narrativos de la configuración de la historia sobre la historia misma - inter e hipertextos ficcionales y factuales <p>2) niveles narrativos y su presentación</p> <ul style="list-style-type: none"> - nivel extradieгético - historia acronológica, fragmentaria, pobre en acontecimientos - adhesión al presente ficticio - presentación discursiva-expositoria (discurso del narrador) - carácter de montaje <p>3) modelo histórico ficcional</p> <ul style="list-style-type: none"> - discordancia - presentación autorreflexiva/meta-historiográfica - anacronismos - referencias contrafactuales - alto grado de ficcionalización del espacio, del tiempo, de los personajes, de la trama <p>4) tipos de ilusión y potencial funcional predomina la ilusión secundaria o narrativa → se rompe la ilusión ficcional</p> <ul style="list-style-type: none"> - función orientadora/innovativa - función reflexiva-cognitiva (problemas de reconocimiento)

Recurriendo a Rosenstone (1995: 11s.), Fendler/Wertheim (2007: xiii-xiv) distinguen asimismo entre dos formas fílmicas de la apropiación de la historia: la continuación de imágenes tradicionales en “dramatic films” y “documentaries” y, diametralmente opuesto, el “filming back” como nuevo modo de lectura de la historia en textos experimentales¹⁰. Según Koch (1997: 551), aquellas

10 Para Rosenstone (1995: 12), se trata de “postmodern history films”, refiriéndose a unas películas que reinventan el pasado y hacen surgir preguntas en vez de reproducir hechos conocidos. Para Gilles Deleuze, se trata de “un cine ‘reflexivo’ que ha tomado ‘conciencia’ de la cámara (‘revolución copernicana’ según Deleuze), que puede produ-

películas que tratan sinceramente de descubrir o enunciar algo sobre la historia, recurren al modelo del filme-ensayo intelectual, como las de Alexander Kluge o de Jean-Marie Straub, que rompen con la impresión ilusionista del historicismo y su funcionalización actualizadora por su rechazo de una narración continua y por su distancia hacia la historia que logran adoptar a través de rupturas formales (mi traducción).

Puede objetarse que existen categorías intermedias entre estos dos polos extremos del historicismo estético-hedonista y el ensayo intelectual exigente, o sea entre una representación afirmativa/entretenida y otra contestataria, como por ejemplo una representación intelectualmente seria y estéticamente atractiva de la historia. Además, Koch no toma en cuenta películas paródicas o caricaturescas, que formarían otras categorías intermedias. De ahí que fuera más adecuado recurrir a categorías menos maniqueístas para representar las apropiaciones fílmicas y literarias de la historia. Pero por razones analíticas y heurísticas prefiero diferenciar asimismo en el cine tan solo entre dos tipos: entre a) una representación afirmativa, tradicional, y b) una representación contestataria, paródica o experimental.

1.3 Textualidad y ficcionalidad

El que cualquier tratamiento del pasado y de la historia constituye un acto de interpretación es un reconocimiento hoy en día fuertemente arraigado en la teoría de la historia. En la antropología cultural, Clifford Geertz caracteriza la “thick description” como “fictio”, como algo hecho, para destacar que los procesos de explicación e interpretación arrancan ya a nivel de la observación factual. La teoría constructivista radicaliza esta concepción al postular que la historia es siempre el resultado de unas construcciones. El presente estudio no adopta estas pautas radical-constructivistas, sino que sigue a Chartier (1994: 92), que traza una diferencia categórica entre ficción e historiografía, aunque la última es asimismo una narración.

La noción de “textualidad” ha entrado en la discusión histórico-teórica moderna, donde fue valorada como expresión de una actitud posmoderna (Conrad/Kessel 1994: 13 y 21); lo mismo vale para la antropología cultural, que equipara la

cir enunciados desde el estilo indirecto libre, y que no pretende un ‘efecto de verdad’ a través de la continuidad, sino que utiliza el falso *raccord* o la falta de continuidad en el relato, dejando abierta la construcción del sentido y desmontando sus propios mecanismos” (Ciancio Blanc 2007: 64).

textualiad con la narración (Jaeger 2002a: 257). Según Gabrielle M. Spiegel (1994: 171), que critica que la antropología cultural recurre a una noción textual poses-
structuralista, eso llevó a una estetización de la cultura, que ha sido tragada por la
categoría “textualidad” que se volvió más y más insaciable. Esta noción de textuali-
dad tiene connotaciones sumamente negativas, puesto que “la teoría literaria se ha
perdido en un laberinto de la ‘textualidad’ sin salida. Edward Said ha constatado
que la textualidad constituye hoy para la mayoría de las escuelas literarias ‘la anti-
tesis y la supresión de aquello que podría llamarse historia’”¹¹ (Spiegel 1994: 173,
mis traducciones). Parece que esto se debe a la equiparación de textualidad y cons-
trucción lingüística: “Incluso los representantes de la historia cultural más reciente
y del *New Historicism* [...] consideran los actos sociales y el poder político [como]
una construcción cultural constituida con y por el lenguaje” (ibid.). A estas altu-
ras falta muy poco para expandirse en una polémica contra los críticos literarios
(id., 174s.) que degradan a los historiadores como ayudantes para dedicarse a la
“investigación de los misterios productivos de la textualidad” (id., 175). No obs-
tante, en el fondo Spiegel trata solamente de transferir los métodos de los críticos
literarios a la historiografía y de acercar (nuevamente) ambas disciplinas textua-
les. El que Spiegel trata de mantener ciertos límites y de no caer en los excesos
de la deconstrucción es razonable. Lo que es problemático es su equiparación de
textualidad y posmodernidad arbitraria¹²: “Si rechazamos con razón la reducción
de la literatura a un simple reflejo de la realidad, debemos renegar asimismo que
la historia sea absorbida en la mera textualidad” (id., 180). No deben negarse los
hechos históricos, pero hay que tener en cuenta que solo pueden ser presentados,
recibidos y memorizados a través de procesos textuales, o sea por una narrativiz-
ación. Sin volver otra vez a la categoría de la ficción de White, hay que concordar
con él que el historiador les otorga a los acontecimientos contingentes del pasado
un sentido específico por su selección y su encadenamiento. Con ello la historio-
grafía obtiene asimismo cierto *surplus* simbólico y subjetivo.

El discurso tradicional de la historiografía se distingue del discurso literario
por una serie de rasgos: monosemia y falta de vacíos y lugares semánticos in-
determinados, falta de recursos narrativos paradójicos como metalepsis, falta de

11 Edward Said: *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge (Mass.), 1983, p. 4, citado
por Spiegel.

12 El Instituto de Textualidad transmedial de la Universidad de Bremen (BitT) está desarro-
llando un nuevo concepto de la textualidad que se concibe como un conjunto que dirige
la interpretación a través de indicios textuales explícitos, que hace posible describir por
métodos variados cómo los artefactos textuales funcionan por medio de los mecanismos
específicos discursivos culturalmente variables (ver Bateman/Kepser/Kuhn 2013: 10–15).

narradores poco fiables, literariedad mucho menos marcada, monoperspectivización¹³, no uso del libre fluir de la conciencia, ni del discurso indirecto libre ni del discurso directo libre. No obstante no es posible definir los criterios para la ficcionalidad estrictamente –incluso la representación de procesos mentales, psíquicos que Käte Hamburger limita a los relatos literarios se encuentran en relatos históricos¹⁴. El uso de formas escénicas tampoco sirve como rasgo peculiar de textos literarios, como lo demuestra el uso de diálogos (fingidos) desde Tucídides, que aparecen también frecuentemente en las crónicas de los siglos XVI y XVII¹⁵. Podemos concluir que la ficcionalidad no se vincula necesariamente a la literariedad, pero que tanto la ficcionalidad como la literariedad se vinculan a la textualidad. La noción de literatura es una convención histórica y culturalmente variable, como lo demuestra el ejemplo de las crónicas sobre el Descubrimiento y la Conquista de América, que pertenecen, debido a su pretensión de verdad, a la historiografía, pero que ofrecen, debido a su textualidad específica, la posibilidad de una lectura estética. Este ejemplo demuestra además, tal como asimismo la existencia de textos jurídicos, periodísticos, ensayísticos y cantidad de otros textos factuales, que la textualidad no depende ni de la ficcionalidad ni de la literariedad. El discurso ficcional puede ser verdadero, pero no puede reivindicar ninguna referencialidad. A la inversa, la literatura y el cine ficcional crean una realidad en el sentido de la ficción, que puede ser verosímil, como lo son la mayoría de las narraciones históricas, pero no deben ser verosímiles, como lo constatamos en el caso de la nueva novela histórica.

La diferencia más fundamental entre textos factuales y ficcionales reside en la doble situación comunicativa de los últimos, que se constituye por la no-identidad entre autor (implícito) y narrador en el lado de la producción, y entre lector (implícito) y narratorio en el lado de la recepción. Esto significa que los textos factuales “hablan” con una sola voz, y los textos ficcionales con una voz doble. Puesto que el

13 La “zero focalisation” postulada por Jaeger (2002a: 247, en base a Carrard: *Poetics of the New History...*1992: 104s.) como modo fundamental de la historiografía reside posiblemente en una confusión: La definición de Carrard de una representación ‘from behind the characters’ corresponde a la focalización externa.

14 Se suele citar en este contexto *The Return of Martin Guerre*, pero de hecho la perspectiva interna destaca ya en las crónicas en las que los conquistadores y soldados relatan los hechos desde su perspectiva autodiegética-testimonial.

15 Cfr. el largo diálogo entre Cortés y Moctezuma en la *Segunda carta* de Cortés, o la reproducción de la conversación entre el Inca Garcilaso de la Vega con su tío incaico en los *Comentarios reales*, o el diálogo ficticio del cronista indígena Poma de Ayala con el rey español en su *Primer nueva crónica y buen gobierno*.

autor implícito dispone de todas las voces del texto, pero que no tiene una voz propia para articularse, recurre a uno o varios narradores con los que puede concordar ideológicamente o no¹⁶. El historiador, en cambio, dispone de una sola voz, así que no puede distanciarse de sí mismo –a no ser que recurra a la ironía que contradice, por otro lado, el pacto de sinceridad y objetividad que reina en los textos historiográficos. Puesto que el autor implícito es un constructo, carece asimismo de sexo, razón por la cual me refiero también en el caso de que una película sea dirigida por una mujer al autor implícito, y no a la autora implícita. El presente estudio parte además de la hipótesis central de que los discursos historiográficos pueden ser analizados con las mismas categorías narratológicas, a pesar de la identidad entre autor (implícito) y narrador que caracteriza cualquier texto factual. Rüh (2005) advierte que no todos los narradores historiográficos refieren los hechos del pasado de modo impasible e imparcial en tercera persona, sino que los historiadores de los *Annales* recurren a narradores que relatan en primera persona y que marcan su *hic et nunc*. Sobre todo dos de los tipos de narradores introducidos por Rüh, el mistagogo y el detective, ilustran la hibrididad del discurso historiográfico de la *Nouvelle Histoire*, que oscila entre pretensión de verdad y ficcionalización, pero donde la ficcionalización resulta ser una ilusión estética. En resumidas cuentas, no obstante, la narración historiográfica se considera generalmente como un texto con el menor grado de ficcionalidad, poeticidad y narratividad (Jaeger 2002a: 238).

1.4 La crónica como hipotexto

Los hipotextos historiográficos forman en el presente estudio la base del análisis para los hipertextos artísticos. En el caso del Descubrimiento de América, los hipotextos son el diario de a bordo, las cartas de Colón dirigidas a la Corona y la biografía de su hijo; en el caso de la Conquista son las crónicas, las relaciones y cartas de los vencedores (conquistadores y soldados) y si existen y son accesibles los testimonios de los vencidos. En ambos casos hay que considerar asimismo los textos historiográficos de los siglos posteriores (hasta la concepción/publicación de los hipertextos artísticos) como hipotextos. El análisis de las crónicas como hipotextos y de las huellas inter y transtextuales que han dejado en los hipertextos

16 Lo mismo vale para la película, donde la “cámara” como instancia extra-heterodiegética audiovisual ejerce la función del narrador extradiegético de textos literarios. En mi estudio *Verfilmtes Erzählen* (Schlickers 1997) he demostrado cómo el instrumento narratológico de Genette puede ser utilizado con algunas modificaciones y ampliaciones para el análisis de textos fílmicos.

ficcionales no se ha llevado todavía a cabo, que yo sepa; Holthuis (1993: 30) constata un descuido general de la intertextualidad no estética¹⁷.

Los hipotextos historiográficos mismos se vinculan entre sí por relaciones hipertextuales en un proceso continuo de reescrituras: “se basan en otras crónicas para refutarlas, parodiarlas, imitarlas, comentarlas, completarlas” (Serna 2003: 55), y el plagio era una praxis común en un tiempo que careció todavía de la idea de originalidad. Antonio de Herrera copió por ejemplo en la primera parte de su *Historia general de los hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra firme del mar Océano* (4 vols., Madrid 1601–1615) la (en aquel entonces no publicada) *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas¹⁸. La estrecha relación hipertextual lleva a cierta recurrencia de temas y tópicos y hace dudar de la veracidad del relato que se subraya continuamente. De hecho, ya los primeros textos de Colón transforman una expedición que de hecho había sido un fracaso por medio de revaloraciones literarias y religiosas en un éxito (cfr. capítulo 2.1)¹⁹.

Los textos historiográficos no se analizan detalladamente, sino que sirven como base para la comparación con las representaciones ficcionales de la historia. Simson (2003: 430) distingue entre *historia general/particular* y literatura historiográfica con una perspectiva autobiográfica (*relaciones geográficas, cartas relatorias, historias y relaciones*). La mayoría de los textos historiográficos del presente estudio corresponden a este segundo tipo que suele rubricarse bajo el martelete “crónica” (cfr. supra). Debido a la perspectiva autobiográfica, estas crónicas carecen de la distancia típica hacia el objeto que caracteriza los textos de historia. Recurren, por el contrario, a narradores homo o autodiegéticos que relatan desde su punto de vista testimonial y que comprueban la veracidad de su relato por “lo

17 Greenblatt y el *New Historicism* fundado por él tratan la intertextualidad de un modo peculiar, acercando la literatura a las fuentes históricas, pero quitándole su estatuto excepcional: la literatura representa una suerte de nudo de energía social y debe ser integrada en el proceso histórico. Puesto que el *New Historicism* carece de una metodología diferenciada (ver Simson 2003: 38s. y Köppe/Winko 2008: 228ss.) y no pudo refutar el reproche de Jauss, según el cual “vertió tan sólo vino viejo en botas nuevas”, no jugará un papel en este estudio.

18 Cfr. Wawor (1995: 166), compárense asimismo los ejemplos en Serna (2003: 55s.).

19 Puesto que Colón se topó solamente con regiones pobres, “incivilizadas”, en vez de encontrar las riquezas legendarias y altas culturas de Asia, presentó su viaje como si fuera una prueba de la providencia divina: los lugares descubiertos se prestaban sobre todo como campo ancho para la evangelización, ya que con excepción de los caribes todas las tribus descubiertas estaban dispuestas a recibir el cristianismo y el gobierno español. Niemeyer (2005: 97) detecta aquí un encuentro perfecto entre una mirada desde *imperial eyes* (Pratt 1992) y *wishful thinking*.

visto y oído”. Pero hay asimismo obras por parte de autores que jamás pisaron “las Indias”, como Pedro Mártir, quien trató de transferir los mitos del viejo mundo, difundidos por Plinio, al Nuevo Mundo.

Los humanistas contemporáneos empezaron tan solo a partir de mediados del siglo XVI de integrar el Descubrimiento de América en sus obras²⁰ y reivindicaban un estilo elaborado, adecuado al objeto. Por esto escaseaban las teorías humanistas sobre la historiografía. Solo la obra de Juan Luis Vives y la aplicación de sus ideas en las *Cartas* de Pedro de Rhúa forman una excepción, pero hay que tener en mente que Vives escribió en latín para un círculo de humanistas cultos, del que tan solo el cronista López de Gómara formaba parte. Los cronistas, en cambio, solían estar “más duchos en el uso del arcabuz que en la lengua latina” (citado en Kohut 2007: 17).

La gran mayoría de los cronistas eran españoles, pero sus obras suelen mencionarse en la historia de la literatura española solo *en passant*, mientras que constituyen una parte integral de la historia de la literatura latinoamericana (Simson 2003: 53s.). Si los motivos que los llevaron a la participación en la Conquista se limitan al oro, el honor y la evangelización, destacan para el relato de la misma razones más variadas: financiar otras expediciones (Colón), legitimar la propia conducta (Cortés) o el botín de guerra, escribir historia o corregir otras obras de historia ya publicadas (*Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega); motivos nacionalistas, personales, anticoloniales etc. (Serna 2003: 54). A pesar de su textura estética especial, estas obras fueron recibidas posteriormente como obras historiográfico-literarias²¹. Simson (2003: 61 y 88) advierte que los textos historiográficos sobre temas americanos fueron sustituidos a mediados del siglo XVI por epopeyas, porque bajo el régimen de Felipe II se introdujo una censura estricta que servía para silenciar el controvertido tema “América”. Según Arellano (2004: 245), Felipe II prohibió la noción “Conquista” y la dejó sustituir por el término “pacificación”. Parece que esta constatación de Simson contradice lo

20 Kohut (2007: 10) señala en este contexto la teoría elaborada por Juan Páez de Castro en su *Memorial* y las metarreflexiones de López de Gómara en su *Historia general de las Indias y Conquista de México* (1552).

21 Desde el punto de vista del siglo XVII y del temprano XVIII, las *crónicas* eran manifestaciones de las “ciencias, artes y erudición” y con ello de las “letras” (cfr. la décima acepción en el *Diccionario de Autoridades*). Se distinguía entre “letras” y “poesía” (el arte poético y sus productos en forma de verso, como por ejemplo la epopeya *La Araucana* de Ercilla), pero la “poesía” formaba parte integral de las “letras”.

expuesto por Kohut, según el cual se inició a mediados del siglo XVI una nueva fase de la historiografía, como lo demuestran las crónicas de Bartolomé de Las Casas, López de Gómara, Cieza de León y Bernal Díaz del Castillo (cfr. Kohut 2007: 28). Esta contradicción se disuelve si tenemos en cuenta el hecho de que muchos de estos textos escritos a mediados del siglo XVI se publicaron bastante más tarde (cfr. Niemeyer 2005: 99s.). Rössner (1995: 32) señala también crónicas redactadas en la segunda mitad del siglo XVI: pertenecen a la segunda fase, que empieza después de la Conquista del imperio incáico y llega hasta el comienzo del reino de Francisco de Toledo (1569) y tienen –al contrario de los textos de la primera fase– una actitud amable con respecto a los indígenas. Después surgieron tratados enciclopédicos que sirvieron para legitimar la Conquista y unificar el imperio incáico (ibid., 34). Muchos de estos textos, empero, ya no salieron de la pluma de los protagonistas de la Conquista. Niemeyer (2005: 105s.) distingue entre varios tipos de autores: los descubridores y conquistadores, que juegan un papel primordial en el presente estudio; historiadores casi-oficiales, que hicieron experiencias en los países respectivos como Fernández de Oviedo, y sabios de gabinete como López de Gómara; misionarios, autores anónimos e informantes, que forman parte del grupo de los vencidos; autores biculturales como el Inca Garcilaso de la Vega, criollos y monjas.

1.5 Corpus y enfoque transnacional

El corpus de fuentes españolas, novelas latinoamericanas y películas internacionales forma una amplia base textual transnacional. Por esto deberá tomarse en cuenta el nuevo giro transnacional en la historia que se dio en los años noventa del siglo XX en la *Transfersgeschichte* y en conceptos análogos como *entangled history* e *histoire croisée*. Metódicamente se abre aquí la posibilidad de complicar y cuestionar los relatos teleológicos de la modernidad y modernización (cfr. Conrad/Randeria 2002: 14). Hay que subrayar que la perspectiva transnacional no se concentra únicamente en los rasgos comunes, sino que concibe además las particularidades y tomas de distancia nacionales como producto del *entanglement* (ibid., 42).

Otro desiderátum de la investigación concierne la comparación pormenorizada de los singulares representantes de la historia que provienen de distintos medios. Esta comparación entre textos factuales y ficcionales abarca varios parámetros: a nivel del contenido hay que destacar qué elementos han sido adoptados y qué elementos han sido concretizados de manera distinta y qué desplazamientos semánticos resultan de ello. A nivel del discurso se analizan las estrategias y funciones de la puesta en escena misma, así como los efectos producidos. Sobre

esta base se reconstruyen los distintos modos de apropiación del pasado y las imágenes de memoria que los distintos representantes construyen. Para interpretar acertadamente la función de estos modos e imágenes hay que tener en cuenta el contexto de su producción y el campo literario-fílmico. Las crónicas, novelas y películas se conciben como historias transculturales en las que se vinculan de un modo complejo los distintos elementos e influjos étnicos, culturales, sociales y políticos, que forman, junto con las relaciones de poder, dinámicas específicas. La Conquista y la época colonial formaron estructuras híbridas que se perpetúan hasta hoy y de las que las narraciones históricas literarias y fílmicas se apropian de modos distintos.

Es un tópico considerar las narraciones literarias aparecidas desde el último tercio del siglo XX hasta hoy como distanciadas del *grand récit*. Con ello se alude a la crisis de los grandes relatos de la modernidad que Lyotard destacó en *La condition postmoderne* (1979): surgieron dudas tanto con respecto al relato de la ilustración y su optimismo progresivo, como con respecto a la concepción histórica teleológica de Hegel y Marx. A nivel de los textos literarios mismos, esta crisis se tradujo por la escasez de interpretaciones históricas cerradas y por héroes pasivos. El mundo histórico cerrado, detallado, con héroes activos y triunfantes se había realizado antes en la novela histórica tradicional (de Balzac en Francia, de Pérez Galdós en España) y en la película histórica clásica (tipo *Napoléon* de Sacha Guitry). Hoy en día constituyen solo una de varias posibilidades para contar historias, como lo demuestran las narraciones llamadas posmodernas o posestructuralistas, historias mínimas, microrrelatos, novelas de SMS o de *e-mail* etc., en textos literarios que abandonan los principios de armonía, totalidad y sentido para presentar una historia particularizada y fragmentada que carece de un sentido superior.

El “héroe mediano” de Lukács remite a otro aspecto con el que Gertrud Koch (1997: 550) explica por qué las imágenes históricas de índole tradicional determinan tan eficazmente la memoria colectiva: su tema verdadero no es la historia, sino el destino de un individuo que se desarrolla delante de un bastidor histórico. Esto puede comprobarse sobre todo en aquellas narraciones históricas en las que el narrador es asimismo testigo. Ettinghausen (1982: 15) constata con respecto a la literatura de memoria del Siglo de oro²²:

Las memorias de soldados, conquistadores, viajeros, diplomáticos y pícaros comparten el deseo común de admirar y asombrar a toda costa a fuerza de relaciones peregrinas y extravagantes. En aquella época, lo mismo que en otras anteriores y posteriores, los

22 Con excepción de los pícaros, los anti-héroes de la novela picaresca, los demás ejemplos de su enumeración pertenecen al territorio de la narración factual.

militares parecen haber sido especialmente aficionados a dejar constancia a la posteridad de su participación y proezas (reales o imaginadas) en hechos de armas.

En la novela y película neohistórica, la historia pobre de acontecimientos, altamente ficcionalizada y con un fuerte vínculo al presente no se presta para una identificación con su anti-héroe.

