

---

# DISCURSO

---

REVISTA INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA Y TEORÍA LITERARIA

NÚMERO 2

1.º SEMESTRE 1988

---



---

**SEMIÓTICA COMPARADA:** • Thomas A. Sebeok: *¿Es posible una semiótica comparada?* • François Jost: *Propuestas para una narratología comparada* • Elena Dagrada: *La narración en primera persona y la cámara subjetiva: el error de Lady in the lake* • Vicente Sánchez Biosca: *Intertextualidad y Cultura de Masas: entre la parodia y el pastiche* • Juan Antonio Prieto Pablos: *Estructura ritual y estructura narrativa: participantes* • Rafael Salas Machuca: *Letra e imagen: El procedimiento emblemático* • Inmaculada Gordillo: *Cine y Literatura: bibliografía en castellano* • Isabel Román: *La organización enunciativa de la novela histórica* • Concepción Pérez Pérez: *La energía, principio vertebrador en la estructura narrativa y simbólica del texto sadiano* • Reseñas • Libros recibidos.

---

ASOCIACIÓN ANDALUZA DE SEMIÓTICA

**DISCURSO**  
**Revista Internacional de Semiótica**  
**y Teoría Literaria**

Edita la Asociación Andaluza de Semiótica.

**Consejo de Redacción:** Pilar Moraleda (Universidad de Córdoba), Antonio Rodríguez Almodóvar (AAS), José Romera Castillo (UNED, Madrid), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Jenaro Talens (Universidad de Valencia) y Jorge Urrutia (Universidad de Sevilla).

**Secretario de Redacción:** Manuel Angel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla).

**Secretaría:** Angel Luis Acosta.

**Comité Científico Internacional:** Gianfranco Bettetini (Istituto A. Gemelli), Francesco Casetti (Universidad Cattolica di Milano), Christian Metz (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Walter Mignolo (The University of Michigan) y Thomas A. Sebeok (Indiana University).

**DISCURSO** es la revista órgano de la Asociación Andaluza de Semiótica. Los artículos se publican en español, aunque, excepcionalmente, podrán incluirse colaboraciones en catalán, francés, inglés o italiano.

La revista pretende contribuir a la investigación y a la difusión de temas de teoría semiótica en general. La teoría de la literatura ocupará lugar destacado. No se publicarán artículos de crítica aplicada, salvo que su componente teórica sea manifiesta.

**Precios de la suscripción anual** (dos números):

Individual: 2.000 Ptas. (España); 20 \$ (Extranjero).

Bibliotecas: 2.500 Ptas. (España); 25 \$ (Extranjero).

Miembros de la A.A.S.: 2.500 Ptas. (suscripción y cuota anual).

Se ruega transferir el importe correspondiente a la Cuenta n.º 60/1584/44 del Banco de Andalucía. Sucursal Urbana n.º 15, C/. Reyes Católicos, 41001-Sevilla.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

Revista DISCURSO

Ediciones Alfar

C/. Tajuña, 2

41008 SEVILLA (España)

---

# DISCURSO

---

REVISTA INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA Y TEORÍA LITERARIA

NÚMERO 2

1.º SEMESTRE 1988

---

## INDICE

<i>Palabras preliminares</i>	3
Thomas A. Sebeok: <i>¿Es posible una semiótica comparada?</i>	5
François Jost: <i>Propuestas para una narratología comparada</i>	21
Elena Dagrada: <i>La narración en primera persona y la cámara subjetiva: el error de Lady in the lake</i>	33
Vicente Sánchez Biosca: <i>Intertextualidad y Cultura de Masas: entre la parodia y el pastiche</i>	49
Juan Antonio Prieto Pablos: <i>Estructura ritual y estructura narrativa: participantes</i>	67
Rafael Salas Machuca: <i>Letra e imagen: el procedimiento emblemático</i>	79
Inmaculada Gordillo: <i>Cine y Literatura: bibliografía en castellano</i>	95
Isabel Román: <i>La organización enunciativa de la novela histórica</i>	109

JOST, F.: *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*; Presses Universitaires de Lyon, 1987.

ROPARS-VILLEUMIER, M. C.: *De la littérature au cinéma*; París: Armand Colin, 1970.

SINYARD, N.: *Filming Literature*; London: Croom Helm, 1986.

VIRMAUX, A y O.: *Le ciné-roman: un genre nouveau*; París: Edilig, s/f.

Universidad de Sevilla

Isabel Román

*Discurso 2 (1988)*

### La organización enunciativa de la novela histórica

La novela histórica es considerada como la manifestación narrativa por excelencia del romanticismo porque pone de relieve, con la búsqueda deliberada de un alejamiento geográfico y cronológico, la estética de la historia y, en consecuencia, del pasado. Pero cabe interpretar el género, en cuanto que pretende elaborar —al menos en principio— una reconstrucción fidedigna de una realidad pretérita (descripciones detalladas de lugares, costumbres, utensilios...) como un peculiar realismo en el que tendrían su continuación los brotes costumbristas del primer tercio de siglo y que, a la par que otras tendencias, formaría la base del realismo posterior. Amado Alonso, en su *Ensayo sobre la novela histórica*, ha sabido contemplar esta doble vertiente del género, tan importante para mi propósito. Dice textualmente: "... la novela histórica se inserta en la trama de ideales del movimiento romántico, en el que no sólo se ha de ver el gusto por lo maravilloso y por las lejanías desdibujadas, como propicias al febril ejercicio de la fantasía y a la fuga de lo actual, sino también la voluntad de objetivación en el arte, raíz del próximo realismo"<sup>1</sup>.

Esta voluntad realista, sin embargo, no es uniforme a lo largo del desarrollo de la novela histórica. En principio, se da un paulatino proceso de contemporaneización que habría de culminar con los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós. En segundo lugar, la novela

se va despojando de su carga documental, esto es: va interesando más la acción novelesca que el marco histórico en el que ésta se inserta. Se puede hablar, entonces, de una novela histórica original, que surge con el romanticismo, y de unas derivaciones que Ferreras denomina, sucesivamente, “novela histórica de aventuras” y “novela de aventuras históricas” en las que el elemento verdaderamente histórico va diluyéndose hasta dar paso al folletín<sup>2</sup>. La diferencia fundamental que existe entre una y otras reside en criterios que podríamos llamar “realistas”: se trata, sobre todo, del grado de fidelidad de los hechos narrados a los hechos históricos acaecidos. Así pues, la reconstrucción del pasado desempeña un papel importantísimo en la novela histórica originaria, dotada, también según términos de Ferreras, de un “espesor” histórico. Para conseguirlo, el novelista ha de realizar un considerable esfuerzo de documentación acerca de la época, el ambiente y los acontecimientos. En las derivaciones del género ocurre lo contrario: lo primordial es la peripecia, la sucesión de episodios novelescos, y las referencias históricas —a veces muy inexactas— funcionan simplemente como marco estético y convencional. Sin embargo, estas observaciones, hechas aquí de modo general, no bastan para explicar la decadencia y desaparición de la novela histórica por lo que se refiere a sus primitivos planteamientos.

Habría que indagar, entonces, en el correlato técnico que ineludiblemente han de tener los sucesivos presupuestos del género. El punto de partida ha de ser, necesariamente, el objetivo realista de las primeras novelas históricas, que está prácticamente en la base de toda la producción novelística del XIX y que se relaciona muy directamente con la función del autor-narrador. El concepto de realismo es conflictivo y ambiguo incluso si lo aplicamos exclusivamente al movimiento literario concreto que se conforma definitivamente tras la revolución del 68. Los realistas se debatieron entre la reproducción exacta y fotográfica del entorno y la interpretación subjetiva y novelesca de la realidad, decantándose finalmente por esta segunda concepción del realismo. Pero las contradicciones se agudizan en el caso de la novela histórica, que se propone un especial realismo: el narrador ha de reconstruir fielmente un universo pretérito que le es, por lo tanto, ajeno y desconocido; su situación, entonces, es también especial. De una parte, el propósito de reconstruir hechos y situaciones reales hace absolutamente necesaria la objetividad e imparcialidad narrativas: la capacidad imaginativa ha de ser sacrificada en aras de la veracidad; de otra, la obligada e insoslayable distancia

temporal entre el momento en el que se sitúa lo narrado y el momento en el que la novela se escribe, impuesta por la condición pretérita de la materia novelada, suponen un alejamiento con respecto al lector, dado que el contexto no es compartido. Todo ello impone ciertos límites al narrador, que debe mantenerse al margen de la historia y garantizar su veracidad y, además, debe constituirse en figura mediadora, adoptando una posición de intermediario entre el relato y el lector para facilitar la lectura y la comprensión a este último. En cualquier caso, su conocimiento de los hechos narrados no es fácilmente verificable. Objetividad rigurosa y creación novelesca han de conciliarse de forma creíble, poniendo de manifiesto una contradicción que caracterizará al género.

La novela histórica, pues, presenta determinadas peculiaridades en lo que se refiere al nivel pragmático de análisis, a las relaciones entre autor y lector. Pero, además, exige una especial configuración del espacio enunciativo. De todos es conocida la sistematización propuesta al respecto por Walter Mignolo, que voy a recordar brevemente. Distingue el crítico, que parte de los postulados de Jakobson, entre enunciación propiamente dicha, cuyos elementos primarios serían el emisor y el receptor (autor y lector para la enunciación literaria), y la materia del enunciado, que puede llevar implícita una segunda enunciación, realizada ahora por el “destinador” y el “destinatario”, figuras que conocemos como narrador y narratario. La enunciación primera configura lo que Mignolo llama “nivel contextual” y la segunda el “nivel discursivo”. Hasta aquí me interesa de modo especial el hecho de que esta distinción permite, en principio, diferenciar claramente la figura del autor de la del narrador: el primero es el emisor real de toda obra literaria, de la enunciación contextual, mientras que el segundo es el emisor ficticio de la enunciación discursiva<sup>3</sup>. Sin embargo, la distancia que existe entre ambos puede romperse —figuradamente— en el proceso de semiotización del texto. En el caso de la novela histórica, en efecto, no es extraño encontrar unidas las dos figuras: todo el proceso de documentación histórica ha de ser imputable al autor —y así lo confiesa—, que se erige a la vez en narrador. Esto se explica mediante el concepto de *figuración* que propone Mignolo. La figuración se refiere “a la posición que ocupa el destinador en cuanto destinador: qué informaciones o ausencia de informaciones tenemos sobre él, qué inferencias (y a partir de qué niveles) podemos realizar para reconstituir la *imagen* del destinador. *Figura*, en latín, significaba también *simulacrum*: podemos decir que el problema, en la figuración, es

cómo se simula el destinador"<sup>4</sup>. Su objetivo es el de *compensar*, y recoge aquí Mignolo el término propuesto por Martinet: la compensación suple la no co-presencia de emisor y receptor en la comunicación escrita frente a la comunicación oral (entonación, gestos, etc.)<sup>5</sup>. La figuración o simulación es un "mecanismo enunciativo cuya función es la de compensar, por un lado, el contexto en el cual emisor y receptor están co-presentes; y por otro, compensar las reglas pragmáticas que regulan la situación de comunicación en el sistema primario". De esta forma, la figuración puede convertirse en un rasgo característico de determinados universos narrativos, que se identificarían por la simulación del narrador. Tal es el caso de la novela picaresca, en la que el *emisor* se identifica con el *destinador* y el protagonista de la acción. La autobiografía es, pues, un caso de figuración<sup>6</sup>.

Otra posibilidad de figuración es aquella en la que el "destinador" no se identifica con el narrador principal e introduce a otro que asume sus funciones. Es una semiotización figural que tiene su más importante precedente en Cervantes y que se impone en el siglo XVIII: el destinador se presenta como editor de cartas o manuscritos encontrados<sup>7</sup>. Este recurso, que en el XVIII se utiliza, sobre todo, para ofrecer determinado perspectivismo en la visión del mundo presentada —recordemos, por ejemplo, las *Cartas marruecas*, de Cadalso— ha de tener otras funciones en la novela del siglo XIX.

La cuestión, intrínsecamente relacionada con el concepto de realismo, no se plantea aún en las primeras producciones. Tanto *Ramiro, conde de Lucena*, de Rafael Humara (1823), como *Los bandos de Castilla o el caballero del Cisne*, de López Soler (1830), responden al modelo tradicional de narrador omnisciente. Sus recursos no hacen pensar en la existencia de un estatuto específico de la novela histórica salvo en las contadas ocasiones en las que el narrador se ve obligado a actuar como intermediario entre la historia y el lector, justificando hechos o actitudes a través de explicaciones pertinentes que familiaricen al receptor del mensaje con el medio en el que la historia se desarrolla. El único rasgo formal perceptible es una invocación inicial de corte clásico que se justifica por el tema histórico, relacionado con el legendario de los cantares de gesta, y que puede entenderse como una reminiscencia de la literatura oral<sup>8</sup>: el narrador recita e invita a escuchar. El deseo de arcaizar en lo posible la situación narrativa —más acorde así con la materia relatada— no es ajeno tampoco al uso de esta invocación —a veces apelación—,

tamizada, desde luego, y quizá de manera inconsciente, por los modos narrativos decimonónicos: así la intención didáctica y moralizante que se trasluce, por ejemplo, en *La conquista de Valencia por el Cid*, de Estanislao de Cosca Vayo (1831), que se pone de manifiesto en la abundancia de intromisiones ideológicas del narrador<sup>9</sup>. Si tenemos en cuenta lo temprano de estas obras, que se escriben en los años en los que proliferan las traducciones e imitaciones de obras extranjeras (de Walter Scott, fundamentalmente), no debe extrañar que a veces la más importante preocupación del escritor sea la originalidad en el tema, que sitúa en la historia de España (López Soler, por ejemplo, subtítulo su obra "Novela original española"), sin que la exactitud histórica ni la ambigua posición del narrador sean excesivamente tenidas en cuenta.

Poco a poco, sin embargo, los novelistas adquieren conciencia del carácter y objetivo específicos del género. La consecuencia inmediata es la complejidad de la estructura narrativa, patente ya en *Sancho Saldaña*, de Espronceda (1834). En esta novela, el narrador no se limita a presentarse como simple transmisor de la historia, sino que asume plenamente su función de mediador. Sin abandonar una postura omnisciente, la tradicional, interviene en primera persona imponiendo al lector su presencia constante. Este percibe así una historia cercana, matizada y juzgada por la voz narradora, pero a la vez sospecha el artificio novelesco que se oculta tras la figura del narrador, que no tuvo acceso directo al escenario de los hechos ni pudo conocer el pensamiento de los personajes. Tanto la omnisciencia en forma directa como el estilo indirecto libre, que comenzaba a aparecer tímida y esporádicamente en los primeros años del siglo, podrían resultar desrealizadores. También el narrador es consciente de estas contradicciones con respecto al pretendido realismo de su relato, y por ello se precipita a justificarse. El recurso que utilizará Espronceda para salvar su dudosa posición es, precisamente, la figuración, que se convertirá en un rasgo propio de la novela histórica. El narrador se presenta como transmisor de unas crónicas encontradas, que han de suponerse contemporáneas a los hechos narrados. La distancia temporal queda así eliminada, y también la veracidad del relato, que ya no pertenece a un narrador ajeno a los hechos cuyo conocimiento de éstos resultaba discutible.

Sin embargo, ya desde el principio el destinador de la novela histórica se muestra consciente de la artificiosidad del recurso, y se permite manejarlo con entera libertad. Utiliza las crónicas para cubrir las dudas que la historia pudiera suscitar al lector o para justificar

los hechos inverosímiles. Se exime a sí mismo de responsabilidad, pero no sin cierta ironía: lo que en el libro hay de histórico pertenece a las crónicas, pero la forma novelada es jurisdicción del narrador-transmisor, que se reserva así su derecho a intervenir y dominar la narración por encima, incluso, de las fuentes documentales. Espronceda entiende que su relato es, ante todo, una novela, y con un guiño invita al lector a considerarlo de la misma manera:

*Sólo el nombre de la acusada no convenía con las otras señas que el soldado dio al judío, llamándose ella Zoraida y siendo Esther el nombre de su hija. Pero además de que esta circunstancia nada quitaba a la verdad de su relación, era muy fácil le hubiesen trocado el nombre poniéndole otro más acomodado a la pronunciación castellana, lo que el judío supuso también al momento (...). Y ésta es la solución que da la crónica de que extractamos nuestra historia a las dudas que pudieran ocurrir acerca de este maravilloso acontecimiento, no saliendo nosotros responsables de las que acaso ponga, además, algún lector quisquilloso<sup>10</sup>.*

No faltan, sin embargo, alusiones directas a la veracidad de los hechos narrados. Esta contradicción, fruto, como ya he señalado, de la especial situación en la que se encuentra el narrador de la novela histórica, a caballo entre su quehacer novelesco y la imposición de reproducir hechos y personajes verdaderos, entre ficción y realidad, lleva al planteamiento, dentro de los límites del propio texto, del problema del realismo literario, o, si se quiere, de la relación entre la realidad del mundo y la realidad novelesca. Esto es muy importante, puesto que constituye un anuncio de los planteamientos realistas de la generación del 68. El cuestionamiento de la relatividad del realismo se lleva a cabo, incluso, manteniendo lo que Martin Gysi llama *convención de los histórico*<sup>11</sup>, esto es, una especie de pacto entre narrador y narratario mediante el cual el primero afirma ofrecer únicamente hechos basados en la estricta realidad histórica y el segundo los acepta como tales. Véase cómo ambas cosas aparecen unidas:

*Cuando dicen que las cosas del mundo parecen una novela, no es más sino que una novela es o debe ser la representación de las cosas del mundo (...). Nosotros, no obstante, que nada tenemos que hacer sino extraer de las crónicas que dan cuenta de nuestra historia, no podemos vanagloriarnos mucho de este enjambre de personas que en*

*ella andan revueltas, ni de lo distantes que por su jerarquía y oficios parece que habían de estar unos de otros y de la relación que tienen entre sí todos (...). Pero, como hemos dicho, el mérito, si alguno hay, no es nuestro, ni del cronista, sino que así pasó y así lo dispuso Dios, y nosotros no hacemos sino contar<sup>12</sup>.*

Las crónicas son únicamente un recurso, aceptado por la "convención" antes aludida. De ahí que el narrador se permita jugar con ellas, sin llegar a completar la figuración: el destinador delega en el narrador de las crónicas sólo esporádicamente, cuando conviene al relato. Se atribuye la libertad de corregir a este segundo narrador cuando, en su opinión, las crónicas no corresponden a la realidad. Esto, naturalmente, desrealiza la narración, puesto que el autor no puede documentar la exactitud de la que hace gala por encima de las crónicas:

*Sentimos, empero, no ser enteramente de la opinión del cronista; pero faltaríamos a la verdad si, como él, exagerásemos la hermosura de aquellas damas<sup>13</sup>.*

Espronceda es, por lo tanto, consciente de que la ficción novelesca domina a la historia, y por ello utiliza deliberadamente la figuración como simple artificio. Pero no es éste el único caso. Algo similar ocurre en la novela de Larra *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834). También aquí el *destinador* recurre al extracto de unos papeles encontrados, pero, para sorpresa del lector, lo hace tras haber advertido al principio de la novela que no ha utilizado ninguna fuente para documentar su relato, y haber defendido —y esto me parece fundamental— la verosimilitud de los hechos narrados frente a su exacta veracidad. La figuración, que aparece como uno de los recursos propios —y lógicos— de la novela histórica, empieza a cuestionarse prácticamente desde su inicio:

*Con respecto a la veracidad de nuestro relato, debemos confesar que no hay crónica ni leyenda antigua de donde la hayamos trabajosamente desenterrado; así que el lector perdiera su tiempo si tratase de irle a buscar comprobantes en ningún libro antiguo ni moderno: respondemos, sin embargo, de que si no hubiese sucedido, pudo suceder cuanto vamos a contar, y esta reflexión debe bastar tanto más para el simple novelista, cuanto que historias verdaderas de varones doctos andan por esos mundos impresas y*

*acreditadas, de cuyo contenido no nos atreveríamos a sacar tantas líneas de verdad, o por lo menos de verosimilitud, como las encontrará quien nos lea en nuestras páginas, tan fidedignas como útiles y agradables*<sup>14</sup>.

Cabe, entonces, deducir varias cuestiones: en primer lugar, que la figuración parece utilizarse ya a modo de fórmula estereotipada propia del género. En segundo, que de la misma forma que el recurso aparece con cierta rapidez, se produce un prematuro proceso de ironización encaminado a romper los moldes narrativos dentro de los cuales se conforma la novela histórica. Así, Larra de alguna manera intenta parodiar lo que no es sino un claro artificio para proporcionar veracidad al relato. Por último, y como consecuencia de lo expuesto, se desprende la defensa de la verosimilitud frente a la verdad. El narrador establece la autonomía del universo novelesco al margen de su fidelidad a hechos reales y la preponderancia del novelista sobre el historiador. En virtud de su condición de novelista, el demiurgo que es el narrador defiende sus derechos a crear su propia realidad, quizá no fiel a la verdad histórica, pero sí verosímil: realidad literaria frente a la copia de un universo pretérito cuya reconstrucción, además nunca puede ser absoluta. A pesar de ello, Larra es consciente de la condición del género, y por esta razón hace constantes esfuerzos por convertirse en el eslabón que salve la distancia temporal entre el pasado de la historia y el presente del discurso: un narrador personalizado interviene con explicaciones y aclaraciones continuas — posible resabio de su labor costumbrista — que le llevan a mantener con el lector una relación muy estrecha.

Igual parodia se advierte en *El golpe en vago*, de García de Villalta (1835). Las referencias cervantinas son explícitas en este caso, pues el narrador se presenta como editor de un manuscrito cuyo autor es un tal don Alejo Cevallastigardi y Chodepaturra, trasunto irónico y grotesco de Cide Hamete. Habría que distinguir, entonces, tres figuras: la del narrador, la del editor y la del autor (don Alejo). Sin embargo, la simulación implica indistintamente a cualquiera de las tres, de forma que el lector no sabe en realidad quién está contando la novela. Es, de nuevo, un guiño en el que se mezclan los distintos planos narrativos. Una vez más, por lo tanto, se rinde tributo al recurso de utilizar una fuente fidedigna en la novela histórica, pero con una parodia evidente no sólo por el trasvase de niveles narrativos sino por la ironía que destilan las intervenciones del narrador en el proceso de figuración. La novela, además, recoge

también el problema fundamental del género histórico: la veracidad del relato. El novelista aboga por la verosimilitud. Hay numerosos ejemplos como éste en el que el narrador se burla deliberadamente de la omnisciencia narrativa en su relación paradójica con la verdad de los hechos pretéritos:

*Tenía este reverendo la propiedad, común a todos los personajes de dramas y romances, de hablar solo cuando pensaba, práctica utilísima para los utores, que se aprovechan de ello, sin asegurar, empero, bajo juramento que la dicha persona dijo las dichas cosas, en dicho lugar, día, mes y año, sino que la hubiera dicho al reducir sus pensamientos a palabras. El padre Narciso habló, pues, o pudo haber hablado así...*<sup>15</sup>.

Los ejemplos de figuración en la enunciación de la novela histórica podrían ser muy numerosos: *El día de San Idelfonso en Toledo*, de José Gelabert (1844), *El señor de Bembibre*, de Gil Carrasco (1844), *Doña Blanca de Navarra*, de Navarro Villoslada (1847)..., pero no siempre se utiliza con el pleno convencimiento de su efectividad por parte del autor. De ahí las parodias a las que me he referido. Parece claro que los novelistas la consideran ya una norma del género que, si bien no es original — tienen presente el modelo cervantino — ni termina con él — Galdós y Valera, por ejemplo, seguirán utilizándolo — si le es propio. Pero habría que plantearse por qué pierde fuerza de inmediato el recurso.

En la novela de Martínez de la Rosa, *Doña Isabel de Solís* (1837) no se produce la figuración, sino que el autor pretende verdaderamente recrear con toda exactitud un universo pretérito. Para ello no recurre a un segundo narrador, autor de unas crónicas ficticias. La labor de documentación corre enteramente de su cargo, y en trescientas treinta y tres notas a pie de página cita a cronistas e historiadores reales, confirmando con su erudición las afirmaciones de la novela. Esto da lugar a que puedan establecerse dos niveles diferentes en la novela, o, si se quiere, que el narrador deba adoptar dos actitudes distintas: por una parte, es reproductor fiel de una época, hechos y personajes; por otra, existe, aunque basada en hechos comprobables, una materia novelesca. Es, pues, transmisor de hechos pasados y a la vez creador de un universo literario. Pero si la erudición histórica de que hace gala insiste en la veracidad de los hechos reproducidos, veracidad que, puesto que aporta documentos ciertos, no tiene necesidad de defender directamente, la omnis-

ciencia total de la que dispone como novelista contradice en gran medida la objetividad que el relato se plantea como finalidad. Se pone de manifiesto entonces, otra vez, y en el caso que más se aproxima a los presupuestos iniciales de la novela histórica, la contradicción latente que ésta conlleva entre la pretendida objetividad y la inevitable omisciencia novelesca. Esta contradicción es obvia en la postura ambigua del narrador, que a veces funciona como historiador y en las más de las ocasiones interviene, personalizado, con juicios, digresiones e intervenciones de todo tipo que pueden considerarse desrealizadoras. Por ello el recurso de la documentación, que se solventa por lo general a través de la figuración, ha de ser pronto ironizado, dado que no sólo no contribuye a ofrecer verosimilitud al relato sino que, por el contrario, le concede mayor inverosimilitud al poner en entredicho la postura y la función de la voz narradora, que pisa terreno poco firme. Lo mismo podría decirse de otro de los puntos en los que se apoya la novela histórica: la posición del narrador como mediador. El deseo de conectar el mundo pasado con el presente del lector le lleva a adquirir un mayor grado de familiaridad con éste, por una parte; por otra, llega al extremo de, para garantizar la verdad de lo que narra, confesarse testigo y observador de hechos que, lógicamente, le resultan lejanos. Se convierte, en cierta medida, en un narrador intradieético, algo impensable desde el punto de vista de la verosimilitud histórica.

Todo ello da lugar, paulatinamente, a que el narrador vaya considerándose más como novelista que como historiador, con la consiguiente consolidación del universo ficticio —aunque tenga base histórica— frente a la reproducción, sin más, de la realidad pretérita.

Esto es fácilmente comprobable en las novelas posteriores. La voz narradora resulta significativa, hasta el punto de que puede convertirse en un claro indicio de la decadencia del género. Se preocupa cada vez menos por salvar el desajuste entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración y se aleja progresivamente de la fidelidad, termina por resultar contraproducente puesto que no determina por completo el relato: por encima de ese narrador está siempre el destinador primero. Sus primitivas intenciones de salvaguardar la veracidad de lo narrado desaparecen desde el momento en el que el narrador superpone a ésta la verosimilitud.

El prolífico Manuel Fernández y González, a caballo entre los últimos coletazos del género histórico y el folletín, puede ejemplificar cuanto digo. Su obra muestra un considerable cambio narrativo con respecto a las aludidas anteriormente. Se observa, en principio,

un desinterés absoluto por cuanto a la documentación del relato se refiere. Interesa al novelista la trama novelesca, no la recreación de un universo pretérito: por ello la distancia temporal no necesita ser salvada. De ahí que aparezca un narrador omnisciente, que no alude a una posible condición de historiador, que ha perdido todo relieve como intermediario entre el universo novelesco y el lector y que se atribuye un poder total sobre el relato y los personajes.

Este proceso, sin embargo, no se produce en una rigurosa sucesión cronológica. El problema se plantea desde el mismo nacimiento del género, y las contradicciones entre verosimilitud y veracidad van implícitas en su concepción original. Por ello no son de extrañar afirmaciones como las de Juan de la Rosa, quien en su novela *El castillo de Santa Catalina*, de 1834, que sitúa en la época de Juan II, advierte al lector:

*A esta época pues de prosperidad y de ventura es a la que pertenece mi novela. Nada hay en ella de histórico, todo es hijo de la imaginación*<sup>16</sup>.

Lo que sí es evidente es que, con altibajos, existe un cuestionamiento de los procedimientos que pueden entenderse como realistas, y que esto sí es un proceso paulatino. Parece claro que el fracaso de la novela histórica tiene su raíz en la contradicción existente entre el deseo de reconstruir una realidad pasada y la imposibilidad real de conseguirlo totalmente. Cuando comenzaron a ponerse en entredicho las novelas de Walter Scott, maestro del género, debido a sus errores históricos, surgió la polémica sobre el objetivo primordial de la novela: ¿verdad o verosimilitud? La postura y la función del narrador comienza a ser cuestionable. Se debate entre su condición demiúrgica y la objetividad que pretende, y va tomando cuerpo, como ineludible, la necesidad novelesca. De ahí que la reconstrucción histórica vaya perdiendo importancia en favor de la ficción.

Entiendo entonces que puede hablarse de una caracterización específica del status del narrador en la novela histórica que permite analizar su evolución. Recapitulando todo lo dicho, en principio la novela histórica necesita un narrador delimitado, consciente de su papel indispensable como mediador: ha de ofrecer un mundo periclitado, que no puede narrarse solo, pues las circunstancias oscuras, condicionamientos de hechos o reacciones de los personajes tienen sus motivaciones en un ambiente desconocido para el lector. Las explicaciones deben provenir de ese narrador, enlace entre el pasado y el presente. Pero debe avalar sus conocimientos sobre la historia,

de manera real en cuanto a lo histórico (como en el caso de Martínez de la Rosa) pero de manera ficticia en cuanto a lo propiamente novelesco. La figuración es el único recurso posible, bien delegando el narrador primero en el narrador de unas crónicas, bien indirectamente utilizando a otro narrador relacionado con la historia que se va a contar, como en el caso de *Ni rey ni roque*, de Patricio de la Escosura (1835). Pero el narrador sufre un desgarramiento entre sus deseos de objetividad y sus poderes sobre el relato. Por eso los recursos utilizados, sobre todo la figuración, son manejados con la plena conciencia de su simple condición de artificios literarios. Comienza a usarlos de forma irónica, contradiciéndolos, a veces con la complicidad del lector, hasta desembocar en la ausencia de tales recursos o en la parodia declarada. Igual ocurre con la función mediadora que en principio se impone. Cuando el artificio comienza a cuestionarse, y cuando la figura del narrador pierde sus características, la novela histórica desaparece como tal y deja paso a otra entroncada con ella pero que ya no es histórica. Todo ello está estrechamente relacionado con la defensa que toma cuerpo en las novelas de la verosimilitud frente a la veracidad. Si la novela histórica en sus inicios implica un especial realismo en cuanto a captación o reconstrucción fiel de la realidad, a medida que el género avanza la autonomía de la obra literaria se va imponiendo frente a la realidad. Podría hablarse de dos formas diferentes de entender el realismo (reproducción objetiva de la realidad o interpretación personal) que en la novela histórica entran en conflicto más que en ningún otro género debido a la condición pretérita de los hechos que se van a representar:

a) En los orígenes de la novela, se recrea la realidad a través de la reconstrucción fiel del pasado. A ella hay que atribuir el deseo de salvaguardar la fiabilidad documental o figuradamente y la posición del narrador como enlace entre el lector y el universo narrado.

b) La verosimilitud predomina sobre la veracidad. El narrador declara su condición novelesca, e interpreta la realidad histórica. Este otro *realismo* puede considerarse como recreación personal, ineludible en todo caso, que llega a ser considerada más objetiva, tanto más cuanto que el narrador de a) tiene en su contra la imposibilidad material de haber accedido al universo novelesco. La inverosimilitud de procedimientos pretendidamente objetivadores, como la figuración, hace que se parodien y desaparezcan. La progresiva aceptación de b) lleva a la disolución del género.

1. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "la gloria de don Ramiro"*. Madrid: Gredos, 1984, pág. 27.
2. *El triunfo del liberalismo y la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus, 1976.
3. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1978, pág. 144 y ss.
4. *Idem*, pág. 229.
5. *Idem*, pág. 151. André Martinet: *A Functional View of Language*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
6. *Elementos...*, pág. 239-240.
7. *Idem*.
8. Así lo indica Antonio Prieto con respecto a Gil y Carrasco (Introducción a *El señor de Bembibre*. Madrid: Cátedra, 1974, pág. 19).
9. Hago uso de la terminología de Francisco Javier del Prado en *Cómo se analiza una novela* (Madrid: Alhambra, 1983, págs. 178 y ss.).
10. En *Antología de la novela histórica española* (ed. de Felicidad Buendía). Madrid: Aguilar, 1963, pág. 699.
11. "Saber e imaginación en *Sancho Saldaña*", en VARIOS (G. Güntert y J. L. Varela, eds.): *Entre pueblo y corona. Larra, Espronceda y la novela histórica del romanticismo*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1986, págs. 155-163, pág. 156.
12. Págs. 672-673.
13. Pág. 666.
14. Madrid: Cátedra, 1978, pág. 56.
15. En *Antología de la novela histórica española*, cit., pág. 901.
16. Madrid: Imprenta y Casa de la Unión Comercial, 1843, pág. 11.