

Narrativa histórica

Un simposio

**Edwin Frank, Brenda Wineapple,
Katharine Michaels, Mimi Chubb,
Robert Gottlieb, Stephen Greenblatt
y Charles Haas**

La expresión *historical fiction* se traduce literalmente como “ficción histórica” o con tintes históricos. Decidí usar “narrativa” como traducción de *fiction* con el fin de distinguirla de lo que en español es o se entiende por “novela histórica”, un género más amplio de lo que se suele imaginar. Aunque una vez dicho lo anterior tal vez podría decirse que no hay más que ficciones, de no ser porque en su uso lleva la mano de Jorge Luis Borges. En este interesante simposio en torno a la novela de tema histórico lo anterior ni siquiera se menciona, puesto que la esfera de las palabras remiten siempre a muy diferentes órdenes e intereses culturales, pero esto no desmerece de ninguna manera la calidad de las aportaciones del poeta y editor Edwin Frank, responsable de la extraordinaria colección de libros clásicos creada por *The New York Review of Books*, ni las de la biógrafa Brenda Wineapple, la editora Katharine Michaels, la editora Mimi Chubb, el cronista y editor Robert Gottlieb, el académico Stephen Greenblatt y el profesor Charles Haas. Esta serie de ensayos se publicaron en la entrega de primavera de 2017 del tabloide *The Threepenny Review*. Las colaboraciones, sin título, aparecen firmadas al calce en el original, y así aparecen aquí. Nota y traducción de Antonio Saborit.

DURANTE BUENA PARTE DEL SIGLO XX, los novelistas serios estuvieron interesados en la escritura de narraciones históricas. Hubo excepciones, por lo general de literatos dispendiosos —*Ben-Hur*, o las novelas faraónicas de Mahfouz— pero si eras André Gide o Elizabeth Bowen o Dashiell Hammett o Joseph Roth, me parece válido decir que lo último que querías escribir era *Lo que el viento se llevó*. *La marcha de Radetzki*, de Roth, es el tipo de excepción aparente que confirma la regla. Puede que porte las vestimentas de la pieza teatral de época, pero deja

Para quien vuelve la vista al pasado, el regreso a la novela histórica parece inevitable, como siempre sucede al volver la vista hacia atrás.

claro (y hasta se regodea) en lo percutidas, deshilachadas y tontas que son tales vestimentas. En *El corazón de Midlothian* (el *locus classicus* de la novela histórica, una obra bellamente aburrida), sir Walter Scott montó la marcha de la historia como la marcha de un escocés a lo largo de toda la Bretaña para exigir justicia a la reina inglesa, una exigencia que ella hace no airadamente sino con la absoluta confianza que será satisfecha, como sucede. En el libro de Roth, la marcha de la historia —representada por las trayectorias de dos balas, ambas completamente accidentales— se ha vuelto una tonada de organillo; una suerte de broma, aunque lo que le da a la novela su entereza y *pathos* es su negativa total a considerar la idea de que cualquier otra cosa habría sido mejor: una negativa al pensamiento histórico que es, a su propia manera, histórica.

Y luego cambiaron las cosas, de manera que en la actualidad las novelas históricas son la esencia de los catálogos de los editores en todo el mundo. ¿Qué sucedió y cuándo? Aun me acuerdo de que, al inicio de los novecientos ochenta, me sorprendió escuchar que Thomas Pynchon, en el largo intervalo que siguió a la publicación de *El arco iris de gravedad*, trabajaba en algo inconcebiblemente común y corriente como una novela histórica. Lo que ahora me intriga es que no fue sino mucho tiempo después de la salida de *Mason y Dixon* que me pregunté a mí mismo si *El arco iris de la gravedad* no era sino una novela histórica. Como sea, desde la cómoda perspectiva del siglo XXI, el cambio parece haber iniciado desde el comienzo de los novecientos cincuenta y que tomó cada vez mayor velocidad durante los largos años de relativas paz y prosperidad (y de estancamiento y desigualdad cada vez mayores) que Occidente habría de disfrutar luego de los novecientos sesentas. Se podría decir que el punto de inflexión fue la publicación de *El gatopardo* en 1958, tras la muerte de Lampedusa, quien vio cómo la rechazaron varias editoriales —un libro de gran integridad y belleza que además fue un gran éxito popular—. Luego vinieron *Ragtime* y *El sitio de Krishnapur* y *Posesión y Regeneración* y *Libra y Beloved* y *Pastoral americana* y *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*, para limitarme a la esfera de lo anglo.

¿Qué se hace con este cambio? Para quien vuelve la vista al pasado, el regreso a la novela histórica parece inevitable, como siempre sucede al volver la vista hacia atrás. Tal vez la palabra “inevitable” sea la mejor. Conforme las novedades del siglo en sus inicios fueron pasando y quedándose atrás, parece inevitable que hubiera la necesidad de volver a ellas y celebrarlas, poniéndolas en una perspectiva temporal. De manera análoga, las formas innovadoras a las que los novelistas —al igual que otros artistas— han recurrido en respuesta a esas

novedades se han vuelto comunes y familiares, hasta anticuadas, y en todo caso históricas; no se niega eso. Los escritores en la última parte del siglo vivían no en un estado de emergencia sino de continuidad, y ese *continuum* había que reconocerlo y darle una forma imaginativa. El que a la novela histórica se la olvidara y desdeñara durante tanto tiempo se encargó de volver atractivo el género para escritores arriesgados.

Pero ¿las nuevas novelas históricas lo son en realidad y continúan una nueva manera de imaginar lo histórico? Es difícil de decirlo en este momento, aunque soy escéptico. Está el formidable ejemplo audaz de Hilary Mantel, quien en *La sombra de la guillotina* y *En la corte del lobo* retoma en realidad el viejo patrón de la novela histórica, mostrando la historia como un escenario en el que hombres y mujeres definen y cumplen sus destinos o no lo hacen; recordándole a los lectores que “los hombres hacen su propia historia mas no como la quisieran”. Al mismo tiempo, sin embargo, su despliegue casi puntillista de perspectivas somete al lector a la gran incertidumbre de la historia tal y como se la vive, dándole a sus libros esa sensación de emergencia que, para la novela del siglo XX, fue la marca del real compromiso moral y estético, pero también con una idea más amplia de importancia del tipo que encontramos en Scott, aunque Mantel, desde luego, es —o sería— revolucionaria ahí donde no lo es Scott.

Sin embargo, en buena medida la nueva novela histórica se reduce a una forma de comunión sentimental con los muertos (las víctimas del siglo pasado, sobre todo); o a un ejercicio, más o menos sofisticado, en historización; o a un simple pastiche. En ocasiones, éste puede lograr la ferocidad aterradora, digamos, de *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy, pero tanto el sentimentalismo como la sofisticación no me recuerdan tanto otra cosa como los pálidos motivos históricos que decoran los billetes del euro. Y me sorprende que estas novelas y su género no-tan-nuevo existen más bien como el euro: no tanto como un ajuste de cuentas con la historia sino como un antídoto contra ella. Hechas para ser todo para todas las personas —un poco de hechos (para los machos demográficos) y un poco de ficción (para las hembras demográficas)—, las nuevas novelas históricas son, en pocas palabras, un poco de confusión. Y tal vez sea la ansiedad la que las hace confusas, la ansiosa sensación de que son producto de un tiempo sin una visión histórica o sin experiencia histórica (o interés, para ese caso), un tiempo de marcar el tiempo en la aprehensión de un momento en el que la historia ha de volvernos a robar la marcha. Si ese es el caso, a duras penas les puedo echar la culpa de eso.



EDWIN FRANK

*Así que la narración histórica
no es la parienta pobre
de la literatura. De hecho,
toda narración es en cierto
sentido histórica,
trátese de Tristram Shandy
o Moby Dick, Pálido fuego
o La flor azul.*

MLE SOLÍA RECORDAR ESAS CAJAS para pintar por números en las que uno hacía eso precisamente, pintar por números. En este caso, sin embargo, era el novelista, no el pintor, quien añadía el color, aunque dentro de los contornos preestablecidos de lo que sucedió en realidad; tal y como cuando me regañaba mi maestra de primero, no había que salirse de la raya. Cuando pensaba en la narrativa histórica, entonces, si llegué a pensar en ella, la relegaba a la trillada retaguardia de la literatura, un lugar cómodo colmado de detalles naturalistas, en el que un pasado en *papier-mâché* es moldeado en relatos claros y prefabricados.

Ésta, me vine a enterar, es una opinión sumamente ignorante, nacida en parte de mi propia turbación cuando, de niña, me preguntaba si Johnny Tremain, Ichabod Crane y Johnny Appleseed eran reales, y si Hawthorne en efecto encontró *La letra escarlata* en el ático de la aduana. La turbación tal vez me ayudara a pasar por alto la narrativa histórica como un puñado de individuos disecados sembrados en un escenario de hechos grises. Aun así, no dejé de preocuparme todo el tiempo por esas líneas borrosas que separan lo imaginario de lo cierto.

“Veo la novela histórica como algo contaminado por una fatal baratura”, declara abiertamente Henry James, aunque habla en la maravillosa novela de Colm Tóibín, *El maestro*, una novela sobre el Henry James histórico. En efecto, los novelistas conjuran personas que alguna vez vivieron y ocasiones vividas: John Brown, Lili Elbe, las esposas de Hemingway, lord Byron, Virginia Woolf, los Rosenberg y todos los de la Guerra civil estadounidense, por no mencionar la fabulosa evocación que hiciera Hilary Mantel de Thomas Cromwell o la de Pat Barker de W. H. R. Rivers y los soldados traumatizados en el Craiglockhart Hospital. Tolstoi narró de manera brillante historias que ya se habían contado. Y a Hawthorne le gustaba pretender que lo había hecho: generaciones de académicos (y no sólo yo) han tratado de localizar la letra escarlata.

Para tales autores, la historia es más accidental que algo asumido, incluso si sus lectores se ufanan de conocer el resultado de las cosas. Sus protagonistas son diversos, falibles, crédulos con frecuencia; a sus seres los ha retorcido la confrontación aterradora, difícil y a fin de cuentas moral con el desconcierto de la experiencia. Así que la narración histórica no es la parienta pobre de la literatura. De hecho, toda narración es en cierto sentido histórica, tratése de *Tristram Shandy* o *Moby Dick*, *Pálido fuego* o *La flor azul*.

Así, con una mayor tolerancia hacia el desasosiego (o sea que con novelas mejores que *Johnny Tremain*) me di cuenta de que el encanto de la llamada narrativa histórica está en una combinación imperfecta de lo fijo y de lo condicional, o de

lo verdadero y lo imaginado, todo lo cual replica las coordenadas de nuestras vidas. Pues hasta la historia tiene sus ficciones, sus omisiones e incómodas verdades a medias: piénsese en Truman Capote, Gertrude Stein, William James, Malcolm X. Las fronteras a veces son borrosas.

Desde luego que las diversiones populares también se atan a hechos o personajes históricos. *El discurso del rey*, *Nadie está a salvo*, *La reina Cristina*, *Lincoln*, *La gran apuesta* y una serie sin fin de docudramas para la televisión —en las que se incluyeron recientemente *The People vs. O. J. Simpson*, *Narcos* y *Show Me a Hero*— presentan ficciones “inspiradas” por hechos y personas reales; sin embargo, las juzgamos menos por su fidelidad histórica que por su uso del lenguaje, del personaje o de la curva del relato. Si sólo nos interesa la precisión histórica, no entendemos —como solía decir Mark Twain— a quien le gusta hacernos tropezar históricamente. “No sabe de mí quien no leyó un libro que se llama *Las aventuras de Tom Sawyer*; pero eso no importa”, dice “Huck” Finn al inicio de su relato. “Ese libro lo hizo el señor Mark Twain, y contó la verdad, casi siempre. Eso no es nada. Nunca conocí a alguien que de vez en cuando no mintiera”.

De hecho, existe algo vagamente consolador en la narrativa histórica: ya sea que sus narraciones sean suaves como la seda del siglo XVIII o hechas de retazos de cuño moderno, nos habla de personas que reconocemos, admiramos, odiamos o adoramos, quienes fueron criaturas temporales asoladas por el tiempo. Acaso no exista de pie una sola obra de Calímaco, “quien trabajaba el mármol como si fuera bronce, / realizando paños que parecían elevarse / cuando la brisa marina golpeaba la esquina”. Pero el que alguna vez estuviera de pie, y que se puede volver a imaginar, nos recuerda que no sólo estamos sujetos al accidente, al azar o a la tragedia. Podemos recrear lo que hemos perdido con el tiempo y en el tiempo.

“Es la verdad, aunque no pasara”, dice Chief Bromden en *Alguien voló sobre el nido del cuco*, de Ken Kesey. La narrativa histórica también es capaz de decir la verdad, aunque no pasara.

BRENDA WINEAPPLE

LA NARRATIVA HISTÓRICA es un juego de alto riesgo en el que va de por medio la falsificación del hecho y del personaje. Sin embargo, cuando lo juegan los mejores, se trata de una forma sumamente convincente, en el que el peso y la consecuencia



de ambos elementos se mezclan entre sí y se mueven más allá de los confines aparentemente limitantes del mero hecho o del personaje. Requiere, de manera simultánea, seriedad en el escrutinio y generosidad imaginativa, que ofrecen elevados placeres intelectuales y sentimentales. Crucial a esta experiencia híbrida es una duda fundamental en cuanto a la posibilidad de categorizar la naturaleza caótica de los eventos humanos colectivos y un cuestionamiento implícito del papel de la interpretación tanto en la historia como en la narrativa —todo lo cual es inherente a la forma misma—. Pero más sorprendente que todo lo anterior es el arte tan particular de crear a partir de los lineamientos de un personaje histórico, cuyo lapso de vida y “significado” ya fue juzgado; el peso, la profundidad y la irremplazabilidad es el signo indeleble de un gran personaje ficticio.

En 1812 en Rusia, durante la Revolución francesa o durante el turbulento reinado de Enrique VIII, el carácter, se quiera o no, se forja y prueba en momentos de gran intensidad, de violencia feroz y de masivas consecuencias. Las grandes figuras de esas épocas son gigantes, no obstante quien lo cuenta, y emanan calor a lo largo del tiempo —los eternamente inquietos y hasta proféticos que no mueren—. Pocas figuras históricas se han abordado más tanto por académicos profesionales como por historiadores populares que Robespierre y Danton, con el polierótico Camille Desmoulins y su esposa, Lucille, quien ofrece valioso combustible, aunque secundario, para el análisis.

En esta olla de palabras, controversias ideológicas y analogías del mal, Hilary Mantel, en ese tiempo aún una escritora joven, se lanzó con osadía a crear su novela de 1992, *La sombra de la guillotina*. El milagro que aquí se realiza tiene que ver con imaginar la vida para un conjunto de personajes cuyo destino, al parecer, ya está resuelto. Conocemos el tiempo y las condiciones de sus muertes, y se nos propone una serie de ideas sobre las fuerzas del hecho y de la personalidad que los llevaron a la tumba; pero para que nosotros nos preocupemos por ellos, Mantel debe imbuirles una suerte de libertad radical para tomar decisiones y generar en nosotros la impresión de que sus destinos siguen abiertos en todo momento —hasta el final—. En mi caso, cuando los cuatro personajes de la imaginación de Mantel murieron en el marco de la novela, me quedé tan desolada como una amante abandonada, casi de una manera visceral, imaginativa y obsesiva. La poderosa sensación de un duelo personal está, lo sé de cierto, relacionada directamente, en este y en otros libros que adoro, con la compulsión de parte de la autora a amar a estos personajes en vez de juzgarlos.



Mantel confesó, en *London Review of Books* y en otras partes, que era ferviente robespierrista, no obstante que, para muchos, es alguien a quien difícilmente se puede amar. “No lo podías comprar”, observa Mantel. “No lo podías impresionar. No lo podías asustar... Algo se perdió cada vez que se interrumpió a Robespierre. Seguimos escuchando los silencios cada vez que él calló algo. Amén de las demás cosas que pudiera haber sido, era un hombre de principios y de convicciones”. Mantel señala que ella no es la única en su atracción por Robespierre: “Puedes creer, tal y como lo informó Desmoulins, que era capaz de levantar a ochocientos hombres en un solo instante. Podríamos discutir la cifra, pero el poder al parecer era auténtico. Se extendía a las mujeres de París que asistían a las galerías públicas del Club Jacobino”. En otra parte, Mantel vuelve sobre las descripciones de sus “ojos verdes”. La pasión de Mantel, instintiva e intelectual al mismo tiempo, es del tipo que no admite distinción alguna entre ambas.

De suerte que si Robespierre es la fuerza irresistible del afecto de Mantel, ¿por qué le da al fraudulento, despreocupado e infinitamente corruptible Danton la escena más conmovedora así como la mejor al final del libro? Mantel muestra aquí con gran fortaleza su capacidad para vivir en el interior de la piel de un personaje y para amarlo intensamente, aún a sabiendas de que se trataba de un embaucador, un cacique de partido a la manera del Tammany-Hall, un mujeriego sin conciencia. Mantel ubica nuestro duelo —y el de ella— al seguir a Danton, Camille Desmoulines y Herault durante los tres días de un juicio amañado y hasta el pie de la guillotina. Pero habiéndonos llevado ese lugar fatal, al principio parece desconfiar de ella misma. Aunque nosotros estamos seguros de que ella tomó la decisión hace tiempo (y que fue correcta), plantea una pregunta que siempre aparece en la narrativa histórica: ¿hasta dónde se puede inventar sin alterar la verdad? ¿Cómo hay que exponer la vida imaginativa de los hechos? “Hay un punto”, dice ella, “detrás del cual —la convención y la imaginación así lo mandan— no podemos pasar; tal vez sea aquí, cuando las carretas entregan su carga para el cadalso, hoy carne con vida y aliento, en breve cuerpos inertes”.

Sin embargo, Mantel encuentra que no lo puede dejar pasar, que no se puede abstener de lo que todos nosotros, en nuestra propia y pobre capacidad, hemos tratado de intentar: imaginarnos a nosotros mismos subiendo al cadalso. Demasiado adentro como para retractarse (tanto para ella como para Danton), Mantel regresa a la imaginación y al cuerpo de Danton, observa primero a Herault, luego a Desmoulins, vive la fatal transformación. Ella imagina a Danton con la mirada a lo lejos, brevemente, “por diez segundos”, mientras Camille se

Aunque nosotros estamos seguros de que ella tomó la decisión hace tiempo (y que fue correcta), plantea una pregunta que siempre aparece en la narrativa histórica: ¿hasta dónde se puede inventar sin alterar la verdad?

*A fin de cuentas, todos somos
personas: tú, yo, el autor,
los personajes que ocupan
su remoto o distante pasado.
De algo debe valer nuestra
común humanidad, ¡para todo!
Debería, al menos.*

arrodilla ante el verdugo. “Luego de eso lo observa todo, cada uno de los capullos de la sangre de la vida. Observa cada una de las muertes, hasta que le indican cómo llegar a la suya”. Al llegar su momento, el cautivadoramente feo Danton dice las palabras por las que es más famoso. Se dirige al verdugo: —¡Ey, Sansón!
—¿Ciudadano Danton?
—Muéstrale mi cabeza al pueblo. Vale la pena.

Mantel lo ama de corazón, como debió sucederle a la multitud, como me pasa a mí. Los “capullos de la sangre de la vida” de Mantel fijaron imaginativamente a Danton, para siempre.

KATHARINE MICHAELS

“**E**L PASADO ES UN PAÍS EXTRAÑO; allí las cosas se hacen de otra manera”. Éste es L. P. Hartley, y así es exactamente como me siento cada vez que me fascina o aterriza una obra de narrativa histórica. La sensación de extranjería de la que hablo es el clímax de una seducción invisible. Conforme se lee, uno se convence de que está en un territorio familiar, o al menos comprensible. A fin de cuentas, todos somos personas: tú, yo, el autor, los personajes que ocupan su remoto o distante pasado. De algo debe valer nuestra común humanidad, ¡para todo! *Debería, al menos.*

Aun así, tal vez aún podamos descubrir algo infranqueable. Algo que olvidamos, tal vez. Algo que ahora debemos recordar.

La primera vez que leí una de mis novelas favoritas, *La flor azul*, de Penelope Fitzgerald, pensé que descubría la manera en la que se sintió el romanticismo en el momento en el que ocurría: parte fiebre, parte absurdo. Fitzgerald crea un mundo ficticio en el que la inspiración y “los grandes copos de nieve lóbregos” de un día de lavado anual coexisten y parecen actuar sobre uno con la misma fuerza. *La flor azul* cuenta la historia de Fritz von Hardenberg (más adelante el poeta Novalis) y su *fiancée*-niña Sophie von Kühn, pero su mundo incluye también a muchos más. Una noche, Fritz lee en voz alta un cuento que acaba de escribir para una mujer de nombre Karoline. (Ella está enamorada de Fritz, pero él nunca se entera.) En el cuento de Fritz, un joven yace en cama, recordando al “extranjero y sus cuentos”. El joven reflexiona: “No ansío ser un hombre rico, pero anhelo ver la flor azul. Yace perenemente en mi pecho y no puedo imaginar ni pensar nada más”.

“¿Qué significa la flor azul?”, pregunta Fritz a Karoline.

Ella contesta que “no puede ser la poesía, pues él ya sabe lo que es. No puede ser la felicidad, pues él no necesitaría de un extranjero para que le dijera lo que es”.

Luego de hablar, la pobre de Karoline “se ve estremecida por la ansiedad. Primero se cortaría una mano que defraudar a Fritz”.

Yo tampoco entendí del todo el fragmento del cuento de Fritz. Entendí, sin embargo, su misterio; entendí el predicamento de Karoline. Incluso entendí la manera en la que el cuento pudo haberse metido en la cabeza de Fritz y pasar a las páginas a la manera de un viento divino, aromático pero a la vez avaro. La respuesta de Karoline la sentí como mía, al igual que la serena reacción de Fritz: “*Liebe Justen*, no importa”. Como sucede con la ulterior desolación de Karoline.

No me di cuenta sino hasta el final del libro de que algo, en efecto, se me había escapado. Mi error me amortajaba, como “el paño de fina muselina” colocado sobre la cara de Sophie durante la cirugía. De alguna manera, Fitzgerald me había hecho creer que en *La flor azul* todos seguirían viviendo. Estaban vivos, como yo; muchos de ellos los sentía más vivos que yo misma. Por eso los encontré entrañables; pero casi todos ellos habrían de morir de tuberculosis en el parco Epílogo del libro. Iban a morir *jóvenes*.

“Te das cuenta, ya no me ves, ¿o sí?”, pregunta el doctor de Sophie, desde el otro lado de la muselina.

“Alcanzo a ver que algo brilla”, responde Sophie.

¿Qué estaba haciendo yo. Imaginando mi trayecto en este extraño nudo de lectura? ¿Cómo fue que me llegué a convencer de que un grupo de tuberculosos *googleables* no morirían en su propio tiempo mortal? No me había dado cuenta de que, al remontarme hacia ellos, asimismo trataba de acercarlos en el tiempo, hacia mí.

Los días brunos tras la elección presidencial en Estados Unidos me recordaron la primera vez que leí *La flor azul*, al tomar *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar. Se me antojó su polifonía: una francesa lesbiana que imagina en 1951 al hombre que fue el emperador de Roma del 117 al 138, traducida al inglés por su amante estadounidense. Para su iniciación en el culto de Mitra, Adriano yace debajo de un piso con una abertura y recibe la “sangrienta aspersion” de un toro sacrificial. Luego, explicaba:

Cada uno de nosotros creía escapar a los estrechos límites de su condición del hombre, se sentía a la vez él mismo y el adversario, asimilado al dios de quien ya no se sabe si muere bajo forma bestial o mata bajo forma humana. Aquellos



*Puede ser que a veces el pasado
se sienta como estar en casa,
pero no es un espacio para una
reunión de antiguos amigos.*

ensueños extraños, que hoy llegan a aterrarme, no diferían tanto de las teorías de Heráclito sobre la identidad del arco y del blanco. En aquel entonces me ayudaban a tolerar la vida. La victoria y la derrota se mezclaban, confundidas, rayos diferentes de la misma luz solar. Aquellos infantes dacios que pisoteaban los cascos de mi caballo, aquellos jinetes sármatas abatidos más tarde en encuentros cuerpo o cuerpo donde nuestras cabalgaduras encabritadas se mordían en pleno pecho, a todos podía yo herirlos más fácilmente por cuanto me identificaba con ellos. Abandonado en un campo de batalla, mi cuerpo despojado de sus ropas no hubiera sido tan distinto de los suyos. El choque de la última estocada hubiera sido el mismo.

Esta no era la polifonía que yo esperaba. Transgresiva, sí; mas no reconfortante.

Recordé que si bien el deseo de ingresar en la conciencia de otro a veces se puede sentir como compasión, no lo es. Nunca es amable. Si alguna vez recurrí a la narrativa histórica como escape, lo que en ella he hallado son pérdidas del yo. Puedo albergar la esperanza de que esas pérdidas resulten útiles: tal vez me lleven a imaginar mi propio tiempo desenredándose ante mí misma con nueva reserva y frescos bríos. Aunque sí me lanzan más adentro de mí, siguen siendo un país extraño. Puede ser que a veces el pasado se sienta como estar en casa, pero no es un espacio para una reunión de antiguos amigos.

MIMI CHUBB

LA NOVELA HISTÓRICA es una categoría resbaladiza, algo abarcador que incluye una infinidad de obras narrativas que nada tienen en común salvo estar uncidas por completo, o en parte, en el pasado; lo anterior aplica a la mayoría de las obras narrativas. Una categoría capaz de comprender, digamos, *Lo que el viento se llevó*, *Memorias de Adriano*, *Henry Esmond*, *El puente de San Luis Rey*, *Por siempre Ámbar* y *De aquí a la eternidad*, gotea de todas las costuras. ¿*De aquí a la eternidad*? ¿Por qué no? Publicada en 1951, su tema es el ataque a Pearl Harbor, un hecho histórico sucedido apenas una década antes, aunque ese hecho aparece tan aislado del tiempo que narra

como la trama del abuelito de la narrativa histórica *Weaverly* (1814) de sir Walter Scott, cuyo subtítulo —en el que se insiste a lo largo del libro— es *Hace sesenta años*. Y luego está la obra incomparable de Proust, bien llamada *En busca del tiempo perdido*, una búsqueda que está en el corazón de cualquier tipo de narrativa histórica, desde el volver a imaginar la época napoleónica de *Guerra y paz*, hasta las novelas relativas a la Regencia inglesa de Georgette Heyer.

Una de las cuerdas de la narrativa histórica ha tenido como uno de sus impulsos básicos la fundación, o fortalecimiento, del mito nacional. Scott, como ya muchas veces se ha dicho, en esencia *inventó* Escocia. James Fenimore Cooper, siguiéndole los pasos, se encargó de crear la frontera de Estados Unidos. Benito Pérez Galdós, el más grande novelista español después de Cervantes, escribió cuarenta y seis “episodios nacionales” que gozaron de una enorme popularidad además de las treinta y una novelas sobre la vida contemporánea, con el objetivo manifiesto de conferirle a la España del siglo XIX una sólida identidad nacional. *Lo que el viento se llevó* sirvió para traer a cuento un sur anterior y posterior a la Guerra civil estadounidense que resultara grato al paladar.

Pero el construir un pasado es precisamente una de las cosas que puede hacer la narrativa histórica. Entender el pasado es algo diferente; se trata de la diferencia entre *El último de los mohicanos* y *La letra escarlata*. (Desde luego que también está la diferencia en talento entre Cooper y Hawthorne.) La distinción está a lo largo de toda nuestra historia literaria. La primera novela *de verdad* es *La Ilíada*, aun cuando se le llame épica y esté dicha en poesía. Las épicas (la de Homero, la *Eneida*, el Viejo Testamento) son mitos fundadores, imaginan el pasado. Mientras que las tragedias griegas son en esencia esfuerzos ficticios por entender e interpretar el pasado.

Las novelas históricas ubicadas en un periodo determinado son capaces de lograr cosas muy diferentes al traducir el pasado al presente. Piénsese en los usos del antiguo Egipto en tres novelistas tan distintos como Thomas Mann, Norman Mailer y Mika Waltari. En *José en Egipto*, Mann imagina a Egipto al servicio de su monumental saga del Israel bíblico, *José y sus hermanos*, escrita cuando él estaba en el exilio —como lo estaba José—. La sorprendente (e ilegible) *Noches de la antigüedad* de Mailer es una metáfora apocalíptica de su incontrolada cosmografía personal. (Egipto debió haber puesto una demanda.) *Sinuhé, el egipcio*, del finlandés Mika Waltari, es sólo una reconstrucción pop, cuando más bien documentada, de la época del faraón —nada convencional en lo religioso— Akenatón, con todo y la reina Nefertiti y el joven rey Tut. Fue la novela



que más se vendió en Estados Unidos en 1949. (El elenco de la película ineludible incluyó a Jean Simmons, Peter Ustinov, Victor Mature y al descubrimiento personal del productor Darryl Zanuck, Bella Darvi.) Y no se olvide que aunque la película de Howard Hawks *Tierra de faraones* (con Joan Collins como la intrigante reina) no se basó en una novela; uno de sus tres guionistas fue William Faulkner.

Sinuhé, el egipcio combina varios rasgos cruciales de numerosas novelas “históricas”. Es espectacular. Está colmada de acción. Hay sexo y/o romance. Y es religiosa. Ya desde 1834, en la muy influyente *Los últimos días de Pompeya*, de Bulwer-Lytton, esos elementos son los que han prevalecido una y otra vez, aunque ¿cómo superar mártires cristianos contra paganos, acompañados de una matanza gladiatoria y la gran erupción del Vesuvio? No se les supera, se les recicla. Entre los grandes *best-sellers* de todos los tiempos: *Quo Vadis*, *Ben-Hur* y *La túnica sagrada* (la novela más exitosa de Estados Unidos a mediados del siglo XX) son novelas “bíblicas” de manual, y todas ampulosas hasta más no poder. Y Cecil B. DeMille nos dio *Los diez mandamientos*, dos veces.

La única novela histórica extraordinariamente exitosa que se alejó claramente de la religión fue la infame *Por siempre Ámbar*, la cual fue sinónimo de picante en los novecientos cuarenta, célebremente “prohibida en Boston”. Recuerdo haberla leído a la adecuada edad impresionable de catorce años, aún incapaz por completo de ubicar los pasajes sexuales, o incluso los atrevidos, al tiempo que me ahogaba en una investigación regurgitada sobre la Inglaterra de la Restauración. La bella Kathleen Winsor, su autora —quien contrajo matrimonio con Artie Shaw, entre otros— protestó diciendo que *no había* pasajes sexuales: “Sólo escribí dos páginas de sexo y mis editores las dejaron afuera. En su lugar pusieron elipsis”. Aun así, *Por siempre Ámbar* vendió tres millones de ejemplares. Para esta ávida adolescente, *Los tres mosqueteros*, en la que aparece la bella y desalmada Milady, era infinitamente más sexy, aunque claro que Dumas era uno de los grandes maestros del género. Y además, francés.

Y así sigue. Las novelas ubicadas en el pasado son populares en nuestro tiempo como nunca antes lo fueron, sólo que ya no las llamamos “históricas”. ¿Es una novela histórica *Be-loved*? ¿Una novela literaria? ¿Una novela de Toni Morrison? ¿Qué con *The Underground Railroad*? ¿O *Un oficial y un espía*, de Robert Harris, en donde se reimagina el caso Dreyfus por medio de un relato inventado del mayor Picquart? Y para complicar aún más las cosas, ¿no *todas* las ficciones dan inicio en un pasado y sostienen nuestro interés en su trayectoria hasta nuestro supuesto presente?



Mientras más se piensa en la vasta literatura de la novela, más desconcertante se vuelve la pregunta. De las quince novelas de Dickens, dos son específicamente históricas: *Historia de dos ciudades* y *Barnaby Rudge* (por mucho su libro más flojo). Pero *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, publicada en 1836 y ubicada vagamente una década antes, a duras penas es un libro que se propusiera reconstruir o interpretar hechos reales; se trata de una evocación nostálgica y cómica de un mundo anterior al ferrocarril, casi edénico. Sí, la novela sucede en el pasado, pero ¿eso la vuelve “histórica”? ¿*Pickwick*?

En la universidad logré embriagarme una o dos veces, pero odié la experiencia —el pensamiento abotagado, la habitación dando vueltas, la náusea— y, como no deseaba repetirla, aprendí en qué momento parar después de un coctel o algunas copas de vino.

ROBERT GOTTLIEB

JUNTO CON EL DESCONOCIDO aroma del gas lacrimógeno y del eucalipto en la atmósfera, una de las cosas que en particular llamaron mi atención en 1969, año en el que llegué a Berkeley como profesor adjunto de veinticinco años, fue la fabulosa cantidad de alcohol que ingerían mis mayores en el Departamento de Inglés. Fue una época en la que muchos de estos colegas, ya fuera por motivos de mera generosidad hacia los jóvenes o por el taimado deseo de elegir del amplio número de miembros de la facultad sin contrato a quienes valía la pena conservar, invitaban a los recién llegados a interminables rondas de cenas, por lo general realizadas en casas implausiblemente hermosas rodeadas de secuoyas en las colinas.

Creí en una casa alejada por completo del vino, aparte de la bebida tipo Robitussin que se gastaba con motivos litúrgicos durante la Pascua judía. En contadas ocasiones, en compañía de sus amigos, mis padres bebían sorbos de whiskey de centeno, pero tomándolo siempre con un aire de precaución especial, como si se tratara de TNT. En la universidad logré embriagarme una o dos veces, pero odié la experiencia —el pensamiento abotagado, la habitación dando vueltas, la náusea— y, como no deseaba repetirla, aprendí en qué momento parar después de un coctel o algunas copas de vino. De ahí que me sorprendiera el verme en compañía de tan distinguidos académicos que ya parecían saturados cuando llegábamos a cenar y quienes se iban poniendo más ebrios conforme avanzaba la velada. Notable entre ellos era el célebre crítico y escritor Mark Schorer, cuyos cuentos yo había leído con avidez en *The New Yorker* y quien en cierta forma había logrado hacer que su etilismo fuese estilismo, a la manera de William Powell en *El*

No creía yo que su manera de beber le impidiera escribir crítica literaria, sino que ella, más bien, transmutaba aquello que inhibía su escritura en su ingenio imprudente, desquiciado y, tristemente, fugaz.

hombre delgado, o aun de que se tratara de un logro literario. No era, observé, que el alcohol aportara vuelos de inspiración poética, sino que parecía tener a raya la melancolía que siempre ha asediado a las mentes creativas.

Por mucho, el más memorable de los bebedores era Thomas Flanagan. Los innumerables tragos de whiskey irlandés que tiraba a la lona no hacían sino agudizar su ingenio, aun cuando hicieran pastoso su discurso. Sus chispazos de alegría, como Hamlet dice de Yorick, encendían la mesa. Su sentido del humor era tan acertado que varias veces pensé que debía estar fingiendo la borrachera, conservando sus sentidos al desahacerse en secreto del trago en un florero. Pero en una ocasión me senté a su lado en una cena en la que se puso a seguir una puntada particularmente inspirada hasta caerse de la silla, y doy testimonio de que la caída no fue fingida.

En la embriaguez de Flanagan no parecía haber un fondo de melancolía. Esto no me impidió inventarle algún íntimo dolor. ¿Por qué, yo me preguntaba, este hombre tan inteligente y erudito ha hecho tan poco? Era profesor de tiempo completo en Berkeley, aunque no tenía más que un libro propio, delgado, publicado en 1959, y el cual no era sino un recalentado de su propia tesis doctoral. Me imaginaba que estaba batallando en la secuela a su estudio sobre *The Irish Novelists: 1800-1850*, pero que estaba atorado. No creía yo que su manera de beber le impidiera escribir crítica literaria, sino que ella, más bien, transmutaba aquello que inhibía su escritura en su ingenio imprudente, desquiciado y, tristemente, fugaz.

Pero resultó que Flanagan sí tenía una obra secreta que se gestaba en su interior. En 1979 sorprendió a todos sus amigos al publicar una brillante novela histórica, *The Year of the French*. Un gran éxito de crítica y popularidad, merecidísimo, que en ese momento pareció como salir de la nada, aunque Flanagan debió estar trabajando calladamente en él tras las interminables asambleas, protestas y marchas que ocuparon tantas horas de nuestras días durante los novecientos setenta, o en las noches luego de ver a su maravillosa esposa Jean ayudarlo a subir al carro y llevarlo a casa. (Era una bendición para todos, pensábamos, que nunca hubiera aprendido a manejar.)

En la propia relación de Flanagan, la inspiración para la novela le llegó de un solo golpe. Estaba sentado en su cubículo en Wheeler Hall, esperando a que Jean pasara a recogerlo al final del día, cuando tuvo una visión: se trataba de un hombre, un poeta, andando por un camino en Irlanda. Era sencilla y austera, pero con eso fue suficiente: a partir de ella, Flanagan armó una trama compleja, rica en detalles, y una historia conmovedora sobre el fracasado levantamiento irlandés en contra de los británicos en 1798. Esta novela —más dos enormes

novelas históricas que publicó en el otoño de su vida— se respaldaba en una masiva erudición académica, pero esa erudición jamás habría derivado hacia la narrativa sin la imagen que de pronto, sin invitación alguna, llegó a la cabeza de Flanagan. Ignoro si la imagen habría llegado a él como fuera, sin el tránsito por una fuerte borrachera. ¿Había estado bebiendo en aquella tarde precisa? Lo dudo, o más bien, de ser así, imagino que sólo hasta el mareo. “MacCarthy iba achispado la noche que salió de la cabaña de Judy Conlon en los acres de Killala”, empieza la novela. “No del todo ebrio, sino mareado”.

STEPHEN GREENBLATT

¿QUÉ ME TENÍA POSEÍDO? De inmediato supe la respuesta: yo había caído en *Children of the Sun*, un libro de Gordon Kennedy sobre los protohippies alemanes que llegaron al sur de California hacia el principio del siglo XX. En él había fotos de personas sentadas en posición de loto con túnicas de India y pelo largo, o arando la tierra con amplísimas sonrisas y sin ropa. A todo el mundo habrían recordado a los desertores de la generación de 1966, pero estaban en Los Ángeles, Ojai y en el desierto de Mojave en la segunda década del siglo XX.

En Alemania los llamaron *Naturmenschen*, en California, “los jóvenes de la naturaleza”. Huían de la guerra, del dinero, de las ciudades y del internet de su tiempo: el teléfono, el telégrafo y el cine. Llegaron cargados de misticismo, comida sana y arte expresionista alemán que resonarían en los poetas de la generación Beat, en los hippies, en Fluxus, en el folk-rock y en Burning Man.

Aprendí más a partir de los libros de Martin Green (*Prophets of a New Age*, *Mountain of Truth* y *Children of the Sun*). Recuerdo haber conocido a Gypsy Boots, quien andaba por L.A. Sin zapatos y con el pelo largo en los novecientos cincuenta, al dirigirse al set del programa de Steve Allen en un parral y haciendo beber jugo de zanahoria a Steve. Yo había leído sobre eden ahbez, cuya canción “Nature Boy”, el éxito de Nat King Cole, era un retrato de grupo de Gypsy, eden y sus amigos, viviendo en las orillas en la zona del Cañón Tahquitz en las afueras de Palm Springs.

Me empezó a llamar la trama de una novela. En breve me vi metido en una novela histórica, algo que nunca pensé hacer y para lo cual tenía una singular discapacidad: mi predilección por la cultura posterior a la Segunda Guerra Mundial.



Pero es normal ver tu trabajo en curso y preguntar si aborda un mundo en el que lo que sucede puede suceder. Si no es así, no es lo suficientemente real.

Lo anterior a ese periodo siempre me había parecido trillado y sólido; pero esta vez me perdí en las fotografías de August Sanders, en las memorias de Walter Benjamin y en los álbumes fotográficos de California y Nueva York que en esa época sacó Arcadia Publishing, una época agrídulce. Esos jóvenes callejeros en bermudas, con expresiones vagas o gestos de superioridad como de Chicos del Bowery, habían crecido, se habían casado, envejecido y muerto, pero todavía no en esas imágenes.

Pasé horas en bibliotecas leyendo sobre Kurt Schwitters, Ludwig Meidner y Jakob van Hoddis. Si alguno de mis personajes había hecho algo tan sencillo como sacar una foto, yo tenía el pretexto para leer cuidadosamente un número de 1918 de la hermosa revista de pasatiempos *Kodakery*.

En su momento, claro, hay que ponerse a trabajar, lo que incluye cortar todo aquello que en el manuscrito diga “¡Ojo! ¡Investigar!” Pero qué mundo más confortable, imaginándote en esas calles más tranquilas y amplias con los tranvías, los maniqués de yeso y la *Police Gazette*. Ese placer me llevó por diez borradores.

Luego sucedió la elección presidencial de 2016; como una paliza de callejón, estábamos conscientes de que se había actualizado por pedir casa digna en los años de Carter.

Al volver a trabajar vi que unas líneas en mi manuscrito adquirirían un valor nuevo. La cuestión no era si dejar los paralelismos históricos en mi libro. Ya estaban ahí. Mis personajes alemanes empezaron a vivir con el sombrío y criminal Guillermo II, sintiendo que la maldad de sus paisanos había pasado del defecto a la crisis. Su idilio de arte en California y lo erótico se ven opacados por la Primera Guerra Mundial, los conflictos raciales de San Luis Oriental y el linchamiento de alemanes en pueblos de Estados Unidos. Tenía a un personaje leyendo a W. E. B. du Bois, pensando en regresar a Alemania y preguntándose cómo será la sociedad humana al cabo de un año.

Por medio de internet y del teléfono llegó a mí un muestreo anecdótico: un montón de escritores pasaban por lo mismo, lo que bastó para hacerme reír una de las pocas veces ese mes. Pero es normal ver tu trabajo en curso y preguntar si aborda un mundo en el que lo que sucede puede suceder. Si no es así, no es lo suficientemente real. Esa siempre es una preocupación, pero hoy, al igual que muchas otras cosas, parecía como una emergencia. Escribir narraciones puede parecer un gesto pequeño ante nuestros problemas, pero considérese que la reserva de talento ahí afuera podría producir una *Cabaña del tío Tom* o un *1984* antes de que esto termine. Faltando eso, yo diría que en el banco hay más o menos una docena de *MacBirds*.

Hay un par de atractivos especiales en la narración histórica: las diferencias con nuestro propio tiempo y las similitu-

des. A lo largo de toda la campaña electoral, la gente buscó semejanzas históricas como una manera de darle sentido a lo que estaba pasando. En estos días, en especial a las tres de la mañana, las diferencias acrecientan su valor.

Escribo estas líneas al inicio de la transición de gobierno (sólo dos tercios de la prensa se han habituado) y a medio camino de mi onceavo borrador. Las palabras no están cambiando mucho, pero Guillermo y San Luis Oriental están más cerca de ellas. Once borradores son mucho tiempo con alguien, aun tratándose de las creaciones más queridas para uno. ¿Qué es lo que me posee? Todo lo anterior y nuestro urgente tema compartido, un país que todavía es joven pero lo suficientemente viejo para verse embrujado.

CHARLES HAAS

Las raíces ocultas del modernismo

Alex Ross

“Si alguna vez llego a concluir mi libro *Wagnerism*, Péladan aparecerá en el cuarto capítulo: ‘El templo del Grial: Wagner místico, decadente y satánico’”, anotó Alex Ross en su cuenta de Twitter, al tiempo que compartía el siguiente ensayo sobre la figura intrigante y poco conocida de Joséphin Péladan. Ross escribe regularmente desde hace veinte años en la revista *The New Yorker* y es autor de *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century* (Farrar, Straus & Giroux, 2007), traducido por Luis Gago como *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Seix Barral), y de *Listen to This* (Farrar, Straus & Giroux, 2010). Tomado de *The New Yorker*, 26 de junio de 2017. Traducción de Antonio Saborit.

EN EL PARÍS DE PRINCIPIOS de los noventa decimonónicos, en la cima del decadentismo, el hombre de la hora fue el novelista, crítico de arte y futuro gurú Joséphin Péladan, quien se hacía llamar *Le Sâr*, por la antigua palabra acadiana para “rey”. Circulaba con una amplia capa blanca, un saco azul cielo,

