

## Historias ficticias: el dilema de los hechos y la imaginación en la novela histórica del siglo XIX

**Brian Hammett\***

### La historia y la novela histórica

**L**a novela histórica moderna surgió de la última fase de la Ilustración escocesa.<sup>1</sup> Fue Louis Maigron quien dio a Walter Scott el rol central en el desarrollo de la novela histórica moderna, cuatro décadas antes de que lo hiciera el marxista húngaro Georg Lukács.<sup>2</sup> Las novelas de

Scott demostraban las todavía mal definidas fronteras entre historia y ficción. Hicieron una contribución significativa al desarrollo de ambas disciplinas, pero al mismo tiempo plantearon problemas para cada una de ellas. Por ejemplo, la cuestión del balance entre personajes imaginarios e históricos resultó central en la novela histórica. En sus novelas escocesas Scott equilibró las figuras históricas reales y los personajes ficticios confinando a las primeras a los márgenes, como al príncipe Carlos Eduardo el Joven Pretendiente en *Waverly, or 'Tis Sixty Years Since* (1814). El balance podía variar. El Pretendiente, más viejo y profundamente comprometido, jugó un rol decisivo en el desenlace de *Redgauntlet* (1824), aunque aquí aún no era el protagonista principal. En el caso de la historia, el énfasis relativo en los individuos o en los grupos sociales surgiría como un tópico. El impacto de la novela histórica en la historia hizo surgir pronto la cuestión del balance entre narrativa y análisis.<sup>3</sup>

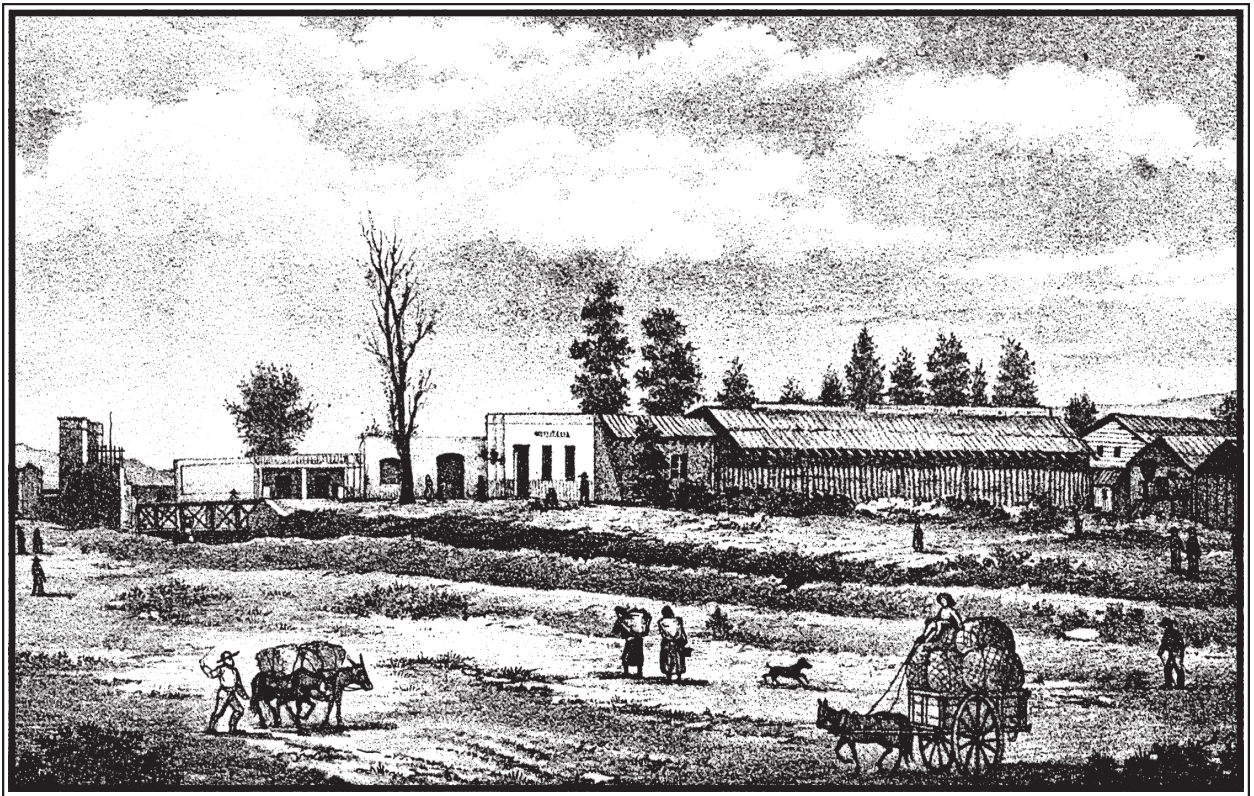
\* Universidad de Essex. Quiero agradecer a los lectores Maureen Donovan, Trevor Byford y al doctor N.R. Dennis, a los dos dictaminadores de la revista y al editor por las útiles críticas y consejos. La traducción es de Esteban Sánchez de Tagle y la corrección de José Ortiz Monasterio. Con permiso de Sage Publications Ltd., de Brian Hammett, "Fictions Histories": The Dilemma of the Fact and Imagination in the Nineteenth-Century Historical Novel, en *European History Quarterly*, Londres, Thousand Oaks, CA., y Nueva Delhi, vol. 36, núm. I, pp. 31-60. Sage Publications, 2006.

<sup>1</sup> Véase James Anderson, *Sir Walter Scott and History*, Edimburgo, 1981, pp. 5-9, 11-36, 89-107; John MacQueen, *The Enlightenment and Scottish Literature*, vol. 2, *The Rise of the Historical Novel*, Edimburgo, 1989, pp. 7-8, 11-12. Sobre cultura editorial, ediciones, ventas y lectores existe cada vez más literatura; véase Marino Berengo, *Intelletuali e Librai del Milano della Restaurazione*, Turín, 1980; Roy Porter, *The Creation of the Modern World. The Untold Story of the British Enlightenment*, Nueva York/Londres, 2000, pp. 94-95; y William St. Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge, 2004, que en el apéndice 9 (pp. 636-643) proporciona detalles sobre ediciones y ventas de las novelas de la serie *Waverly* de Scott (1814-1831).

<sup>2</sup> Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque Romantique*, París, 1898, pp. 46, 90-93. Georg Lukács, *The Histo-*

*rical Novel*, Harmondsworth, 1981, pp. 22-26, 32-34, quien identifica a Scott con la Ilustración tardía. William St. Clair, *op. cit.*, p. 420, considera a Scott como una profunda influencia victoriana.

<sup>3</sup> Sir Walter Scott, *Waverly*, Oxford, 1998, vol. II, caps. XVII y XX. Sir Walter Scott, *Redgauntlet*, Londres, 1957, caps. XXII-XXIII.



Las influencias en el desarrollo de la novela histórica llegaron de varias direcciones. En primer lugar, la introducción de Scott de historia verosímil como un tema entre 1814 y 1819 contribuyó de manera significativa a la transformación tanto de la historia como de la novela. Su técnica de una ficción de apretada trama elevó el impacto dramático de la narrativa. En sus novelas escocesas Scott hacía referencias concretas a lugares, eventos y épocas. Hizo de la novela histórica un vehículo para el constante entrelazamiento del presente y el pasado. Aun más, Scott entretendió la memoria popular en sus novelas históricas, pero con el propósito general de abogar por la primacía de la razón sobre el fanatismo, y de la legalidad sobre la violencia. A este respecto, mostró tanta preocupación por la recta conducta como lo haría Eliot a mediados del siglo. Scott retrató la lucha entre las facciones como la maldición de la historia escocesa, tal como Galdós lo haría más tarde en la novela histórica española.<sup>4</sup>

Los historiadores y los novelistas del siglo XIX estaban en deuda con los *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* de Vico (Nápoles, 1744), un producto de la Ilustración napolitana que había tenido poco influjo en el momento de su publicación. Vico creía que cada cultura pertenecía a su época específica y que la sociedad humana pasaba por distintos estadios de desarrollo. A diferencia de las teorías generales de la Ilustración de valores universales, argumentaba que las sociedades pasadas no debían ser consideradas como si existieran en el

presente. Al contrario, las sociedades atravesaban distintos estadios de desarrollo histórico, ya que cada cultura y cada época respondía de un modo particular a las preocupaciones que los avasallaban. Estas respuestas constituían una parte auténtica de la experiencia humana a través del tiempo, y el romanticismo adoptó muchas de las ideas de Vico.<sup>5</sup>

La amplia gama de la *Scienza nuova* explica el impacto contradictorio sobre el novelista, Alessandro Manzoni y sobre el historiador francés Jules Michelet. Manzoni halló en Vico un precursor en la Ilustración que no había abandonado la religión cristiana. Michelet, quien sería más tarde el historiador de la Revolución francesa, tradujo pasajes de Vico en 1827 y 1835 poco después de la traducción alemana de 1822. Por encima de todo, tomó de Vico la opinión de que la gente ordinaria jugaba un papel decisivo en el curso de la historia, que no estaba confinada a los hechos de monarcas, nobles y generales.<sup>6</sup>

Los avances en el estudio de la historia acompañaron el desarrollo de la novela histórica, y de nuevo cada una influyó en la otra. En muchos aspectos, la pugna del novelista histórico por la autenticidad fue paralela a la inmersión creciente de los historiadores en las fuentes primarias. G. P. Gooch rastreó los inicios de la enseñanza avanzada de la historia a mediados del siglo XVIII en la Universidad de Göttingen y el Collège de

<sup>5</sup> Giambattista Vico, *New Science. Principles of the New Science Concerning de Common Nature of Nations*, Londres, 1999, pp. 5-6, 22-27, 74, 100-101, 119-120, 395-396, 490-491 (traducción de la tercera edición de 1744). Esta postura constituye los cimientos para un estudio más serio de las ciencias humanas. El trabajo de Vico todavía estaba impregnado por las doctrinas cristianas de la divina providencia y la gracia. También consideró los estados de desarrollo como cíclicos más que lineales.

<sup>6</sup> Jules Michelet, *La Revolution Française*, 7 vols., París, 1974 [1847-1853], vol I, *Préface*, enero 31 de 1847, p. 21: el actor principal en la Revolución fue “el pueblo”; Francia adquirió una “conciencia de sí misma” de manera única a través de la Revolución. Isaiah Berlin, *Three Critics of the Enlightenment. Vico, Hamman, Herder*, edición de Henry Hardy, Princeton, 2000, pp. 115-16: Michelet “declaró que Vico había transformado totalmente sus ideas —por vez primera entendió que la historia era el recuento de la creación espiritual propia de los pueblos en la lucha sin fin de los hombres contra la naturaleza”.

<sup>4</sup> El retrato de los disturbios sociales, el motín Porteous de 1736 en Edimburgo, recreado en Sir Walter Scott, *The Heart of Mithlothian*, Oxford, 1999 [1818], caps. 3, 4, 6 y 7, impactaron a otros escritores. Véanse, por ejemplo, los disturbios del pan en Milán de 1628 en Alessandro Manzoni, *The Betrothed [I Promessi Sposi]* (trad. de Archibald Colquhoun), Londres, 1951, caps. XI, XIII, y las revueltas Gordon de 1780 en Charles Dickens, *Barnaby Rudge*, Oxford, 2003 [1841], caps. 48-68. Ina Ferris, *The Achievement of Literary Authority. Gender, History, and the Waverly Novels*, Ithaca, Londres, 1991, pp. 1-2: “las novelas sobre Waverly sacaron a la novela fuera de los márgenes subliterarios de la cultura y la colocaron en la jerarquía literaria...”. Sobre la interacción de sociedad, historia y psicología en la literatura de Scott, véase John MacQueen, *op. cit.*, pp. 33-37, 100-103.

France. No obstante, el acceso restringido a las fuentes primarias, la continua censura del Estado y la Iglesia en la mayoría de los países y el temor al castigo inhibían a los eruditos. El método histórico alemán, iniciado por B. G. Niebuhr en la Universidad de Berlín en la década de 1810 y desarrollado por F. A. Wolf y August Böck durante las siguientes décadas, aplicó una crítica severa de las fuentes primarias. El énfasis en historia griega y romana le dio una base más erudita al entusiasmo de la Ilustración por el mundo clásico.<sup>7</sup>

La influencia de la novela histórica, según la concebía Scott, ayudó a apartar a la historia del mero estudio de la política y el poder, y el influjo de Vico reforzó este desarrollo. La atención de Scott en los grupos disidentes de la parte baja de la escala social rompió con el patrón general de poner el énfasis en las figuras dominantes en la escritura de la historia. Augustin Thierry, quien publicó en 1825 un estudio de la conquista normanda de Inglaterra, llegó al punto de describir a Scott como su mentor. Enfatizaba la naturaleza extendida y fragmentada de la conquista, y llamó la atención sobre los pueblos sometidos tanto como sobre los conquistadores. Esto abrió el camino para la descripción de diferentes grupos sociales y étnicos y para el examen de las estrategias de resistencia.<sup>8</sup>

En los tiempos de Alessandro Manzoni ya habían comenzado a surgir serias dudas con respecto a los objetivos y los métodos de la novela histórica. La primera parte de su ensayo *Del romanzo storico* (1850) exploraba la relación

entre la novela histórica y la historia. Manzoni identificaba dos críticas a la novela histórica: los hechos no podían distinguirse de la invención, y demasiados hechos destruían la unidad de una obra de arte. Sin embargo, argumentaba, el artista no podía separar los hechos de la imaginación —incluso en el caso de personajes históricos—. En esencia, los novelistas históricos enfrentaban el dilema de cómo combinar las situaciones y personalidades históricas con las inventadas. El dilema de la imaginación y los hechos también fue un legado de Scott.<sup>9</sup> En *Cinq Mars* (1826), Alfred de Vigny prefirió enfatizar en figuras históricas a las cuales sentía que Scott no había hecho justicia, pero las hizo más ficticias que éste. Prosper Mérimée, en *Chronique du Règne de Charles IX* (1829), de manera similar se distanció de Scott. Vigny y Mérimée, al poner su atención en la corte, perdieron la brutalidad de Scott, quien llevaba al lector lejos de los nobles: al mundo del proscrito, el rebelde y el desvalido; en Francia, este aspecto de la novela histórica resurgiría en 1829 con *Les Chouans* de Balzac.<sup>10</sup>

Un novelista podría usar personajes imaginarios en un momento histórico decisivo con expectativas distintas a las del historiador. Las experiencias de un grupo de protagonistas, de quienes los historiadores podrían elegir no ocuparse, preocupados por el análisis de la política o de los movimientos sociales, pasarían al primer plano. Tengo en mente dos tratamientos distintos de las revoluciones de 1848, la primera en *L'éducation Sentimentale* (1869) de Flaubert y la segunda en *Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann. El con-

<sup>7</sup> G.P. Gooch, *History and Historians in the Nineteenth Century*, Londres, 1913 [Boston, 1965], pp. 10-12, 14-37. En cuanto a historiadores de la novela histórica, véase: Herbert Butterfield, *The Historical Novel. An Essay*, Cambridge, 1924; Helen Cam, *The Historical Novel*, Londres, 1961; Irene Collins (ed.), *Recent Historical Novels*, Londres, 1990; David Powell, "The Historical Novel. History as Fiction and Fiction as History", en *The Historian*, núm. 43, otoño de 1994, pp. 13-15.

<sup>8</sup> Ina Ferris, *op. cit.*, p. 164. Scott redefinió a la historia más como experiencia que como acontecimientos; véase pp. 222-236 para una iluminadora discusión de los puntos arriba mencionados, que también incluye a T. B. Macaulay. Para la afanosa lectura de Scott de este último, como estudiante de Cambridge, véase William St. Clair, *op. cit.*, p. 246.

<sup>9</sup> Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Milán, 1850, trad. de Sandra Bermann, *Alessandro Manzoni on the Historical Novel*, Lincoln/Londres, 1984, pp. 3, 63-70, 77. Estos asuntos se discuten en Claudio Povoletto, *Il romanziere e l'archivista. Da un processo veneziano del '600 all'anonimo manoscritto dei Promessi Sposi*, Venecia, 1993, pp. 124-128. Ina Ferris, *op. cit.*, pp. 5-6, 13-14.

<sup>10</sup> Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, París, 1980, p. 552 donde se reimprimen entradas del *Diario* para 1829 y 1832. Prosper Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, París, 1969, p. 19; véase también el capítulo XVII. Judith Wilt, *Secret Leavs. The Novels of Walter Scott*, Chicago; Londres, 1985, pp. 37-39; para el motivo del bosque en *Ivanhoe*, véase Ina Ferris, *op. cit.*, p. 90.

traste entre ellos es impresionante: en la memorable novela de Flaubert, amigos, amantes, rivales y paseantes se hallan atrapados en la revolución de febrero; en *Buddenbrooks*, una familia tradicional de comerciantes de Lübeck, un puerto autónomo del Norte de Alemania con antecedentes hanseáticos, escuchan con asombro de los levantamientos políticos en el puerto y en el distante Berlín. Todo termina muy pronto, y casi nadie es afectado en el corto plazo.<sup>11</sup>

Críticos posteriores debatieron la cuestión de qué tan histórica debería ser la novela histórica. Lukács, valorando el género en el contexto político de mediados de los años 1930, sostenía que debía haber un vínculo explícito entre la novela histórica y la problemática de la sociedad contemporánea. Un crítico más reciente, Avrom Fleishman, ha señalado que “cuando se mira la vida en el contexto de la historia, tenemos una novela; cuando los personajes de la novela viven en el mismo mundo con personajes históricos, tenemos una novela histórica”. Desde su punto de vista, este “retrato imaginativo de la historia” deriva su significado de la relación entre los acontecimientos históricos y las vidas individuales. Para Fleishman, una novela histórica debería estar enraizada en una época específica, lo cual facilitaría que tuviera alguna intención de comunicar no tanto su “atmósfera” sino una verdad o valor moral.<sup>12</sup>

Tanto en Inglaterra como en Francia, la ficción histórica de la primera parte del siglo a menudo aportó los medios principales para comprender los acontecimientos y, en consecuencia, se aprendían lecciones para el presente y para el futuro. En este sentido, la ficción histórica representó el espejo en que la época se miró a sí misma. Tanto cristianos como pos-cristianos —que rechazaron la teología y la espiritualidad de la religión pero no la ética derivada de ella— buscaron pautas para el mejoramiento moral a través del examen de la historia. Esto ayuda a

explicar la larga popularidad de la novela histórica en Inglaterra en los cincuenta años que van de 1830 a 1880.<sup>13</sup>

### Autenticidad o anacronismo

La novela histórica podía extender las habilidades de un escritor hasta el límite, tal como lo ilustra el problema del diálogo. El diálogo planteó la cuestión de cómo se expresaban en el pasado la gama de grupos sociales y étnicos, y esto se convertiría en una prueba de autenticidad en la novela histórica. Sin embargo, en la búsqueda del éxito artístico y comercial el novelista tenía que comunicarse directamente con lectores contemporáneos evitando el lenguaje oscuro aun a costa del anacronismo.

La novela histórica se puso en boga en el momento en que la centralización política amenazaba la supervivencia de la lengua, costumbres y prácticas religiosas regionales. El poder creciente del Estado decimonónico puede dar cuenta de la atracción de los novelistas por los rebeldes y los proscritos, independientemente del régimen que combatían. Una franca preocupación literaria con la pérdida de independencia y la desintegración de los modos de vida tradicionales —y la lengua en que éstos se expresaban— apareció justo en el principio. Scott había recorrido las Highlands y las Lowlands en su juventud, escuchando las variantes regionales del escocés y recolectando viejas historias, y más tarde alimentó con esos dialectos, lo mejor que pudo, sus novelas ambientadas en Escocia. El tratamiento del escocés por el poeta Robert Burns fue su precedente literario, y en sus novelas, fundamentalmente en el diálogo, Scott aprovechó este uso dialectal del escocés más que en la narrativa propiamente dicha. El lenguaje no sólo expresaba posiciones sociales y políticas, también describía el carácter. Particularmente, tal era el caso respecto a los grupos medios o

<sup>11</sup> Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, París, 2001, pp. 382-524. Thomas Mann, *Buddenbrooks*, Londres, 1994 [Berlín, 1901], pp. 175-94.

<sup>12</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 29-69, 199. Avrom Fleishman, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Wolf*, Baltimore, 1971, pp. 3-4, 5-15.

<sup>13</sup> Harold Orel, *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes Towards a Literary Genre, 1814-1920*, Basingstoke, 1997, pp. 13-28.

bajos y las peculiaridades locales. De hecho, los tipos provincianos o de clase baja se convirtieron en los personajes más intensos y exitosos de Scott. En *Old Mortality* (1816), una de las obras más vendidas de Scott, el uso de un lenguaje variable por parte de los protagonistas se convirtió en un tema de la novela. El dialecto, la expresión y el tono profundizaban el carácter y mostraban divisiones culturales y conflictos religiosos en la Escocia del siglo XVII tardío.<sup>14</sup>

Italia presentaba problemas especiales aun para sus escritores, pues ante la ausencia de un estado nacional la inmensa mayoría todavía hablaba en dialectos locales o regionales. Para *I Promesi Sposi*, Manzoni adoptó finalmente la versión toscana del italiano, utilizada originalmente por Dante (1265-1321) como lengua vernácula. La novela pasó por varias revisiones después de su primera publicación en 1827 hasta la versión definitiva de 1842, con el objetivo de lograr la armonía lingüística y plantear una postura política a favor de la identidad nacional. Para mediados del siglo XIX, tanto los patriotas italianos como sus simpatizantes extranjeros consideraban a Dante como el “padre de la lengua”. No obstante, Manzoni tuvo que familiarizarse primero con esta forma del italiano. Eliot, quien había estado aprendiendo italiano desde 1840, luchó en vano por encontrar un habla popular convincente (en inglés) para sus florentinos de 1490 en *Romola* (1862), y cuando insertó muchas expresiones italianas que se creía contemporáneas, requirieron un glosario al final del libro.<sup>15</sup>

Scott se ocupó de la cuestión del diálogo histórico en la epístola dedicatoria de *Ivanhoe* (1819), su primera novela con escenario no escocés anterior a 1660 y una más repleta de disidentes. La solución se hallaba, en su opinión, en el balance autoral:

[...]el lenguaje de él [*sic*] no debe ser exclusivamente obsoleto e ininteligible; mas no

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 13-28.

<sup>15</sup> Alessandro Manzoni, *op. cit.*, p. 32. Andrew Thompson, *George Eliot and Italy. Literary, Cultural and Political Influences from Dante to the Risorgimento*, Londres, 1998, pp. 21, 26-27, 30, 32, 68.

debe admitir, si es posible, ninguna palabra ni giro fraseológico que traicione un origen directamente moderno. Una cosa es hacer uso del lenguaje y los sentimientos que son comunes a nosotros mismos y a nuestros antepasados, pero es otra investirlos con los sentimientos y el dialecto exclusivamente propio de sus descendientes.

Flaubert intentó, en su novela cartaginesa *Salammbô* (1863), superar el problema del lenguaje de un modo diferente. El “*style indirect libre*” que había desarrollado en *Madame Bovary* (1856) reducía la cantidad de lenguaje directo en el texto, retratando las perspectivas internalizadas de sus personajes y eliminando la intervención autoral. Flaubert continuó esta innovación literaria en *Salammbô*, en vista de que no había posibilidad de reproducir con exactitud los patrones de lenguaje de los cartagineses del siglo III a.C. Sin embargo, el efecto de hacer indirecto casi todo expuso a la novela a la crítica de ser opaca e impenetrable. Parecía inducir una somnolencia alucinante. Un crítico describió el libro como “una inhalación de hashish histórico”.<sup>16</sup>

## El romanticismo y la brecha que se ensancha

El romanticismo adoptó rápidamente la novela histórica. Su influencia ensanchó la brecha entre los hechos y la imaginación. Este fue el caso, especialmente, con la idealización de la Edad Media o su adopción como un pintoresco telón de fondo. Sin embargo, el romanticismo tuvo muchas vertientes, un significado variable y un impacto que difería de acuerdo con el lugar. Aparentemente Madame de Staël introdujo a Manzoni en el romanticismo mientras éste vivía en París entre 1805 y 1810, cuando también regresó a la Iglesia católica, y consideraba el movimiento como un rechazo de las unidades y las

<sup>16</sup> Sir Walter Scott, *Ivanhoe*, ed. de Graham Tulloch, Londres, 2000, pp. 11, 15, 27-51, 129-166. Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, París, 1988, pp. 158-161. Rosemary Lloyd, *Madame Bovary*, Londres, 1990, pp. 74, 81-82, 111-118, 123.

mitologías clásicas. El catolicismo de Manzoni, no obstante, mostraba una tendencia más compatible con la Ilustración que con el creciente poder papal de la Italia de su tiempo.<sup>17</sup> Maigron sostiene que el romanticismo fue importado a Francia desde Alemania a mediados de la primera década del siglo XX, el cual rompía con la antigüedad y se inspiraba en el cristianismo y la Edad Media. Aun así, es muy pertinente el comentario de Peter Gay: “la misma amnesia ahistórica que hizo que los románticos alemanes pasaran por alto los remanentes de religión en la Ilustración también los hizo desatender las raíces de su movimiento en el siglo XVIII”.<sup>18</sup> Si bien muchos románticos europeos miraban en retrospectiva modelos medievales o cristianos, sus temas innovadores fueron las emociones individuales y el desafío a las convenciones.

La novela histórica, con su énfasis en escenarios brutales y en los rebeldes, estaba madura para un desarrollo ulterior con los románticos. Los románticos franceses tempranos preferían como sus modelos el *Ivanhoe* y el *Quentin Durward* (1823) de Scott, una novela que contenía retratos indelebles de Luis XI y del duque de Borgoña en la segunda mitad del siglo XV. La Europa continental, a grandes rasgos, siguió las novelas medievales de Scott más que sus novelas escocesas, que habían puesto el énfasis en cuestiones todavía relevantes para su sociedad contemporánea. Las diferentes vertientes de Scott podían verse en sus admiradores continentales: en tanto el joven compositor Hector Berlioz se basó en *Waverly* (1828) y *Rob Roy* (1833) para sus primeras dos obras significativas, Eugène Delacroix pintó el *Asesinato del obispo de Liège* (1829) de *Quentin Durward*. Maigron atribuye la gran popularidad de la novela histórica en Francia precisamente a su asociación con el romanticismo, específicamente durante la década de 1820, pero si bien la prensa francesa lamentó

la muerte del escritor escocés en 1832, a partir de entonces vino la decadencia. Maigron atribuye esto a la rápida pérdida de conexión con los hechos de la novela histórica francesa. En su opinión, Victor Hugo y Alexandre Dumas, por ejemplo, pusieron escasa atención en la exactitud histórica, y ni siquiera *Salammbô* de Flaubert, treinta años después, logró restaurar la reputación del género.<sup>19</sup>

Mientras tanto, la brecha se ensanchó a la vez en la vertiente de la historia. La historiografía alemana recurrió igualmente a la Edad Media bajo la influencia de Leopold von Ranke. Desde 1824 hasta su muerte en 1886, la materia de estudio de Ranke reflejó la preocupación del romanticismo hacia la era rechazada por la Ilustración. Sin embargo, su método histórico permaneció firmemente arraigado en los logros de sus predecesores. Entre los años 1834 y 1836 Ranke publicó su reconsideración de la iglesia y el papado medievales, después de sumergirse en la mayoría de los archivos relevantes y habiendo obtenido acceso a colecciones privadas. Los novelistas históricos, con prioridades diferentes, no podían competir a tal escala. Ranke, además, separó el estudio de la historia de las pasiones contemporáneas, y al evitar las preferencias literarias del romanticismo erradicó a héroes y villanos de su escritura. El historiador alemán había leído a Scott y rechazó su influencia en aras de una estricta adhesión a la evidencia documental.<sup>20</sup>

Para mediados del siglo XIX, la extensión de la divergencia entre historia y novela histórica era evidente. El romanticismo, por su parte, continuó desarrollándose en muchas direcciones, dejando a la novela histórica empantanarse en una crisis. Para un crítico como Lukács, cuyo criterio era el

<sup>17</sup> H.G. Schenk, *The Mind of the Europeans Romantics*, Londres, 1966, pp. 37-39. Alessandro Manzoni, *op. cit.*, pp. 13-20, 26.

<sup>18</sup> Peter Gay, *Shnitler's Century. The Making of Middle Class Culture, 1815-1914*, Nueva York, 2002, pp. 169-170. Louis Maigron, *op. cit.*, pp. 146, 152-153, 156-162.

<sup>19</sup> Louis Maigron, *op. cit.*, pp. IV-XII, 1-72, 99-105, 123-124, 235-252, 252-277, 310. Vigny conoció a Scott en París en 1826. Para ediciones parisinas de Scott (en inglés), William St. Clair, *op. cit.*, pp. 296, 386; sobre la competencia entre los editores para publicar a Scott en Milán en la década de 1820, véase Marino Berengo, *op. cit.*, pp. 120-123.

<sup>20</sup> G.P. Gooch, *op. cit.*, capítulos VI, VII y VIII; sobre Ranke, sus discípulos e influencia, y como el “Goethe de la historia”, véanse pp. 73-84, 96-97. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, París, 1988 [1977], pp. 159-161, 322-335; Ina Ferris, *op. cit.*, p. 224.





realismo, la validez moral de la novela histórica llegó a su fin hacia 1850. Él atribuía su origen al triunfo de la burguesía en la Revolución francesa, y su decadencia a la falta de fervor revolucionario de la burguesía después de las Revoluciones de 1848. Lukács era de la opinión de que la novela histórica se había convertido en un navío averiado, que sólo reviviría en el siglo XX temprano.<sup>21</sup>

Otros críticos también han señalado la crisis de la década de 1850 como un momento decisivo, aunque por razones diferentes. En opinión de Orel, la novela histórica se topó con una crisis entre 1850 y 1880 en torno al asunto de la relación de la novela con las fuentes primarias de la historia. El crecimiento de la historia científica condujo a un declinar de la novela histórica en Inglaterra durante esos años. Orel llama la atención sobre *Romola* —aunque omite *Salammô*— como ejemplos de la novela histórica en un momento de crisis. Ambas narraciones presentaron serios problemas metodológicos para los autores, quienes nunca habían escrito una novela ubicada en tiempos más remotos. Eliot y Flaubert intentaron responder a la crisis cada uno a su modo: Eliot se esforzó durante cinco años para dar un escenario auténtico a su novela, que transcurre en la Florencia de la década 1490, Flaubert pasó seis años escribiendo su novela cartaginesa y viajó a Túnez para dar mayor autenticidad a las locaciones del Norte de África. Estos autores buscaron trascender, a principios de la década de 1860, la inestable relación entre los hechos y la imaginación, para llevar a la novela histórica a un nuevo plano más allá del realismo, en dirección del simbolismo, y crear así nuevos mitos para el siglo XIX.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 79-80, 84-90.

<sup>22</sup> George Levine, “*Romola as Fable*”, en Barbara Hardy (ed.), *Critical Essays on George Eliot*, Londres, 1970, pp. 78-98, véase también, pp. 81-82. Felicia Bonaparte, *The Triptych and the Cross. The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination*, Nueva York, 1979, p. 6. Anne Green, *Flaubert and the Historical Novel. Salammô Reassessed*, Cambridge, 1982, pp. 11-13, 30-32. Frederick Karl, *George Eliot*, Londres, 1995, p. 372. Rosemary Ashton, *George Eliot. A Life*, Londres, 1996, pp 253-254. Alessandro Manzoni, *op. cit.*, pp. 44-77, 80, 84, 125-126. Harold Orel, *op. cit.*, pp. 2-5, 22-25, 29, 42-43.

La amplia investigación que hacían los novelistas generó la pregunta de cómo podía competir la novela histórica con la historia basada en fuentes primarias en cuanto al tratamiento de la experiencia humana. La apertura de archivos, el establecimiento de más museos, la creación de institutos especializados y cátedras y la fundación de revistas de larga vida dan fe del impacto de la historia como una disciplina “científica”. A partir de entonces, los novelistas usaron fuentes diferentes y a menudo adoptaron el tono más ligero del romance histórico, que estaba diseñado fundamentalmente para el entretenimiento. Sin embargo, pocos lectores buscarían en el romance atisbos de la verdad histórica o una guía moral.

### Temas literarios en escenarios históricos. Las novelas sobre Walverly

Las crisis de identidad y fidelidades contradictorias en tiempos social y políticamente revueltos son la base de varias novelas escocesas de Walter Scott. El héroe de *Waverly*, la primera de la serie, es un joven impresionable de carácter informe y ambiguo origen anglo-escocés durante la rebelión jacobita de 1745-1746. La intención literaria es examinar el origen y el curso de la crisis personal, sus profundas consecuencias e implicaciones políticas, y la remuneración final. En el corazón de la novela se halla la dialéctica entre la falta de fe en sí mismo del héroe y su indignación por ser la víctima de una calumnia. Los trucos psicológicos resultado de esta interacción conducen a Edward Waverly hacia lo que eventualmente reconoce como el bando equivocado, en una lucha a muerte entre el ejército británico y los rebeldes jacobitas por el control del poder, primero en Escocia y luego en Inglaterra.<sup>23</sup>

Los dilemas de jóvenes vulnerables en momentos históricos decisivos se convirtieron en un tema característico de Scott. Usualmente, al mismo tiempo, se desarrolla un conflicto violento

<sup>23</sup> Sir Walter Scott, *Waverly*, Oxford, 1998, vol. II, caps. 2, 8 y 17. Los jacobitas eran partidarios de la restauración de la dinastía Estuardo [n. del t.].

en una arena más amplia, y una variedad de personajes ambiguos viven a uno y otro lado de la ley. En *Rob Roy*, Frank Osbaldistone se encuentra a sí mismo en el nido de las intrigas jacobitas de 1715 en una bien cerrada casa campestre católica en el Norte de Inglaterra, y aunque no es ni católico ni jacobita, se enamora de Diana Vernon, que es ambas cosas. Henry Morton, en *Old Mortality*, se encuentra alternativamente en ambos lados de la lucha entre el gobierno de los Estuardo y los firmantes del pacto escocés contra la reforma religiosa<sup>24</sup> en la década de 1670. En *Redgauntlet*, la intriga política y las identidades disfrazadas, la esencia misma de la literatura de Scott, proporcionan la maraña en la cual Darsie Latimer, quien aún no tiene 21 años, trata de descubrir quién realmente es él y todos los demás. “Mi vida es como el río subterráneo en el Pico de Derby, sólo visible cuando cruza la célebre caverna. Yo estoy aquí, es todo lo que sé; pero de dónde he venido o adónde apunta el rumbo de mi vida, ¿quién me lo dirá?”. A través de la experiencia de este agonizante periplo de autodescubrimiento, Darsie se da cuenta hasta qué punto está políticamente comprometido. Esta novela es particularmente significativa pues por primera vez Scott inventa su propia historia —una potencial tercera rebelión jacobita en los años 1760—. Un príncipe Carlos Eduardo menos atractivo llega a Escocia por segunda vez, ahora bajo el disfraz de padre Buonaventure, si bien seguido por su amante. Resulta que el tío de Darsie está en el centro de la nueva conspiración. En el contexto de una historia fabricada y un relato de la imaginación, Scott dirige un diálogo continuo entre la novela y la realidad. Al final termina ganando la realidad prosaica.<sup>25</sup>

Las novelas sobre Waverly aparecieron antes de que los géneros se definieran de manera más diáfana durante la era victoriana; sin embargo, en Scott se percibe una considerable ambigüedad de géneros. Al principio esta ambigüedad se ve oscurecida por los temas y actividades masculinas

<sup>24</sup> *Covenanters*, en el original [n. del t.].

<sup>25</sup> Sir Walter Scott, *Redgauntlet*, Carta VII, p. 94. Kerr, *op. cit.*, pp. 40-84, 102-107.

en las novelas —con la excepción de *Heart of Midlothian*, que tiene protagonistas femeninos—. Scott sustrajo la novela de manos predominantemente femeninas y la colocó en la esfera masculina. A la vez, desplazó el cortejo masculino-femenino como la principal preocupación de la novela, y dio atención central a los asuntos políticos. Si bien la novela doméstica pronto reviviría como reacción a Scott, el énfasis en lo brutal y la violencia presentaba la oportunidad para retratar toda una gama de personajes más allá del mundo de las buenas maneras. Un elenco de personajes femeninos en papeles de hombres, como Flora MacIvor en *Waverly* o Helen MacGregor en *Rob Roy*, se entregan a la vida de las armas más allá de la ley. Los héroes de la serie Waverly, por su parte, tienden a ser guiados por los acontecimientos o por figuras más fuertes. Vemos a Darsie Latimer disfrazado de mujer en una ocasión y, anteriormente, le dice a su amigo íntimo Alan Fairford, el abogado de Edimburgo, que su relación se parece a la de David y Jonathan.<sup>26</sup>

A pesar de la violencia de su literatura, la intención moral de Scott era señalar el camino para la solución de los conflictos mediante la ley. *Redgauntlet* presenta todo un espectro de opiniones contradictorias sobre la herencia y el destino de la nación, en la segunda parte del siglo XVIII. El tío de Darsie se opone a la Unión de 1707 con Inglaterra, a la sucesión protestante y a la dinastía de Hanover, que a su vez identifica la causa jacobita con la lucha de Robert de Bruce por la independencia de Escocia contra los reyes ingleses Eduardo I y Eduardo II. David Daiches señala que:

Al crear un relato que recorre toda la gama y explora todos los puntos cruciales de ella, Scott ha escrito una especie de novela histórica muy diferente a lo que generalmente se entiende por novela histórica. Demues-

<sup>26</sup> Sir Walter Scott, *Redgauntlet*, Carta I, p. 9. Judith Wilt, *op. cit.*, pp. 117-118, 146-148. Ina Ferris, *op. cit.*, pp. 98-104, 255-256. A Edward Waverly se le describe como “la heroína gótica en forma masculina”. Para un punto de vista diverso, véase Graham Dawson, *Soldier Heroes. British Adventure, Empire and Imagining of Masculinities*, Londres, 1994, pp. 66-74.

tra que las actitudes frente a la historia y las actitudes de cara al presente dependen la una de la otra, y ambas están determinadas por el carácter del hombre que adopta dichas actitudes, y éste a su vez depende en parte del ambiente que a la sazón es el producto de la historia.

Estas novelas se refieren a la construcción de una “Gran Bretaña”, a la “identidad nacional”, lo cual en adelante sería el objeto de las lealtades fundamentales. Tomadas en conjunto, las novelas escocesas presentaban al pueblo escocés un espejo en el que podían contrastar su pasado con un futuro de prosperidad y estabilidad bajo el liderazgo de abogados y comerciantes, y en unión con Inglaterra, bajo una monarquía constitucional protestante.<sup>27</sup>

### La novela romántica francesa

*Cinq-Mars*, la primera de las novelas históricas francesas modernas, de manera consciente se apartó de los modelos tempranos de Scott al poner el énfasis en la alta política. Si bien Vigny abrevó en fuentes tales como las *Mémoires* del cardenal de Retz, inventó muchos de los encuentros entre los principales competidores por el poder en el corazón del Estado francés, alteró fechas, locaciones y escalas de tiempo, al tiempo que vinculó asuntos que históricamente no tenían conexión. En muchos sentidos, el eslabón débil en la novela es el personaje de Cinq-Mars, aún abierto a interpretaciones contradictorias y que no corresponde, en cualquier caso, a la realidad histórica. Como resultado, en gran medida se convierte en un personaje literario, sobre cuyos hombros Vigny carga su crítica ideológica a la reducción del poder nobiliario llevada a cabo por Richelieu en la primera mitad del siglo XVII para explicar el colapso de la

monarquía y del *ancien régime* en los años 1789-1793. Él escribía en la época en que Carlos X intentaba revertir las consecuencias de la Revolución. La multitud de figuras históricas incluyen al dramaturgo Pierre Corneille y al poeta John Milton. Estos dos resumen pertinentemente el objeto de todo el ejercicio. Después de la decapitación pública de los dos jóvenes conspiradores en la Place des Terreaux de Lyon, Corneille le comenta a Milton:

Su último deseo fue ver florecer a la vieja monarquía. En lo venidero, sólo los dictados ministeriales gobernarán. Los grandes nobles y senados han sido reducidos a la nada.

“Mira bien, pues, a este supuesto gran hombre ¡Richelieu!” dijo Milton. “¿Qué había tratado de lograr? Crear las repúblicas del futuro, ya que destruyó las bases de vuestra monarquía.”

[Corneille comenta] “...él continuó la obra de Luis XI y ni ese rey ni Richelieu comprendieron las consecuencias de sus acciones”.<sup>28</sup>

La mención de Luis XI es significativa, pues *Quentin Durward* había sido publicada en París en 1823. Al año siguiente Vigny esbozó un proyecto para una novela sobre Cinq-Mars y, después de una investigación básica, la escribió a principios de 1826 en París. Para el autor los polos esenciales del libro eran el intrigante y ambicioso Richelieu, entregado al poder del Estado, y la reservada amistad de De Thou por Cinq Mars que termina en el cadalso. La idea de De Thou de la monarquía es exaltada —una pasión, santificada por la religión y más allá de la razón—. Vigny deseaba presentar este ideal ante su público lector. Originalmente había tenido la intención de escribir una serie de novelas históricas sobre el tema de la nobleza terminando con su destrucción en 1789. Nunca lo hizo, acaso por la crítica que recibió *Cinq-Mars*. No obstante, sin Vigny y su interacción de odios y rivalidades en

<sup>27</sup> David Daiches, “Scott’s *Redgauntlet*”, en Martin Steinmann Jr. y R.C. Rathburn (eds.), *From Jane Austen to Joseph Conrad. Essays Collected in Memory of J.L. Hillhouse*, Minneapolis, 1958, pp. 46-60, 52, 55-56, 58.

<sup>28</sup> Alfred de Vigny, *op. cit.*, pp. 418-431; para la dramática confrontación entre Luis XIII y Richelieu, véase pp. 485-486.

la corte francesa, probablemente no tendríamos *Les Trois Mousquetaires* (1844) de Dumas.<sup>29</sup>

*Les Chouans* (1829), donde Honoré de Balzac se ocupa de los rebeldes contrarrevolucionarios de la década 1790, fue la primera novela que apareció bajo su propio nombre. Está ubicada al final de la gran década de la novela histórica según Maigron, quien consideraba *Les Chouans* como una etapa ulterior en el desarrollo de la novela histórica francesa posterior a *Cinq-Mars*. En la tradición de *Waverly*, Balzac se ocupó de la generación inmediatamente anterior a la suya, mostró simpatía y comprensión con los rebeldes provincianos y colocó a los personajes de ficción en primer plano. En consecuencia se apartó del modelo de Vigny en dos niveles. Balzac peinó las bibliotecas de Normandía en búsqueda de fuentes, pero al parecer estuvo leyendo con anterioridad las historias sobre los mohicanos, inspiradas en Scott, de James Fenimore Cooper.<sup>30</sup>

Balzac siempre se interesó por las consecuencias a largo plazo de la Revolución francesa, particularmente con respecto a los cambios sociales y los valores morales (o su ausencia). La exploración de Scott sobre cómo los posicionamientos políticos surgían de la vida del pueblo, ciertamente allanó el camino en términos de técnica. Ambos autores usaron como asunto principal rebeliones contra el régimen existente, lo cual planteaba la pregunta contemporánea de si el nuevo orden podía ser revertido. Como en el caso de los jacobitas, el ejército regular luchó para reprimir a los rebeldes, quienes eran gente del común lo mismo que los propios soldados. La novela, escrita durante la época de la Restauración, planteaba en retrospectiva el antagonismo entre los campesinos bretones y normandos, y estaba im-

<sup>29</sup> Alfred de Vigny, *op. cit.*, pp. 542, 546. La novela fue publicada en abril de 1826. Un estimado de catorce ediciones aparecieron en París durante la vida del autor. Véase *Reflexions sur la verité dans l'art* para la relación entre los hechos y la imaginación, trabajo diseñado infructuosamente como una suerte de prefacio a la novela después de la edición de 1829 para desarmar a la crítica.

<sup>30</sup> Harry Levin, *The Gates of Horn; a Study of Five French Realists*, Nueva York, 1963, pp. 158-159.

pregnada del catolicismo tradicional y del gobierno revolucionario de París. Los temas de la reconciliación, las relaciones entre el centro y la provincia, la tradición y el progreso permanecían plenamente vigentes en la Francia de la década de 1820.<sup>31</sup>

A pesar de la influencia temática y técnica de Scott, Balzac surgió de una cultura literaria francesa específica que también produjo un Michelet. Corrientes similares influenciaron a ambos escritores, si bien su medio de expresión y sus perspectivas fueron diferentes. Michelet creía, por un lado, que la Revolución había liberado a Francia de los flagelos de los privilegios y el pecado original, y a pesar de la violencia y los excesos abrió el camino hacia un estadio más elevado de libertad para Francia y para la humanidad. Balzac, por otro lado, contemplaba en retrospectiva los valores morales del *ancien régime*, al tiempo de reconocer que éste no podría revivir.<sup>32</sup>

Si bien Balzac no aprobaba que se fomentara la guerra civil, su postura ante la resistencia local y popular frente al predominio de los políticos de París fue ambivalente. Por instinto prefería defender la tradición local antes que el materialismo posrevolucionario. Balzac continuó explorando las consecuencias de la Revolución, pero jamás reincidiría específicamente en la novela histórica. *Les Chouans* no fue, en cualquier caso, una de sus novelas más distinguidas, si bien jugó un papel significativo en la historia de la novela histórica francesa.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Honoré de Balzac, *Les Chouans*, París, 1988, véase la introducción, pp. 7-41. D.R. Hagis, "Scott, Balzac and the Historical Novel as Social and Political Analysis; *Waverly* and *Les Chouans*", en *Modern Language Review*, vol. 68, 1973, pp. 51-68; véase también pp. 53-55, 59-60, 68. Louis Maigron, *op. cit.*, pp. 285, 292-299, 304, 308.

<sup>32</sup> Ronnie Butler, *Balzac and the French Revolution*, Londres, 1983, pp. 10-12. Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 93-94. Jules Michelet, *op. cit.*, vol. II, p. 389; vol. III, p. 186. Véase también el prefacio, enero 31 de 1847, pp. 11-19.

<sup>33</sup> Louis Maigron, *op. cit.*, pp. 306-308. Ronnie Butler, *op. cit.*, pp. 108-110, 257, 259. Véase también D.N.G. Sutherland, *The Chouans: Social Origins of Popular Counter-Revolution in Upper Brittany, 1770-1796*, Oxford, 1982.

## *I Promessi Sposi* de Manzoni

*I Promessi Sposi* apareció un año antes que *Cinq-Mars* pero, a diferencia de Vigny y de Merimée, no pone énfasis en el escenario político central. La novela retrata a toda la sociedad milanesa en una época de revueltas políticas y sociales. La influencia de Scott es evidente —el autor, por ejemplo, había leído *Ivanhoe* en París en 1820, pero su libro operaba en un nivel distinto a las novelas escocesas—. No destacaba un momento decisivo en la historia de un país, sino que proporcionaba a los lectores del siglo XIX un panorama de las condiciones del siglo XVII a manera de paradigma de sus propias circunstancias. España dominaba entonces Milán. Lukács argumentaba que los lectores verían esto como su propia “pre-historia” y se movilizarían para dar respuesta a las condiciones presentes, en que Lombardía y Venecia estaban bajo el dominio de Austria.<sup>34</sup>

El renovado dominio austriaco, después de la caída en Italia de los estados auspiciados por Francia en los años 1795-1814, también hizo de la posesión del pasado un territorio ocupado. El acceso a las fuentes de archivo en Milán o Venecia estaba severamente restringido, lo cual plantea la pregunta de qué fuentes primarias utilizó Manzoni para *I Promessi Sposi*. Según la hipótesis de Povolo, algunos contactos que tenía en los archivos de Venecia —de donde los franceses habían trasladado documentos a Milán o París— llamaron su atención a una serie de casos de raptos y asaltos. Estos crímenes habían sido cometidos a principios de la década de 1600 en el distrito de Venecia por un personaje histórico real, Paolo Orgiano, y sus secuaces, todos los cuales fueron sentenciados en 1607. Los testimonios de agravios de los lugareños dieron al autor su aguda visión sobre la vida campesina. Manzoni trasladó la acción del Véneto a Lombardía, la cual conocía íntimamente, y añadió digresiones y episodios históricos de la historia milanesa, que oscurecieron la fuente original. La

<sup>34</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 78-79. Alessandro Manzoni, *op. cit.*, introducción, pp. 29-30. Manzoni conoció a Scott en Milán en 1828.

visión de la historia de Thierry como un movimiento del conjunto de la sociedad ayudó a dar forma a la dimensión social de la novela. En la tradición de Vico, Manzoni agregó a ello su propia visión cristiana del mundo.<sup>35</sup>

El tema central de esta novela es el abuso del poder privado apoyado por sirvientes armados. De hecho, la chispa de toda la acción es la arbitraria conducta de don Rodrigo, supuesto representante del poder español, hacia Lucía y Renzo (un tejedor de seda), dos aldeanos a punto de casarse. En muchos aspectos, el poder privado tenía un impacto mayor sobre los lugareños que la autoridad formal de la Iglesia y el Estado —cuando menos al principio—. Este énfasis del libro en el poder privado le da un significado que va más allá de la época y el lugar. Una autoridad fragmentada significaba una autoridad débil y una incapacidad para acabar de raíz con el poder privado armado.<sup>36</sup>

Manzoni también retrata a clérigos benignos dedicados a transformar en realidades las enseñanzas de Jesucristo. Esto proporciona una perspectiva bastante diferente al asalto de la Europa meridional liberal contra la Iglesia, como un legado del *ancien régime* y como un instrumento de la reacción. En la novela, dos de los protagonistas más fuertes de Manzoni son los personajes históricos, el cardenal Federico Borromeo, arzobispo de Milán, y el capuchino fray Cristóforo. En diferentes momentos de la novela, sus acciones resultan decisivas en la marcha hacia un desenlace. Aun así, ninguno de ellos son los “héroes” del libro. Esta ausencia de individuos dominantes significa que se da al contexto un mayor papel que a las personalidades. Nuevamente vemos el dilema de la novela histórica para ajustar el balance entre los hechos y la ficción, la investigación y la imaginación, la sociedad y el individuo, y la forma y la pasión.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Claudio Povolo, *op. cit.*, pp. 30-32, 63-71, 116-123.

<sup>36</sup> Para un estudio reciente de poderes en conflicto, véase Lucy Riall, “Elites in Search of Authority: Political Power and Social Order in Nineteenth-Century Sicily”, en *History Workshop Journal*, vol. 55, 2003, pp. 25-46.

<sup>37</sup> Fray Cristóforo, a sus sesenta años, primero aparece en el capítulo 4 como el adversario moral de don Rodrigo.

La segunda parte de la novela intenta resolver el dilema haciendo de la religión el agente activo del cambio psicológico y de las acciones humanas. Un caso a propósito es la conversión hecha por Borromeo de “El Indomable”, un bandido notoriamente cruel que, con sus secuaces, habitaba su propio castillo. Aunque este elemento de la novela ha sido completamente pasado por alto por Lukács, es importante señalarlo porque refleja la visión que tenía Manzoni de la sociedad italiana del siglo XVII temprano y de su propia época. El tipo de cristianismo que se retrata es exigente. Fray Cristóforo, que atiende a los dolientes del *lazzaretto* de Milán, con gran riesgo para sí mismo, constriñe a Renzo —quien arde en deseos de venganza— para que perdone a don Rodrigo, quien está muriendo allí a causa de la peste. A fray Cristóforo le interesa la relación de cada persona con Dios, incluyendo la propia. Sin perdón, don Rodrigo no podrá alcanzar la salvación y, sin erradicar sus deseos de venganza, tampoco Renzo.

Tal vez el Señor está dispuesto a otorgarle una hora de conciencia, pero quiso que fueras tú quien se la pida. Tal vez Él quiere que tú y esa joven inocente le recen. Quizá Él está reservando Su gracia sólo para tu plegaria —la plegaria de un corazón afligido pero resignado—. Tal vez la salvación de este hombre depende ahora de ti, de tus sentimientos de perdón, de misericordia... y de amor.

El autor nos presenta un cristianismo fuerte, carente de sentimentalismo, y sin embargo, no cruel. Manzoni escribió la novela durante las secuelas de la descristianización de la Revolución francesa, aspecto narrativo que refleja el resurgimiento del catolicismo de principios del siglo

---

El cardenal Borromeo es central en los capítulos 22-26. Claudio Povo, *op. cit.*, p. 32, nota 43: el fraile original, un misionero de Cremona, trabajaba en el *lazzaretto* (hospital de aislamiento para enfermedades contagiosas como peste o lepra) de Milán.

XIX, un fenómeno europeo muy extendido que afectó incluso a Inglaterra.<sup>38</sup>

A *Los novios*<sup>39</sup> generalmente se le asocia con el *risorgimento* italiano, un movimiento nacionalista que se convirtió en un proyecto liberal cada vez más en conflicto con la jerarquía católica. Sin embargo, esta novela, meticulosamente histórica en el tratamiento de la política y la sociedad, apunta menos al pasado que a un futuro en el cual los preceptos liberales y católicos en Italia o bien se reconciliarían o lucharían inexorablemente por la supremacía. Esto, a su vez, pone en relieve la realidad contemporánea de la Europa católica de mediados del siglo XIX, entre los años 1830 y la publicación del *Syllabus* de errores hecha por Pío IX en 1864. Manzoni, cuyo catolicismo era más profundo que su adhesión al papa, ignoró la instrucción de Pío IX a los católicos italianos de boicotear el recién establecido reino de Italia y se convirtió en senador del Parlamento italiano.<sup>40</sup>

### La novela histórica en el momento de la crisis: *Romola* de Eliot y *Salammbô* de Flaubert

*Romola* y *Salammbô* dejaron perplejos a los contemporáneos y continúan presentando problemas de interpretación. Temáticamente las dos novelas comparten ciertos rasgos, a pesar de la distancia de sus escenarios y ambas causaron desvelos a sus autores. Las dos protagonistas femeninas tienen una relación padre-hija inquietante y un amante o esposo dudoso. Ambas mujeres se hallan comprometidas en su lealtad a una posición filosófica o una religión. Cada una lucha por comprender la naturaleza del

<sup>38</sup> Para fray Cristóforo, la penitencia y el perdón, véase capítulo 35, pp. 491-493.

<sup>39</sup> Título que se dio en español a la célebre novela de Manzoni, *The Betrothed* en el original de este ensayo [n. del t.].

<sup>40</sup> H.G. Schenk, *op. cit.*, pp. 81-102, 115-121. E.E.Y. Hales, *Pio Nono. A Study in European Politics and Religion in the Nineteenth Century*, Londres, 1954. Owen Chadwick, *The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*, Cambridge, 1975, pp. 21-47, 189-222.

universo y su papel en él. Y lo más importante de todo: ninguna de las dos novelas corresponde al modo realista prevaleciente y no podría entenderse únicamente desde ese punto de vista. Ambas buscaron una respuesta a la crisis de la novela histórica durante la década de 1860 llevándola más allá del realismo con dirección al simbolismo. Fueron obras innovadoras —a menudo percibidas como fracasos—, que interpretaron los conflictos de tema y personaje en términos de un renovado interés por la mitología en el momento de su escritura. *Romola*, en particular, aspiró a dar forma a un nuevo mito para mediados del siglo XIX y más allá que remplazara a las mitologías heredadas del mundo clásico y la era cristiana, pero sin eliminar el legado moral de ambas. *Salammô* presentaba una percepción de la humanidad más negativa: abandonaba dichas herencias a favor de una visión según la cual la humanidad jamás cambiaría y buena parte del universo permanecería incognoscible. Según la visión de Flaubert, la línea entre civilización y barbarie seguía siendo tenue. Ambos autores lidiaron con sus temas en momentos decisivos de su carrera, y cada libro exponía los problemas de la novela histórica. La crítica, que con frecuencia se ha concentrado en su exceso de erudición, ha sido dura con ellos; sin embargo, esto los hace particularmente importantes para el presente estudio.<sup>41</sup>

Los historiadores han puesto poca atención en *Romola* de Eliot, a pesar de la atracción generalizada de los lectores ingleses de los siglos XIX y XX por el Renacimiento italiano. El entusiasmo desenfrenado por el Renacimiento usualmente venía acompañado de una identificación apasionada con el *risorgimento*. Para muchos europeos de mediados del siglo XIX, el “renacimiento” po-

lítico de Italia representaba un paralelo contemporáneo con respecto a luchas anteriores por la libertad intelectual. Mazzini llegó a argumentar que la liberación de Italia prefiguraría la liberación de toda la humanidad a través de la revolución, el republicanismo y el rechazo de la Iglesia. La creencia entre los ingleses de que el *risorgimento* era una lucha humanista liberal llegó hasta el siglo XX en la forma de los estudios de G. M. Trevelyan sobre el periodo. El estudio de Eliot sobre la Florencia de mediados de la década de 1490 llegó 35 años más tarde del que hiciera Manzoni sobre el Milán de principios del siglo XVII. En ese sentido, la aparición de la novela de Eliot en 1863 coincidió con la casi completa unificación de Italia. Solamente Venecia, controlada por Austria, y Roma, todavía bajo la ocupación francesa después de la extinción de la república romana en 1849, estaban fuera del nuevo estado nacional. Para este momento se habían desvanecido cualesquiera esperanzas del papado de jugar un papel significativo, o aun determinante, en la formación del estado nacional italiano. En *Romola*, la única contribución del papado a la acción es ayudar a las familias poderosas de la época a destruir al Partido Popular de Florencia y abatir a su protagonista dominico, fray Girolamo Savonarola.<sup>42</sup>

Cuando Eliot escogió el renacimiento como escenario para su novela, el concepto de “Renacimiento” todavía era nuevo, a pesar de la categorización previa de la historia durante la Ilustración en términos de la yuxtaposición de “antigua”, “medieval” y “moderna”. La noción de “renacimiento” en los siglos XV y principios

<sup>41</sup> Jim Reilly, *Shadowtime: History and Representation in Hardy, Conrad, and George Eliot*, Londres, 1996, p. 102, comenta sobre *Romola*: “la novela está contaminada con la sospecha corrosiva de que en la era misma de la prosa realista el mundo se muestra ilegible”. Andrew Thompson, *op. cit.*, pp. 21, 26-27, 30, 32, 46: “el renacimiento de Italia fue también ocasión para un renacer imaginativo de George Eliot”. Bennett, *op. cit.*, pp. 142-144. Rosemary Ashton, *op. cit.*, pp. 254, 263-264.

<sup>42</sup> George Eliot, *Romola*, Oxford, 1998, capítulos LXIII, LXIV, LXXII. Para la respuesta de sus pares a esta novela véase Gordon S. Haight (ed.), *The George Eliot Letters*, New Haven, 1954-1978, 9 vols., vol. IV (1862-1868), pp. 96-97; vol. VIII (1840-1870), pp. 303-304. Hillary Fraser, *The Victorians and Renaissance Italy*, Oxford, 1992, pp. 210-211, argumenta que Eliot quiso contrastar el populismo católico de Savonarola con los católicos reaccionarios de su tiempo. David Cannadine, *G. M. Trevelyan. A Life in History*, Londres, 1992, pp. 59-86, discute la trilogía de Garibaldi de 1907-1911 en su contexto histórico. Véase también Denis Mack Smith, *Mazzini*, New Haven, 1994, pp. 154-155, 192-193, 220.

del XVI —fundamentalmente del saber clásico— se había convertido en la manera en que la Ilustración identificaba a su propio predecesor, y significaba el derrocamiento del orden cristiano, medieval. Michelet, el primero, había usado el término en su *Histoire de France* de 1834, en relación con el Renacimiento francés del siglo XVI, considerablemente posterior a su progenitor italiano. El término francés pronto fue aplicado a todo el fenómeno. *The Civilization of the Renaissance in Italy*, publicada por Jacob Burckhardt en 1860, tres años antes que *Romola*, se convirtió en la exposición definitoria.<sup>43</sup>

Según testimonian las biografías de Eliot, ella abandonó el cristianismo de su padre y adoptó un ateísmo fundado en la crítica bíblica alemana contemporánea, particularmente en la obra de David Friedrich Strauss *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* (1835-1836), que con el seudónimo de Marian Evans, tradujo en 1846 y fue su primera obra publicada. Este libro, que se propuso separar el mito de los hechos, para mediados del siglo tuvo un impacto profundo. Strauss argumentaba que no había ninguna autoridad histórica para creer que las enseñanzas del Evangelio constituyeran la verdad. Por el contrario, representaban otra mitología que revelaba muchas cosas sobre la humanidad. En 1851 Eliot se convirtió en la pareja de G. H. Lewes, escritor y librepensador. A lo largo de toda esta transformación, que chocó a muchos en plena era victoriana, la vanguardista Eliot conservó un profundo interés por la religión, si bien separando la espiritualidad y la creencia de la moralidad y la recta conducta.<sup>44</sup>

Tanto Lewes como Eliot hablaban alemán y eran grandes admiradores de la literatura y la cultura en esa lengua. Veían a Alemania en la vanguardia intelectual de Europa, conocían bien

el romanticismo e hicieron varios viajes a ese país. En 1854 Eliot publicó su traducción de *Das Wesen des Christentums* (1853) de Ludwig Feuerbach, quien argumentaba que doctrinas cristianas fundamentales como la Encarnación debían entenderse simbólicamente, como un mito. *Romola* estaba tan saturada de la influencia de Feuerbach que los críticos comentaron con ironía que el rechazo final de Romola de la teología de Savonarola (aunque no de su ética) era resultado de sus lecturas del autor alemán. Al mismo tiempo, la novela estaba impregnada de las ideas de Auguste Comte de los tres estadios lineales del desarrollo cultural, influidas por Vico. Éstas culminaban en el estadio final de la religión científica, que eliminaba la espiritualidad heredada de la era cristiana precedente pero intentaba conservar una base para la moralidad.<sup>45</sup>

Es claro que, para Eliot, los conflictos religiosos y filosóficos de su propia época explican por qué ubicó su tema de ficción dentro del contexto de debates paralelos en la Florencia del Renacimiento. Esta identificación implícita de la Inglaterra de mediados de la era victoriana con la Florencia de la década de 1490, como dos sociedades “renacentistas” comparables, desgarradas por el conflicto entre el humanismo secular y una espiritualidad reavivada, podría resultar extraña en la actualidad. La preocupación de Eliot por la religión (como no creyente) determinó su atención en Savonarola. Ella consideraba que el debate intelectual en Inglaterra entre las ideas liberales, agnósticas y no cristianas por un lado, y un cristianismo renovado por el otro, era fundamental para la comprensión de su propia época. Eliot contemplaba a los humanistas que simpatizaban con la antigüedad, quienes inter-

<sup>43</sup> Jacob Burckhardt identificó por primera vez “el renacimiento” como un periodo histórico, y lo vio como el precursor del siglo XIX. Yo he utilizado la edición de Nueva York, 2002, con una introducción de Peter Gay. Véase Hillary Fraser, *op. cit.*, pp. 1-3.

<sup>44</sup> Susy Anger, “George Eliot and Philosophy”, en George Levine (ed.), *The Cambridge Companion to George Eliot*, Cambridge, 2001, pp. 76-97. George Levine, *op. cit.*, pp. 81, 86-87.

<sup>45</sup> Véase Rosemary Ashton, *The German Idea: Four English Writers and the Reception of German Thought, 1800-69*, Cambridge, 1980, pp. 147-173. Owen Chadwick, *op. cit.*, pp. 54, 70, 169, muestra los desastrosos efectos de Strauss en Friederich Engels. Para el impacto de Feuerbach en Richard Wagner, véase Bryan Magee, *Wagner and Philosophy*, Londres, 2001, pp. 48-55. Rosemary Ashton, *op. cit.*, pp. 2-5, 24, 147-173, véase también pp. 170-171. Hao Li, *Memory and History in George Eliot; Transfiguring the Past*, Londres, 2000, pp. 77, 95. John Stuart Mill introdujo a Comte en Inglaterra.



pretaban el significado de la existencia humana desde el interior del hombre mismo, en franca confrontación con los espiritualistas, cuyos modelos eran la Iglesia primitiva y medieval, y para quienes Dios seguía siendo la entidad determinante. Este conflicto ofrece la explicación central para la ubicación de esta novela.<sup>46</sup>

La escala, y la velocidad de los cambios durante la segunda mitad del siglo XIX, generó un debate sobre el valor del pasado —en un momento de renovado interés por el mismo—. La discusión se centró no sólo en la naturaleza de la historia sino en su valor moral. Para Eliot su época enfrentaba el dilema de cómo reconsiderar el pasado en términos de su valor moral para el presente. Ella intentó resolver el problema de “Dios está muerto” con un llamado a la herencia moral del pasado clásico y cristiano de Europa. De tal modo, ella pretendía llenar el vacío dejado por la subversión de la espiritualidad y evitar descender al nihilismo. Para Eliot, el rechazo del cristianismo no conducía a una *tabula rasa*; al contrario, para ella la historia humana era la fuente subyacente de la recta conducta. Consciente del peligro de un colapso del orden moral, argumentaba en *Romola* que la experiencia humana a través del tiempo tenía el valor de dar forma a una moralidad independiente de la coacción o la sanción religiosas. Sin embargo, nuevos descubrimientos científicos, desarrollos tecnológicos y la influencia de las *Social Statics* (1850) de Herbert Spencer y *The Origin of Species* (1859) de Charles Darwin, ambos amigos de la familia Lewes, complicaron la visión humanista liberal de la humanidad. A Eliot le preocupaba grandemente la ausencia de todo orden moral en el estado de guerra de la naturaleza o el proceso de selección natural. Tenía un pie en el movimiento romántico y otro pie en el movimiento científico de su época, así como tenía un pie en el clasicismo de la Ilustración y el otro en el pos-cristianismo. Estas tensiones emergían en *Romola*, y de

hecho proporcionaron la motivación para escribirla.<sup>47</sup>

Sin embargo, esta novela no se refiere simplemente a la relación entre los siglos XV y XIX, sino también a la que tienen ambos periodos con el mundo clásico. Esto explica las profundamente entretreídas referencias clásicas en *Romola*. Las alusiones a Homero, Sófocles, Virgilio y Ovidio, y al mito cretense del laberinto daban una dimensión simbólica a los participantes en la acción, la que se hacía aun más clara con la referencia a pintores florentinos, como Piero di Cosimo (1462-1521). El esposo griego de Romola, Tito Melema, toma la forma de Baco y representa las fuerzas dionisiacas en la acción, en tanto la propia Romola es a veces la Antígona de Sófocles y a veces Ariadna, hilando el camino a través del laberinto. Al inicio del libro Piero pinta un tríptico de Baco y Ariadna que es un planteamiento pictórico de los temas de la novela. Romola se convierte en el equivalente femenino de Eneas, el héroe troyano y romano inventado por Virgilio. Los temas cristianos de la realidad del sufrimiento humano y las enseñanzas de Cristo están representadas por Dino, el hermano de Romola. Este joven dominico había repudiado el humanismo secular de su padre y se había alineado con los esfuerzos de Savonarola de reformar no sólo a Florencia, sino a la Iglesia como un todo. Desafortunadamente, las referencias a fuentes clásicas y bíblicas, que hacen de *Romola* una novela tan rica y gratificante, se pierden virtualmente en la actual ignorancia de ambas.<sup>48</sup>

La erudición histórica y la novela realista se desarrollaron hombro con hombro. Eliot había comenzado a reaccionar contra las consecuencias

<sup>47</sup> Véase Felicia Bonaparte, *op. cit.*, pp. 15, 84, 117-118, 141-142: “Si bien Eliot ofreció una solución muy diferente, se anticipó a Nietzsche en predecir que la muerte de Dios en el siglo XIX amenazaba con conducirnos a la era del nihilismo.” Véase también Peter Gay, *op. cit.*, pp. 167-168, quien sugiere que “los obituarios de Dios” pudieron haber sido prematuros, dada la capacidad de la religión para conseguir nuevos reclutas. Frederick Karl, *op. cit.*, p. 375. Hao Li, *op. cit.*, pp. 8, 83-84, 92.

<sup>48</sup> Carroll, *op. cit.*, pp.174-175. Felicia Bonaparte, *op. cit.*, pp. 21, 62-64, 73, 141-142, 151, 244. Hillary Fraser, *op. cit.*, p. 187. Hao Li, *op. cit.*, p. 82.

<sup>46</sup> Carroll, *op. cit.*, pp. 168-171. Felicia Bonaparte, *op. cit.*, pp. 28, 127-132. Rosemary Ashton, *op. cit.*, p. 149.

del empirismo, en vista de que implicaba una neutralidad moral con respecto a la raza humana. Felicia Bonaparte argumenta que Eliot temía que el empirismo fuera una amenaza para la pérdida de lo alegórico y lo trascendente, y que esto mismo generó el simbolismo tan evidente en *Romola*. La necesidad de una visión moral que ella percibía, nuevamente se convirtió en el móvil principal de Eliot. En su alarmada mirada del futuro ella vio los peligros de la ciencia, el secularismo, el utilitarismo y el materialismo cuando quedaban desnudos de restricción moral. Su respuesta al dilema, fue *Romola*, una novela experimental que no alcanzó plenamente su intención literaria, en tanto fue diseñada para ser un análisis del pasado y una guía para el futuro.<sup>49</sup>

Flaubert escribió *Salammbô* en los tiempos de la notoriedad y el éxito de *Madame Bovary*. Se ha señalado con ironía que todos los personajes femeninos de Flaubert son versiones de madame Bovary, incluyendo *Salammbô*. Flaubert señaló que él intentó aplicar “las técnicas de la novela moderna” al estudio del mundo antiguo. Luckács no vio los elementos mitológicos engastados en esta novela, lo mismo que en *Romola* (una novela que ni siquiera menciona). Esta dimensión, aun a pesar de la investigación histórica, ocupa la posición predominante en el libro y es la llave de su interpretación. Green ha argumentado que el interés por la mitología en Francia a mediados del siglo XIX formaba parte de un intento por descubrir la identidad cultural de las sociedades. *Salammbô*, en consecuencia, buscaba expresar “verdades fundamentales acerca del hombre y su relación con el mundo natural”.<sup>50</sup>

Como *Romola*, ésta fue una obra de transición en el desarrollo del novelista. *Salammbô* es una de las novelas más fascinantes para examinar descarnadamente el oficio del novelista histórico, aunque sólo sea porque su estudio pone de relieve las contradicciones del género y las di-

<sup>49</sup> Felicia Bonaparte, *op. cit.*, pp. 15, 50, 118. George Levine, *op. cit.*, pp. 81, 94. Rosemary Ashton, *op. cit.*, p. 269: se vendieron 1700 copias sólo en el primer año.

<sup>50</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, pp. 223-225. Anne Green, *op. cit.*, pp. 24-26, 96-105.

ficultades para alcanzar los objetivos que se plantea. Flaubert se vio influido por Michelet y Thierry. Aprendió sobre Cartago en el trabajo temprano de Michelet sobre historia romana, donde encontró un relato de la rebelión de los mercenarios.<sup>51</sup>

Flaubert ofreció al público una novela en la que rechazaba audazmente cualquier visión romántica del pasado. No ubicó su libro entre los filósofos griegos o los juristas romanos tan caros a la Ilustración. El énfasis no estaba en Grecia ni en Roma sino en Cartago, un Estado mercantil con tradición religiosa fenicia. La naturaleza subversiva de la obra de Flaubert no cayó en saco roto entre los herederos de la Ilustración ni entre los protagonistas del movimiento romántico. El uso de la historia en la novela también ha dado lugar a muchas discusiones, aún cuando Flaubert insistió que había creado una *imagen* de Cartago, no una reconstrucción histórica. Si bien todavía se basaba en el historiador griego Polibio (c. 200-118 a. C.) para ofrecer un panorama histórico, dio prioridad a la imaginación artística. *Salammbô* no aparece en Polibio, pero “Mathus” sí. Ella es el principio femenino inventado por Flaubert (tomando como modelo una bailarina encontrada en el Alto Egipto), en lo que Levin describe como “el ambiente de masculinidad pendenciera”.<sup>52</sup>

¿Por qué decidió Flaubert escribir esta novela cartaginesa, cuando tenía tan poco agrado por la novela histórica de la primera mitad del siglo, y por qué gastó tanta energía en hacerlo? Cartago, eficazmente destruida y desacreditada por los vengativos romanos en 146 a. C., representaba el “eslabón perdido” en el triángulo de influencias que contribuyeron a la formación del mundo mediterráneo occidental. Si Cartago había de ser el

<sup>51</sup> Jules Michelet, *Histoire romaine* [París, 1831], en *Oeuvres complètes*, París, 1972, vol. II (1828-1831), pp. 315-665: el capítulo IV, pp. 449-457, se lee como un compendio para la futura novela, aunque sin mención alguna de *Salammbô*. Diana Knight, *Flaubert's Characters. The Language of Illusion*, Cambridge, 1985, pp. 21-22. Anne Green, *op. cit.*, pp. 6-9, 117.

<sup>52</sup> Francis Steegmuller, *The Letters of Gustave Flaubert*, 2 vols. (1830-1880), Londres, 2001, pp. 378-388. Harry Levin, *op. cit.* pp. 279-280. Anne Green, *op. cit.*, pp. 55, 105.

tema ¿por qué no elegir un episodio conocido de las guerras púnicas? ¿Por qué una revuelta de mercenarios después del final de la primera Guerra Púnica (264-241 a. C.)? La bien conocida figura histórica, Amílcar Barca, quien extingue brutalmente la rebelión, no es el personaje central. Incluso podría argumentarse, a pesar del título del libro, que no hay personaje central. El énfasis está en el conflicto entre los ejércitos. El novelista retrata a Salammbô como hija de Amílcar y sacerdotisa de Tanit, diosa principal de Cartago, asociada con la luna y la feminidad, y una variante de la Astarté siríaca o la Afrodita helénica. Ella está enamorada, contra su voluntad, del jefe de la revuelta, Mâtho, quien viola el recinto sagrado al robar del templo el velo colorido que cubre la imagen de Tanit. Este robo acarrea una violación de la sacralidad íntima de lo femenino. Como veremos, a Salammbô se le pedirá someterse a una violación recíproca con el propósito de recuperarla. Las restricciones y motivos religiosos dominan la acción, a menudo transmitidos mediante el uso del color, como el blanco (o la luz de Luna) para Tanit y el rojo para Moloch, el dios del fuego y del sol.<sup>53</sup>

Sainte-Beuve, el principal crítico literario en Francia, puso de relieve la dificultad, en la narración, de tener experiencias individuales sumergidas tras los conflictos grupales. En su opinión, los dos problemas centrales de la novela eran la abrumadora descripción histórica del lugar y el conflicto, y la naturaleza débil del tema amoroso —y, de hecho, de todos los personajes individuales del libro—. Al referirse a la crítica de Sainte-Beuve con respecto a que la novela era demasiado larga, Flaubert respondió que “debió haber un centenar de páginas más dedicadas sólo a Salammbô”. En el texto publicado, el autor no consigue tratar a los dos “amantes” ni con intensidad dramática ni profundidad psicológica. En esas páginas adicionales, el autor podría haber explorado la identidad religiosa de Salammbô en términos subjetivos y desarrollado

su atracción sexual, en conflicto con su deber religioso y su situación política, hacia el poderosamente formado comandante mercenario.<sup>54</sup>

¿Qué más nos habría dicho Flaubert sobre Salammbô, cuando entra a la tienda de Mâtho, vestida como para una boda? Sabemos que ella está asustada tanto por Mâtho como por Moloch, al cual en este punto aquél parece representar. La voluntad de los dioses, explicada por el sacerdote eunuco Schahabarim, dicta cada una de sus acciones en estos dos capítulos. Su purificación ritual exige consultar el ánimo de la pitón del templo como un augurio para el futuro. Esto incluye un abrazo al desnudo con el negro reptil bajo la luz de la Luna, después de que se ha despojado de su piel antigua y aparece erguido como una brillante espada fuera de su funda. Cuando ella entra a la tienda de Mâtho, él porta un manto rojo. Ella mira primero su espada fuera de la funda brillando bajo la luz, y después su cama. Mientras ella se despoja de los velos de su rostro y él respira su perfume, su belleza lo subyuga y la compara con Tanit, como si se hubiera sometido a la diosa en guisa de ella. El trueno retumba a la distancia y el sudor corre por el pecho de Mâtho.

Salammbô, acostumbrada a los eunucos, se dejó caer bajo el poder de este hombre... ella sólo veía las órbitas de Mâtho, como dos carbones ardiendo en la noche... sentía plenamente que una fatalidad la envolvía, tocándola en un momento supremo... Salammbô fue subyugada por una suavidad en la cual ella perdió toda conciencia de sí. Algo a la vez íntimo y superior, un dictado de los dioses que la forzaba a abandonarse ella misma allí; las nubes la levantaban; desvaneciéndose, yacía de espaldas sobre la piel de león sobre la cama. Ella miró la figura de Mâtho por encima de su pecho.

<sup>53</sup> Para Cartago: François Decret, *Carthage ou l'Empire de la Mer*, París, 1977; Adrian Goldsworthy, *The Punic Wars*, Londres, 2000. Anne Green, *op. cit.*, pp. 57, 67, 73-87.

<sup>54</sup> Francis Steegmuller, *op. cit.*, Flaubert a Charles Sainte-Beuve, diciembre 23-24 de 1862, pp. 378-388. Sainte-Beuve, un defensor de *Madame Bovary*, era un amigo del novelista. Véase Harry Levin, *op. cit.*, p. 277: “los sentimientos tienden a ser exteriorizados en gestos, ritos o hazañas de valentía”; “la subordinación de los sentimientos humanos a la más amplia composición pictórica” tiene prioridad.

“Moloch, ¡me estás quemando!” —y los besos del soldado, más devoradores que las flamas, la atravesaban: sentía como si una tormenta se la llevara, capturada por la fuerza del sol.<sup>55</sup>

Este es un momento altamente cargado de erotismo, al cual Flaubert le da menos atención que a la descripción de la ciudad de Cartago. Una explicación posible es la intención del autor de trascender el realismo, como Eliot buscó también hacerlo en *Romola*. Flaubert contemplaba la relación Salammbô-Mátho en términos de simbolismo más que de romance. Transpuso la leyenda cretense de Minos (que de un modo diferente también había atraído a Eliot) a Cartago, convirtiendo a Salammbô en una versión de Pasífae, hija de Helios, el dios solar y paralelo de Amílcar, la cual bajo un ensalmo se enamora de un toro. Nada de esto encontramos en Luckács, que estaba casado con la idea de la novela realista.<sup>56</sup>

Por debajo de la estructura de este simbolismo subyacen discretas referencias a eventos europeos recientes o contemporáneos. Green argumenta que *Salammbô* fue “una novela que de manera consistente tocaba problemas que afectaban la sociedad en que [Flaubert] estaba escribiendo”. Llama la atención hacia la preocupación de Flaubert por el comportamiento político de las masas como resultado de las revoluciones de 1848.<sup>57</sup> Aún más, el ambiente del Norte de África le permitió comentar de manera indirecta sobre la actividad militar y colonizadora de los franceses en esa región. En el momento de la escritura en Francia estaban siendo comparadas antiguas y modernas formas de colonización, acompañadas por discusiones sobre desigualdades raciales y el carácter nacional. En la novela, tanto los cartagineses como los mercenarios descienden hasta la barbarie. Los informes de atrocidades cometidas entre los rivales en África del Norte durante la vida del propio Flaubert exhi-

bían un colapso similar de las sensibilidades morales. Cuando *Salammbô* fue publicada, la Francia de Napoleón III había iniciado otra aventura imperial, esta vez en México, lo cual revelaba la barbarie tras la fachada de civilización. En opinión de Flaubert, Francia probó ser moralmente muy poco diferente de los pueblos extra-europeos que se proponía civilizar. Galdós sacaría conclusiones similares con respecto a la guerra peninsular<sup>58</sup> y las guerras carlistas en España. Al final de *Salammbô*, Tanit ha sido hecha a un lado por Moloch, y la novela “se hunde en la derrota nihilista”.<sup>59</sup>

Por extraña que pueda parecer *Salammbô* a los lectores de principios del siglo XXI, la novela no destacó como algo muy peculiar en su tiempo. La ópera de Berlioz *Les Troyens* (1856-1863) fue compuesta en la misma época. De hecho, Berlioz intercambió correspondencia con Flaubert y lo consultó sobre aspectos significativos correspondientes al contexto cartaginés. La ópera de Berlioz puede describirse como “música histórica” y la relación entre las dos obras es impresionante, especialmente porque Berlioz, quien admiraba profundamente el libro, en cierto momento llegó a considerar ponerle música a *Salammbô*. De modo similar, los cuadros de Delacroix sobre el Norte de África resultaban familiares para los contemporáneos.<sup>60</sup>

La ópera de Berlioz, sin embargo, no se ocupaba principalmente de los cartagineses y sus problemas en África del Norte, sino del destino italiano de Eneas y su banda de troyanos fugitivos. Los dos eventos decisivos de la ópera son la destrucción de Troya a manos de los griegos oriundos de Europa, y el rechazo de Cartago por los fugitivos

<sup>58</sup> Término con el que se designa en el Reino Unido a las acciones bélicas en la península ibérica en tiempos de Napoleón I [n. del t.]

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 66-71, 90-93. Véase también Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 113, sobre el salvaje debajo del hombre civilizado. Harry Levin, *op. cit.*, pp. 280-281.

<sup>60</sup> Francis Steegmuller, *op. cit.*, pp. 377-378. Berlioz a Flaubert, París, noviembre 4 de 1862; Berlioz a Flaubert, París, julio 6 de 1862. *Delacroix in Morocco*, catálogo (Institut du Monde Arabe, París), París/Nueva York, 1994. Beth S. Wright (ed.), *The Cambridge Companion to Delacroix*, Cambridge, 2001, pp. 73-87.

<sup>55</sup> Gustave Flaubert, *Salammbô*, París, 2001, capítulos X-XI, pp. 245-276, véanse también pp. 265-268.

<sup>56</sup> Anne Green, *op. cit.*, pp. 36-37, 51, 102-108.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 61-70, 73-78, 81-91.

con rumbo a Italia. Roma es la proyección inequívoca. Esto podría ser descrito caprichosamente como “une nouvelle Troie”, pero Roma era una ciudad europea. Flaubert apenas se refiere a los romanos, a pesar de que pertenecía a la misma tradición cultural que Berlioz, donde la Francia decimonónica se identificaba a sí misma ya con la república, ya con el imperio romanos.<sup>61</sup>

Esta novela retrata la desesperanza de tomar el mundo antiguo como una guía de conducta para el mundo contemporáneo y para el futuro. La visión de Flaubert de la humanidad no permite la posibilidad planteada por Eliot de una memoria colectiva como base para la moralidad. Por el contrario, la violencia impregnada (e irredenta) en la humanidad y la incertidumbre de todo conocimiento frustraban el establecimiento de un nuevo orden moral. Flaubert, en esta novela, llega a la conclusión de que el colapso de la autoridad moral durante el periodo en que él vivió abría el camino para un nihilismo asesino.

### Galdós y la construcción nacional

La literatura española experimentó un resurgimiento mayúsculo a partir de 1870 con autores tales como Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas *Clarín*. En su primera novela histórica, *La Fontana de Oro* (1868), Pérez Galdós analizó el porqué los liberales españoles de 1820-1823 no consiguieron establecer un gobierno constitucional perdurable. Esta novela ilustraba cómo la ficción histórica podía utilizarse para explicar a la generación de 1870, nuevamente comprometida en el mismo proceso, lo que había salido mal cincuenta años antes. Sin ser una de las obras más importantes de Pérez Galdós, *La Fontana de oro* se

<sup>61</sup> La primera frase del editor en el prefacio a Jules Michelet, *op. cit.*, p. 317, es “Rome est, pour Michelet, une seconde patrie”. H. Mainwaring Dunstan, *Life and Letters of Berlioz*, Londres, 1882, vol. II, *Private Letters to M. Hubert Ferrand*: Berlioz a Ferrand, París, noviembre 19 de 1858, pp. 221-224; Berlioz a Ferrand, París, julio 8 de 1863, fue a consultar a Flaubert acerca de las costumbres cartaginesas.

convirtió en el preludio de cuarenta y seis novelas históricas posteriores publicadas en cinco ciclos, conocidos en conjunto como *Episodios nacionales*. En ellas se ocupaba directamente de los problemas políticos de las generaciones precedentes. Galdós complementó éstas con una serie de treinta y dos novelas publicadas entre 1867 y 1905, las cuales describió como ficción “contemporánea”. Si bien los personajes imaginarios dominan la acción, estas novelas se refieren repetidamente a temas de la historia de España durante el siglo XIX.<sup>62</sup>

El propósito de Pérez Galdós en los *Episodios nacionales* era retratar la lucha de España para liberarse del *ancien régime* y del absolutismo, y construirse una identidad moderna como un estado nacional y constitucional. La temprana unidad de la época de Fernando e Isabel distinguían el curso de la historia española de la de los territorios de Alemania e Italia. Sin embargo, el colapso del imperio, las divisiones políticas y los conflictos sociales durante el siglo XIX dejaron desmoralizado al país, en una época en que los estados nacionales se establecieron en otras partes. Lamentablemente, los estudios europeos sobre el nacionalismo del siglo XIX, han omitido a España, quien tuvo que descubrir una identidad nacional que tomara el lugar de su identidad imperial. Pérez Galdós, mirando retrospectivamente el colapso del *ancien régime* y la explosión de la violencia popular durante la guerra peninsular, identificaba al constitucionalismo liberal moderado, que también era centralista, como el medio para dar una expresión política al estado nacional.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Madeleine de Gogorza Fletcher, *The Spanish Historical Novel, 1870-1970. A Study of the Spanish Novelists and their Treatment of the “Episodio Nacional”*, Londres, 1973, pp. 11-18. Stephen Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel, 1867-1887*, Princeton, 1981, p. 8. Peter A. Bly, *Galdós’s Novel of the Historical Imagination. A Study of the Contemporary Novels*, Liverpool, 1983, p. 185. Diane Faye Urey, *The Novel Histories of Galdós*, Princeton, 1989, p. 10.

<sup>63</sup> Brian J. Dendle, *Galdós. The Early Historical Novels*, Columbia, 1986, pp. 44, 128-157, discute las intenciones morales de Pérez Galdós. Carolyn Boyd, *Historia Patria: History and National Identity in Spain, 1875-1975*, Berkeley, 1997, pp. 71-72, 130-131.

Para Galdós y su generación, la revolución de septiembre de 1868, que destronó a Isabel II, fue el 1848 de España. Teniendo en mente los levantamientos contemporáneos, aportó a la novela española la participación de las masas y las incansantes contiendas armadas que van de 1808 a la restauración de los borbones en 1874. El “pueblo heroico” de la primera serie de los *Episodios* degenera en la “masa turbulenta” de las series posteriores. Pérez Galdós le temía a la movilización popular —socialista, anarquista o carlista— y a la violencia de la plebe. Una de sus últimas novelas históricas, *La primera república* (1911), contempla cómo se desintegra el primer intento de España por establecer un gobierno republicano, ante la lucha de las facciones y el regionalismo extremo.<sup>64</sup>

Las novelas históricas *nacionales* de Pérez Galdós se refieren a una entidad histórica existente, lo cual no era el caso de Manzoni. No obstante, el desarrollo de los acontecimientos a lo largo del siglo expuso el amargo conflicto entre las “dos Españas” —la tradicional y católica o la liberal y secular— y un creciente antagonismo entre el centro y las regiones. A falta de un consenso, se abría la perspectiva de recurrentes conflictos armados. Esto explica la preocupación de Pérez Galdós por mostrar a sus compatriotas, en forma literaria, los peligros de la violencia. A este respecto, era semejante a Scott, quien exponía la violencia de la historia escocesa y apuntaba a un futuro más brillante en una tierra gobernada por comerciantes y abogados.<sup>65</sup>

Los temas del patriotismo, la identidad nacional y la libertad en los *Episodios nacionales* deben considerarse en el contexto de un resurgimiento de la historiografía española. En *Trafalgar* (1873), y sus sucesores inmediatos, el novelista Galdós retrató un *ancien régime* que se derrumbaba, en el cual el gobierno y la sociedad

se distanciaban cada vez más. Gabriel Araceli, el omnipresente narrador de esta serie, es testigo en *Cádiz* (1874) cuando la muchedumbre de espectadores grita “¡Viva la nación!” y no “¡Viva el rey!” en las recientemente inauguradas Cortes de 1810. Señala que, al proclamar las Cortes que la soberanía reside en la “nación” y conforme se lee el programa del nuevo liderazgo liberal, el siglo XVIII finalmente ha llegado a su fin y se abre otra era.<sup>66</sup>

Pérez Galdós, a quien Luckács no menciona, en un principio se las arregló para balancear historia e imaginación. El novelista español desarrolló varios temas que ya están presentes en Scott. En sus novelas sobre la guerra peninsular y también en *Zumalacárregui* (1898), la cual se ocupaba de la primera guerra carlista de 1833-1840, Pérez Galdós se adentra en el tema de la guerra de guerrillas, que es evidente en Scott y de la cual también se había ocupado Balzac en *Les Chouans*. El escenario carlista también le dio oportunidad de ocuparse del asunto de la crisis de identidad, que Scott ya había introducido inicialmente en *Waverly*. José Fago, el cura renuente, se ve atrapado en el brutal conflicto en las cumbres de Navarra entre las bandas carlistas rebeldes, encabezadas por Zumalacárregui, y el ejército español en 1834 y 1835. Las cuestiones religiosas y dinásticas estaban tan confundidas en la causa carlista como lo habían estado entre los jacobitas. Como *Waverly*, Fago se halla primero en un bando y luego en el otro, pero finalmente es vencido por el conflicto. Por más fascinante que sea esa novela, la fina línea entre invención e historia se quiebra completamente porque el autor no consigue su ambicioso intento de hacer intercambiables el proceso mental de su héroe imaginario y la figura histórica epónima.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Benito Pérez Galdós, *La primera república*, Madrid, 2002, pp. 70-71, 86-87, 100.

<sup>65</sup> H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, Madison, 1948, pp. 180-186. Antonio Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española*, Madrid, 1966, pp. 21, 25, 68, 70-72, 75. Carolyn Boyd, *op. cit.*, pp. 69-74, 130-131.

<sup>66</sup> Benito Pérez Galdós, *Cádiz*, Madrid, 2001, pp. 123-133, 140, 154-155, 176-177. Brian J. Dendle, *op. cit.*, pp. 30-32, 38, 45-51, 72-73, 78-80. Antonio Regalado García, *op. cit.*, pp. 27-32, 43-44.

<sup>67</sup> Benito Pérez Galdós, *Zumalacárregui*, Madrid, 2002, pp. 54-55, 88, 113, 162, 171. Véase Jordi Canal, *El carlismo. Dos siglos de contrarrevolución en España*, Madrid, 2000, pp. 28-119.

Sin embargo, los *Episodios* hicieron llegar la novela histórica seria hasta principios del siglo XX. En un principio adoptaron algunas de las técnicas de la novela popular en boga, con pintorescas descripciones costumbristas españolas, lo cual atrajo a extranjeros, como Prosper Mérimée o al compositor Georges Bizet quien hacía temas españoles. Pérez Galdós compartía con otros escritores del siglo XIX una preocupación por el “carácter nacional”. Los *Episodios* identificaban los vicios nacionales —el egoísmo, la falta de disciplina, el fanatismo, la retórica vacía y la ostentación— que, en su opinión, hundían a España. Estas novelas no son de vanguardia en cuanto a la técnica, y el simbolismo en ellas está escasamente desarrollado; sin embargo, demuestran que en las décadas posteriores a 1870 la novela histórica no había muerto en modo alguno.<sup>68</sup>

### Observaciones finales

La novela histórica se alimenta de la tensión entre los hechos y la imaginación. Está en su mejor forma cuando el balance se mantiene de manera consistente y la división no muestra las costuras. A la novela histórica también le concierne la relación entre el tiempo presente y los eventos del pasado. Las motivaciones del autor, con frecuencia difíciles de discernir, revelan cómo una época particular se ve a sí misma a través de ese medio.

La novela histórica temprana contribuyó a conseguir un mayor realismo en un contexto social y una ubicación geográfica. Las topografías distintivas, lo mismo que las costumbres y los dialectos eran su característica y su fuerza subyacente. El realismo extendió la escala social a los grupos medios y bajos, a cuyos destinos y opiniones se les dio primacía. La novela histórica creció con la novela realista. Sin embargo, los historiadores eruditos profesionales rápidamente eclipsaron la capacidad de la ficción en el manejo de fuentes primarias. Para mediados del siglo XIX la novela histórica se hallaba en una

crisis, debido a que el balance entre los hechos y la imaginación sufrió un vuelco. Eliot y Flaubert, en su afán por responder a la crisis de la novela histórica, se apartaron del realismo en un camino literario permeado por el simbolismo. Buscaron, de diferentes modos, transformar el pasado en un símbolo o paradigma, con objeto de dotar a los acontecimientos con un significado moral más amplio. La novela histórica de mediados del siglo XIX llegó a la raíz de la paradoja de ese siglo —una creencia religiosa renovada (y dogmática) frente al materialismo y la secularización—. Si bien los experimentos literarios de Eliot y de Flaubert no tuvieron popularidad, *Romola* y *Salammbô* testimonian el contexto intelectual de su tiempo. Eliot, rechazando la teología, creía que la moralidad podría derivarse tanto de la antigüedad como de un cristianismo desprovisto de religión. La novela de Flaubert rechazaba tanto la tradición clásica venerada por la Ilustración como el romanticismo de su propia época.

Guerrilleros, rebeldes, contrabandistas y bandidos sin duda eran asuntos del mayor interés para los novelistas históricos. La lucha de los mercenarios contra el imperio de Cartago también era un reflejo de esta saga de resistencia al poder central. La explicación de esa fascinación puede hallarse tanto en las respuestas ante la expansión del Estado decimonónico como en el atractivo literario de temas pintorescos. Cuestiones religiosas y dinásticas venían entrelazadas en los conflictos, las cuales dieron forma al contexto de las novelas históricas de Scott, Balzac y Pérez Galdós, a la vez que explican su peculiar ferocidad. Scott echó a andar a la novela histórica como un medio para examinar el conflicto entre la violencia y la legalidad, y para explicar las razones sociales y psicológicas de la superioridad de la segunda.

A través del medio de la novela histórica obtenemos una visión distinta de los dilemas del siglo XIX, con respecto a las explicaciones de la historia política y económica centrada en las luchas por el poder y la riqueza. Esta visión contribuye de forma dramática a nuestra comprensión de esa era, especialmente al observar cómo

<sup>68</sup> Brian J. Dendle, *op. cit.*, pp. 41, 44-45, 130-132, 141, 181-182.

en los mundos literarios de *Romola* y *Salammbô* comienza a desintegrarse la confianza en el progreso y la certeza del conocimiento que se tenía a mediados del siglo.

Tal vez la observación más notable es la profundidad de las mutuas influencias entre los autores aquí examinados. Si Scott y Vico pueden ser vistos como influencias fundadoras tanto en la historiografía como en la ficción histórica del siglo XIX, luego tanto ellos como sus sucesores muestran con qué comodidad los temas y los métodos traspasaban las fronteras políticas. En contraste, las explicaciones nacionalistas predominan en las historias políticas de la mayoría de países europeos, como si cada una de ellas estuviera atada a su propia *Sonderweg*.<sup>69</sup> La perspectiva cultural que aquí se ha adoptado muestra lo contrario: todos, al parecer, se influenciaron mutuamente, lo cual incluye préstamos, explícitos o no, y transferencias de una forma de arte a otra. Este cuadro de influencias mutuas altera considerablemente la perspectiva de la historia nacional, con su énfasis en la “competencia por el poder” o la “lucha por la hegemonía”.

El cosmopolitanismo y el nacionalismo cultural existieron uno al lado del otro. Muchas socie-

dades europeas —España, por ejemplo— sintieron los desgarramientos de esta contradicción a lo largo del siglo XIX y aún más allá. El nacionalismo cultural al interior de las fronteras políticas buscaba galvanizar la cohesión interna, definir la identidad colectiva en relación con el exterior y, con el visto bueno del Estado, establecer una cultura oficial. Las interrelaciones culturales descritas en el presente estudio trascienden los proyectos nacionales, aun si autores como Manzoni estaban sumergidos en el proceso de construcción de la nación. Si bien resulta verdadero decir que las novelas históricas de Pérez Galdós fueron promotoras de una cultura hispánica como un aspecto fundamental de la conciencia nacional, Scott y Balzac proporcionaron los antecedentes. Este cruzamiento de las fronteras políticas subrayaba la existencia de una cultura vibrante y siempre en transformación, con preocupaciones comunes pero con aplicaciones variables. En muchos sentidos la novela histórica fue una empresa paneuropea, y si sus propósitos, entonces y ahora, bien podrían ser nacionales, sus raíces no lo eran. El cosmopolitanismo y las culturas nacionales representaban perspectivas diferentes en una época de creciente nacionalismo.

<sup>69</sup> En alemán en el original. *Sonderweg* (literalmente “camino especial”) designa una corriente en historiografía desarrollada en Alemania a principios del siglo XIX, según lo cual, dicha nación ha tenido un desarrollo histórico particular, al margen de otras naciones europeas. [n. del t.].