

## METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA. HISTORIAS QUE HACEN HISTORIA: *WATERLAND* DE GRAHAM SWIFT

ÁNGELES DE LA CONCHA

*UNED*

Durante los últimos 20 años se produce en Estados Unidos y en Inglaterra un singular resurgimiento de interés por la novela histórica, coincidente con un no menos fuerte interés por el enfoque histórico en otros ámbitos. Por una parte, en el ámbito de la teoría de la literatura, con un renacimiento de la crítica historicista de textos literarios, que ha venido en llamarse «New Historicism». Este movimiento crítico, surgido en Norteamérica en los últimos años en torno a los estudios literarios renacentistas ingleses, rehusa firmemente tanto el enfoque crítico exclusivamente formal que consideraba la obra de arte como un todo autónomo, independiente, ahistórico, propio del New Criticism, como el análisis de las grandes obras literarias, recogidas en el canon como reflejo o reproducción de una visión del mundo colectiva, estable y coherente, que se dio en llamar «The Elizabethan World Picture». Del mismo modo, rehusa la obsesión referencial de la crítica historicista tradicional patente en la voluntad de adscripción de un significado determinado a sucesos, acciones y personajes rastreando su supuesta conexión con figuras y acontecimientos históricos.

El «New Historicism», se dice «nuevo» en el sentido de rehusar precisamente distinciones nítidas entre literatura e historia, entre texto y contexto. También en el sentido de oponerse a la pretensión de una conciencia unificada, clarividente que se otorgue a sí misma una privilegiada capacidad de descubrir un sentido inmanente a la Historia, reproducido nítidamente en la obra

literaria. Ya en 1980, en su obra **After the New Criticism**, Frank Lentricchia analizaba la conexión entre el impulso ahistórico de las teorías formalistas en la crítica literaria con teorías históricas monolíticas y teleológicas. (Lentricchia 1980: XIV). Y, frente a esta alianza, abogaba por una multiplicidad de historias, esto es por una historia sensible al hecho de saberse atravesada por las fuerzas y tensiones propias de la heterogeneidad, la contradicción, la fragmentación y la diferencia. El impulso unificador de la Historia cede, así, el lugar a una multiplicidad de historias expresiva réplica de estas tensiones. Al relato monolítico y unívoco engarzado por un narrador omnisciente le sucede un discurso dialógico que permite perspectivas múltiples, revela las tensiones latentes en lugar de suprimirlas y abre a posibilidades de resistencia añejo ignoradas.

Coincide esta práctica crítica con la problematización y la desestabilización de las categorías de conocimiento preconizadas por el postmodernismo. Con la negativa postmoderna a aceptar versiones universales, esencialistas y totalizantes. Con el fin de los grandes metarrelatos emancipatorios, en la acuñación de Lyotard, sustituidos por los pequeños relatos que se complementan, se oponen, se modifican y reconocen de antemano la limitación de sus posibilidades interpretativas.

El auge en nuestros días de la novela histórica coincide, por otro lado, en el ámbito de la Historia y la Filosofía de la Historia, con el cuestionamiento radical de la posibilidad científica del conocimiento histórico. La noción de historia como forma de conocimiento se debilita en los últimos tiempos en favor de la noción de historia como tipo de discurso. Es este un giro lingüístico de importancia crucial porque modifica sustancialmente la aproximación a su estudio. La textualización de la historia significa, en primer lugar, que no podemos acceder al pasado real, es decir a la existencia material de un período histórico determinado, sin la mediación de restos textuales, restos sometidos a prácticas complejas de selección y conservación. En segundo lugar, hemos de tener en cuenta que estos mismos textos han sufrido una segunda mediación en el momento de ser construidos como «documentos», sobre los cuales los historiadores escriben sus propios textos, sus historias. En tercer lugar, que la escritura misma de la historia no sólo nos proporciona una vía de acceso al conocimiento de lo ocurrido sino que está ella misma fabricando el significado, no transparentándolo de un modo neutro.

Las teorías más recientes sobre la textualidad argumentan persuasivamente la flotación del signo lingüístico con respecto a su referente lo que impide que se establezca o se fije para siempre el significado de un texto. Los procesos de lectura, escritura e interpretación, constituyen prácticas discursivas con una especificidad cultural de la que es preciso ser conscientes. Esta consciencia permite

precisamente tomar versiones de lo real o de la historia y apropiárselas, contestarlas o transformarlas, también con la conciencia de que al hacerlo estamos reconstruyendo una nueva versión de la realidad desde nuestra propia perspectiva histórica presente. Todo esto no hace sino confirmar que el objetivo tanto de la historiografía como de la crítica histórica tradicional de llegar a conclusiones y establecer un sentido unitario, completo, auténtico en su totalidad, es absolutamente ilusorio.

Las controversias sobre la escritura y la interpretación de la historia en Estados Unidos —fenómeno por otra parte perfectamente extrapolable a cualquier país del área democrática liberal, dada la globalización de los procesos culturales— rebasan el ámbito de la discusión académica para saltar a la prensa, salir a las calles y ser objeto de tumultuosas manifestaciones. Con ocasión de la reciente publicación del estudio histórico de tres especialistas americanas, Joyce Appleby, Lynn Hunt y Margaret Jacob, **Telling the Truth about History** (1994) la *London Review of Books*<sup>1</sup> recogía sucesos recientes como las virulentas condenas del Quinto Centenario del descubrimiento de América, en las que Colón era acusado de genocida por nativos americanos. O, más recientemente, las oleadas de indignación en el seno de organizaciones de veteranos de la II Guerra Mundial que, con ocasión de la conmemoración de la bomba atómica, denunciaban las revisiones que presentaban a los japoneses como víctimas inocentes en lugar de como agresores. La exhibición preparada en el Museo Nacional del Aire y del Espacio Americano hubo de ser alterada por este motivo, en el sentido de reforzar el número de documentos que mostraban las atrocidades cometidas por los japoneses y de retirar, en cambio, documentos que revelaban dudas de altos mandos militares sobre la necesidad del uso de la bomba atómica.

El propio ensayo histórico **Telling the Truth About History** recoge las sucesivas vertebraciones de la historia nacional americana llevadas a cabo en el S. XIX exclusivamente a partir del componente anglosajón, conformando un legado unívoco expresado en palabras de sus autoras en «a single narrative of national history». Siendo una nación multicultural desde sus orígenes, no hay rastro de los pueblos indios, más que como obstáculo vencido en la expansión hacia el oeste, ni del componente afro-americano más que como problema racial. Sorprendentemente, tampoco hay rastro del hispano o el francés. El nuevo paradigma histórico, del que un dato como el sexo de las autoras es buena ilustración, muestra la transformación de la disciplina. También en sus propias palabras: «women, minorities and workers populate American and

---

<sup>1</sup> *London Review of Books*. Vol. 17, n.º 6, 23 March 1995, 28.

Western histories where formerly heroes, geniuses, statesmen... reigned unchallenged». La nueva historia produce un enorme ensanchamiento de conocimientos al incluir grupos sociales y etnias enteras antaño excluidas. Pero simultáneamente despierta una preocupación no menor por la ruptura de la ilusión de experiencia comunitaria nacional como forja modélica de un pueblo y como temor a lo que, cada vez con más insistencia, se define como «balkanización» de la cultura. El gran relato se disemina en múltiples narrativas menores que cuentan historias poco gratas de victimización y desigualdades, en lugar de constituir un reconfortante relato de cohesión y progreso. También se fractura la fe en la posibilidad de verdad objetiva que se había arrogado el discurso histórico.

Desde estas perspectivas críticas, no puede extrañar que el modelo tradicional de novela histórica a lo Walter Scott, se haya convertido en una reliquia con el peculiar encanto de la pátina del tiempo. Ya Virginia Woolf en un ensayo escrito en 1924 lo relegaba al olimpo, a la galería de retratos ilustres. «Hay escritores —decía— cuya influencia ha desaparecido por completo y cuya fama, por esa razón, es serena y sin nubes. Se disfrutan o se olvidan. No sufren críticas, no se discuten. Entre ellos está Scott.» (Wesseling, 1991: 67) Para Virginia Woolf, Scott era ya una antigüedad, simplemente por la incapacidad de dotar a sus personajes de vida interior, de complejidad psicológica. El colorismo local, la reconstrucción meticulosa de la realidad material, del tipismo histórico, la reproducción supuestamente objetiva de la realidad empírica, resultaba a todas luces insuficiente y reducía las novelas a meros decorados o a un desfile con trajes de época.

Esta crítica ponía ya de relieve la ingenuidad de la creencia en una realidad exterior materializable a través de reconstrucciones fidedignamente documentadas que la transparentaran sin ulteriores problemas. Dejaba entrever la insatisfacción con una estrategia literaria que dejaba intacta la opacidad del medio sin ni siquiera percatarse de ello.

Pero la novela histórica postmoderna va mucho más allá de este intento de complejización psicológica o de exploración más profunda de la percepción de la realidad, objetivo del modernismo. Rechaza cualquier asomo de nostalgia por un pasado romantizado o idealizado. Rechaza igualmente la idea de un pasado cerrado por la historia, es decir interpretado y clausurado a la luz de documentos y textos disponibles y ofrecido a la posteridad con un mensaje moral o dentro de una secuencia teleológica determinada. Tampoco considera que sea su objetivo difundir el conocimiento de la historia o arrojar nueva luz sobre determinados sucesos. A lo que aspira es a indagar sobre la propia naturaleza de la historia, a cuestionarse la posibilidad misma del conocimiento histórico desde una perspectiva tanto epistemológica como política. En el primer caso, la

novela reflexiona sobre la inteligibilidad de la historia, la posibilidad de múltiples interpretaciones de los hechos históricos. En el segundo, la novela expondrá la naturaleza necesariamente parcial del conocimiento resaltando la íntima conexión existente entre las versiones históricas autorizadas y las legitimaciones del poder político vigente. Al reflexionar sobre sus propios métodos y sobre sus procesos de construcción de significado, no hace sino poner de relieve que los conceptos y valores que nos son más familiares y a los que asentimos de modo espontáneo por considerarlos de sentido común, no son en realidad ni naturales ni universales, sino los valores defendidos por la ideología prevalente. Lo que hace es reexaminar las convenciones narrativas —supuestamente realistas— y ayudarnos a entender cómo la realidad que vivimos día a día está siendo construída, «escrita» de un modo similar.

Finalmente, hay que tener muy en cuenta la deconstrucción del concepto de sujeto individual unificado y autónomo preconizado por el humanismo, hoy en crisis. En su lugar tenemos una concepción de sujeto cultural e históricamente constituido. Sometido a un proceso complejo de subjetivización por el que si por un lado es configurado como *locus* de conciencia, dotado de subjetividad y capacidad de agencia, por otro está situado, y por tanto constreñido —sujeto— a un entramado social y a unos códigos culturales que en último término exceden su capacidad de comprensión y, desde luego, de control.

La novela histórica incorpora todas estas reflexiones al propio texto, integrándolas en la estrategia narrativa que se convierte así, al hilo de una investigación sobre un hecho histórico, en una exploración del proceso de interpretación de la historia. Linda Hutcheon denominará este tipo de novela histórica, intensamente auto-reflexiva, con el término «metaficción historiográfica». (Hutcheon, 1988:5)

Dentro de la variedad enorme de novela histórica postmodernista hay elementos recurrentes que permiten trazar una poética del género aunque, a vueltas con esta reconsideración radical de los elementos constitutivos de la novela histórica, Hutcheon se pregunta si no sería mejor sustituir el término poética por el de problemática. Sirva de ilustración la novela de Graham Swift *Waterland* (1983) por su extraordinaria relación simbiótica entre concepto e imagen y por la plasticidad de sus estrategias narrativas que integran con fluidez admirable toda esta problemática en torno a la historia.

«Waterland», tierra del agua. Es un título con resonancias de cuentos fantásticos, de leyendas y relatos en los que los límites entre realidad y ficción son imprecisos, como es frágil e insegura la franja de terreno ganada al agua, que el agua vuelve a arrebatar una y otra vez, deshaciendo lo laboriosamente edificado; como es misterioso lo sumergido que vuelve a resurgir a la superficie arrojando nueva luz sobre el pasado. Narrador y narrativa fluctúan continuamente a uno y

otro lado de esta ambigua frontera. «Érase una vez» es fórmula que introduce personajes y acontecimientos tan íntimos y dolorosos que se narrativizan, se transmutan en historia porque el dolor, la locura y la muerte se soportan mejor en historias. Porque necesitamos construir una versión de la realidad a nuestra medida, que nos tranquilice con explicaciones racionales, que domestique el horror y la violencia y nos calme con el final feliz de los cuentos. «Fairy-tale words; fairy-tale advice. But we lived in a fairy-tale place» (1) es una introducción premonitoria, en la primera página de la novela, que nos sitúa en una región indeterminada en la que las jerarquizaciones se disuelven y las categorías son imprecisas, lo que no impide que la sustancia que parecía más propia del cuento se materialice de súbito confirmando que lo real supera siempre a la ficción.

La historia oficial, la canonizada sucesivamente en los textos autorizados, hemos ido aprendiendo a descubrir que es la versión del poder. El relato tranquilizador que explica la barbarie de los otros y detrae una lección moral para el futuro, abriendo así el camino al progreso. El historiador se nos había ofrecido como la conciencia omnisciente privilegiada, por encima de las tensiones ideológicas, más allá del bien y del mal, que desde su torre de vigía, bien pertrechado de datos, nos descubría la realidad de lo ocurrido, articulándolo en el gran relato que rellenaba las fisuras, las lagunas oscuras. Nos ofrecía la historia misma —«History itself: The grand Narrative, the filler of vacuums, the dispeller of fears of the dark» (62).

**Waterland** nos enseña plásticamente la urdimbre de este gran relato. Su narrador es un profesor de Historia que a mitad de un curso sobre la Revolución francesa, enfrentado a los alumnos que no consiguen descubrir la relevancia del estudio del pasado para un presente que, sembrado de conflictos bélicos, no saben si ni siquiera tendrá futuro, rompe con la gran narrativa para enhebrar una sucesión de historias. Historias en las que lo personal y lo colectivo, lo local y lo transnacional, el pasado y el presente se engarzan en espiral inextricable mostrando su interconexión. La propia novela se estructura en espiral, como réplica de este acontecer histórico en el que múltiples historias se entrelazan, se modifican, se oponen, se complementan. Unas dan origen a otras. Relatos que se iluminan mutuamente, se entrecruzan. Datos, sucesos, personajes del pasado cobran vida y adquieren voz aquí y ahora en respuesta a quien pregunte. Y las respuestas dependen, evidentemente, de las preguntas. Hay todo un repertorio de historias dormidas a la espera del espíritu inquisitivo que abra las compuertas del pasado. La historia, se nos dice, es para los insatisfechos, los inquietos, los que buscan porqués. También para los que sufren, para los aprisionados en una situación que necesitan explicarse, conocer su causa, remontarse al origen. «History begins only at the

point where things go wrong; history is born only with trouble, with perplexity, with regret». (106)

No es extraño que la Historia sea un relato de historias de aflicción con un efecto mágicamente terapéutico, curativo. Acudimos a la historia en busca de explicaciones tranquilizadoras, como los niños necesitan historias para defenderse de la oscuridad y poder conciliar el sueño. *Waterland* materializa esta sed de historias. Su narrador es historiador y protagonista de muchas de ellas. Su afición le surge en la infancia, de escuchar las historias de su madre y su padre en las que la realidad y la fantasía nunca están claras. Al crecer y profesionalizarse descubrirá que todas las historias, todos los cuentos de hadas fueron una vez reales. Que el terror y la bruja existieron, su realidad pendiente sólo del discurso. Para los Cricks, hombres de las marismas, Crimea y Waterloo compartían la sustancia de los cuentos. Para Tom Crick el profesor de historia, historiador de su tierra del agua, la región de marismas en las riberas del Ouse, la historia de sus padres, su hermano, la suya propia, la de su esposa, están imbricadas en un relato río de locura, de violencia, de incesto, en una saga familiar de poder económico y decadencia industrial, cuyos límites perpetuamente oscilan, como el nivel del agua de la marisma, entre el rumor, la fabricación, la Historia y la leyenda.

La acción avanza en círculos, en espiral, retrocediendo a cada paso, retornando al punto de partida que se va iluminando gradualmente a partir de nuevos datos. La técnica es la de reconstrucción de acontecimientos a partir de datos inconexos, fragmentados, dispersos. A partir de conclusiones provisionales que se van confirmando o desechando a la luz de nuevos datos. El historiador es como el detective que va contrastando testimonios y documentos de toda índole. Unos en los archivos, otros a partir de testigos presenciales, de confidencias que necesitan, a su vez, ser contrastadas. No es el fiable narrador omnisciente de la novela realista. Sus afirmaciones son tentativas. Son conjeturas que debe ir afianzando. Como debe distinguir lo que es rumor popular sin fundamento, de la evidencia que se fabrica o se oculta para asegurar el poder o desafiarlo. ¿Fue fortuito o intencionado el incendio que terminó a la vez con la destilería de cerveza y con el poder de los Atkinson? De este modo, en vez de presentar al lector un argumento bien construido con las piezas bien trabadas lo que se ofrece es el arduo *proceso* de reconstruir acontecimientos; paralelamente, el difícil desvelamiento del significado y, como conclusión, el descontrol, la perplejidad, el punto de no retorno en el que la historia se nos escapa de las manos.

En esta espiral que avanza en círculos, la novela se abre con un cuerpo que el río arroja contra las compuertas que gradúan el nivel del agua en la marisma y se cierra con otro cuerpo que desaparece río abajo en las mismas aguas. Los

círculos se van ensanchando para abarcar a partir de las circunstancias personales, las familiares y las locales que las explican. También acontecimientos de la historia contemporánea y la pasada. Espiral de géneros literarios y sucesos históricos. La historia individual —la biografía— se engarza en la local, —la de la región de los Fenland— en la nacional y la europea, y a partir de lo que parece un accidente fortuito, se va desvelando en concatenación gradual la crónica política e industrial de una región y una época.

En la economía de la narración nada es superfluo. Como en la Historia, ningún acontecimiento es aislado ni fortuito. Sólo faltan la conexión y las motivaciones. Hay que leer por tanto con profunda atención porque las palabras todas están preñadas de sentido y las imágenes se constituyen en símbolos densamente cargados. La Historia está tanto en los refranes populares que ejercen una función premonitoria, como en los hermosos gansos de fuego que cruzan el firmamento en una noche de estío de 1943 para dejar sus huevos ardientes en un más allá remoto cuya lejanía no nos afecta. Para los adolescentes que afrontan en esa noche su propia y brutal ración de historia, los gansos de fuego que les sobrevuelan en las marismas son tan fantásticos, como los Waterloo y las Crimeas de sus antepasados. A cambio, una bruja de cuento se encargará de materializar el horror en una historia clandestina, de esas que no recoge la historia oficial. Sólo quizá, los archivos de historias clínicas, terapias que engarzan y explican inconexas y obsesivas historias desgranadas por pacientes remontando en espiral el curso de los acontecimientos siempre en busca de causas, de orígenes.

La metaficción historiográfica reproduce plásticamente la naturaleza parcial y partisana del relato histórico, esto es, las obsesiones privadas del que inquiera. Elizabeth Wesseling, en **Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel**, analiza los intereses personales en el origen de la investigación en el pasado, lo que califica como «egocentrismo» en la raíz del trabajo historiográfico (Wesseling, 1991: 120-21). En **Waterland** la reconstrucción del pasado explora igualmente la compulsión personal del narrador que pasa a convertirse en una figura de la narrativa, descrita en tercera persona y observada desde fuera de sí mismo. Con lo cual la historia incluye su propia historia y, al final, la novela nos descubre su situación personal y el desesperado esfuerzo psíquico por afrontar e integrar el desequilibrio mental de su esposa.

La doble perspectiva en que se sitúa la voz narrativa, dentro y fuera del personaje alternativamente, problematiza la noción de subjetividad, esto es, de un sujeto estable, autónomo, capaz de autoerigirse en conciencia unificadora y de conferir un significado fiable a los acontecimientos. El proceso de quiebra de la voz narrativa es, paradójicamente, paralelo al del desvelamiento del

significado. El control del narrador, establecido firmemente al principio desde la perspectiva del niño bien dotado, inteligente, prometedor, premiado con becas, futuro profesor e historiador, va revelando fisuras en su actividad docente, en la dialéctica de resistencia con la clase. Su habilidad como investigador en los archivos de la región, cuya historia local está escribiendo, su familiaridad con los entresijos personales de los Atkinson —su influyente familia materna— en la base del esplendor y la decadencia económica local, de los que está al tanto por documentos privados —los diarios de su abuelo— que llegan sus manos, le permiten extraer conclusiones y reconstruir sucesos. Ni los datos, ni los medios garantizan, sin embargo, seguridad o certeza alguna ni a sus conclusiones ni a su capacidad de transmitir las. Gradualmente vamos intuyendo el deterioro de esta voz y comprobamos como su entereza se va minando. Y, al final, su colapso psíquico es aprovechado no sólo para apartarle de su puesto sino para suprimir la disciplina, en una remodelación del plan de estudios que, siguiendo la pauta de una sociedad cada vez más tecnocrática, prioriza la tecnología sobre las humanidades. Se suprime la Historia. Si su relato ya no reconforta y su mensaje es pesimista, más vale silenciarla. Viejos temas en formulaciones nuevas, un nuevo modo de matar al mensajero.

La novela histórica tradicional tendía a presentar un microcosmos que ofreciera en forma concentrada una visión lo más general y representativa posible. Los protagonistas deberían ser tipos, esto es, una síntesis de lo general y lo particular. Es ilustradora la anécdota en relación con George Eliot, la escritora más famosa del realismo inglés, justamente valorada como autora de las novelas históricas más documentadas, quien a la pregunta de por qué no concedía a ninguna de sus heroínas la libertad de actuación y las posibilidades de realización personal que ella misma había disfrutado en su propia vida, respondió que sus personajes debían de ser universales y ofrecer tipos reconocibles.

Los protagonistas de la novela histórica postmodernistas son todo menos representativos y universales. La metaficción historiográfica acoge la versión de los perdedores. De personajes ex-céntricos, en los márgenes, como los de *Waterland*, una singular familia en el medio de las marismas, «Far away from the wide world», con antecedentes oscuros y una historia tortuosa de decadencia que se materializa en un pobre chico subnormal que, incapaz de matar a una mosca, es capaz de matar por amor. Su hermano, el prometedor profesor de historia, es otro perdedor, en la periferia del sistema, del que al final es excluido por la autoridad académica en la persona de un director mediocre y contemporizador.

Los desenlaces de esta narrativa están atravesados por tensiones contrapuestas. En primer lugar, ciertamente dejan entrever una visión pesimista y escéptica de la historia en cuanto progreso, en cuanto a ilustradora de verdades que supuestamente impedirían recaer en errores del pasado. La realidad es que

la propia historia nos muestra la obsesión de los pueblos por tornar al pasado y reconstruirse a su imagen. Como los hijos de la Revolución Francesa, creyéndose libres por haber derrocado a un padre tirano y corriendo tras la figura de un padre adoptivo, Napoleón, que les prometía un imperio, un destino, un futuro que no era sino «a new drama based on old themes» (335). La revolución contra el Antiguo Régimen concluiría así con la veneración de un Rey Sol reencarnado que les arrastraría por toda Europa tras la bandera de un viejo sueño imperial, dejando a su paso una recurrente pesadilla de cadáveres (141). Cuánto terror, cuánto holocausto, cuánto baño de sangre, cuánto Armageddon, cuántos finales del mundo han sido precisos en la Historia para que el fin del mundo vuelva a llegar de nuevo en círculos al mismo sitio y ser historiado una vez más. (142).

A la vez que advierten sobre el falso progreso, estas ficciones alertan frente a la retórica de los grandes relatos y la mentira que encierran. «Children, there's this thing called civilization. It's built of hopes and dreams. It's only an idea. It's not real. It's artificial. No one ever said it was real. It's not natural. No one ever said it was natural. It's built by the learning process; by trial and error. It breaks easily. No one said it couldn't fall to bits. And no one said it would last for ever.» (336) Una de las críticas más persistentes que soporta la novela postmodernista es la de su instalación en lo efímero, lo relativo, lo fragmentario. Y, sin embargo, es precisamente la conciencia de contingencia, de provisionalidad y de situación lo que permite albergar la esperanza en posibilidades de cambio. Al subrayar el carácter social, construido, del discurso tanto literario como histórico, se está afirmando simultáneamente la influencia de la ideología en la constitución del discurso y la capacidad de ese discurso de configurar significados que van dejando su impronta en el propio proceso de escritura o de lectura. Se está afirmando, por tanto, la capacidad de agencia individual, a la vez que se reconocen las presiones culturales sobre el individuo que indudablemente lo limitan. La ficción historiográfica historia por tanto no sólo el pasado sino también el presente. Y muy particularmente historia la dialéctica entre ambos, las presiones recíprocas por las que el pasado ha modelado el presente y el presente remodela a su vez el pasado.

**Waterland** confiere corporeidad o sustancia ficcional a una idea esencial de la filosofía de la historia. Al concepto de que somos sujetos de la Historia aunque estemos sujetos a la Historia. La Historia nos ha hecho lo que somos y nosotros hacemos la historia, independientemente de la conciencia que tengamos de ello. Al vivir la historia, la estamos produciendo, aunque no seamos conscientes de ello. Todas nuestras acciones, aún las de índole más íntima, son significativas aún cuando no sepamos descubrir su relevancia, ensordecida por el ruido del acontecer público. Como si éste no fuera materia de miles de decisiones privadas

que se van constituyendo en trayectoria y sólo adquieren relieve cuando, ya pasadas, la Historia las configure en un antecedente lejano del aquí y ahora. Y la versión que construya dependerá de la selección de datos. Múltiples historias serán así posibles. Múltiples versiones según qué voces se hagan oír y cuáles se silencien. **Waterland** es una llamada a imponer sentido, aunque sea necesariamente parcial, al acontecer, al aquí y ahora en el que estamos inmersos sin despreciar nada. A descubrir que los sucesos se estructuran en historia de acuerdo con el significado que les otorgamos por lo que se nos urge a esta tarea de reflexión. Una remota región como las Fenland, fuera del mundo donde se juega la historia de Europa en plena conflagración mundial, se constituye en símbolo de la compleja tarea de significación de la historia porque alguien afectado por el choque del aquí y ahora conecta los hilos que tejen la urdimbre de lo privado y lo público. Elizabeth Wesseling (1991: 120) define este proceso como «the imposition of plot on a plotless reality» aludiendo a la convicción de que es la escritura de la historia lo que configura sentido a la masa del acontecer. Y el sentido que confiere es, ante todo, la imposibilidad de un significado unívoco, excluyente, dada la complejidad del material del que se nutre la historia.

Tom Crick, el profesor de Historia de **Waterland**, lleva a cabo la tarea de sacar a la luz y enhebrar una explicación racional de fragmentos en apariencia dispersos, sumergidos en la geografía simbólica de las marismas y en las no menos simbólicas simas del inconsciente de sus habitantes. Y en ese quehacer vislumbramos las fisuras de la razón humana, ontológicamente limitada y frágil, y lo tortuoso de su funcionamiento:

«I always taught you that history has its uses, its serious purpose. I always taught you to accept the burden of our need to ask why. I taught you there is never any end to that question, because, as I once defined it for you (...) history is that impossible thing: the attempt to give an account, with incomplete knowledge, of actions themselves undertaken with incomplete knowledge. So that it teaches us no shortcuts to Salvation, no recipe for a New World, only the dogged and patient art of making do. I taught you that by forever attempting to explain we may come, not to an Explanation, but to the knowledge of the limits of our power to explain. Yes, yes, the past gets in the way; it trips us up, bogs us down; it complicates, makes difficult. But to ignore this is folly, because, above all, what history teaches us is to avoid illusion and make-believe, to lay aside dreams, moonshine, cure all, wonder-workings, pie-in-the-sky - to be realistic. (108)

Frente al posible mensaje de pesimismo implícito en la conciencia de esta limitación, nos queda la convicción de nuestra propia historicidad, de sentirnos

pequeños agentes constructores de historia. De sabernos inmersos en la realidad, conscientes de limitaciones, pero no totalmente ajenos a procesos aún cuando parezca que nos rebasen, ni a fuerzas cuya apariencia ciega nos haga temer que nos ignoren. La metaficción historiográfica no es utópica y no remite por tanto a un futuro prometedor que sabe que no está en sus manos. Tampoco tiene fe en cambios inmediatos ni en la posibilidad de transformaciones sociales directas. Su certeza radica en la dialéctica de cuestionamiento y de problematización como únicos posibles artífices de cambio.

Lo hermoso de la literatura es esta iluminación sobre la historia. No usurpa su puesto y no nos ofrece respuestas. Sólo interrogantes. Desestabiliza explicaciones tranquilizadoras, versiones simples. Y sobre todo nos ofrece facultades de disentir y contestar imaginativamente el sentido que se nos ofrece de nuestra experiencia mostrando alternativas de interpretación que contribuyan a la posibilidad de modificarla.

#### REFERENCIAS

- APPLEBY JOYCE, HUNT, LYNN AND JACOB, MARGARET. 1994. *Telling the Truth About History*. New York: Norton
- HUTCHEON, LINDA. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge.
- LENTICCHIA, FRANK. 1980. *After the New Criticism*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- SWIFT, GRAHAM. 1983. *Waterland*. William Heineman. [1992 Picador. Las referencias son todas a esta edición y aparecen en el texto entre paréntesis]
- WESSELING, ELIZABETH. 1991. *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.