

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available

UMI

CRISTINA ELGUE DE MARTINI

**LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA EN LAS FICCIONES ARGENTINA Y
QUEBEQUENSE CONTEMPORÁNEAS**

Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

SEPTEMBRE 1999



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-43067-7

Canada

Cette thèse est axée sur la problématique de la ré-écriture de l'histoire dans les œuvres de fiction argentines et québécoises des trois dernières décennies. L'étude comparative se fait à partir d'une approche postmoderne qui remet en question la capacité de la langue de représenter la réalité et propose le gommage des frontières entre les genres et les discours, et même entre la réalité et la fiction. Le corpus comprend des œuvres de fiction qui ré-écrivent l'histoire du passé ainsi que l'histoire vécue. La méthode utilisée dans le cadre de cette analyse est la socio-critique qui vise à mettre en rapport le discours de fiction et le discours social de l'époque. L'étude a pour but d'identifier les similitudes et les différences relatives au nombre des productions qui s'occupent de l'histoire ainsi qu'en ce qui concerne leur thématique et leur mise en récit, et de les expliquer à partir des différences historiques et culturelles entre les deux pays.

Cette thèse est axée sur la problématique de la ré-écriture de l'histoire dans les œuvres de fiction argentines et québécoises des trois dernières décennies. L'analyse comparative se fait à partir d'une approche postmoderne qui remet en question la capacité de la langue de représenter la réalité et les frontières entre les genres et les discours. Le corpus comprend des œuvres de fiction qui ré-écrivent l'histoire du passé ainsi que l'histoire vécue et l'étude vise à identifier les similitudes et les différences relatives au nombre des productions qui s'occupent de l'histoire ainsi qu'en ce qui concerne leur thématique et leur mise en récit, et à les expliquer à partir des différences historiques et culturelles entre les deux pays.

La méthode utilisée dans le cadre de cette analyse est la socio-critique; par conséquent, on tient compte des conditions de production des œuvres ainsi que de la représentation du "social" qu'elles construisent. Étant donné que "le social" n'advient à la connaissance que sous la forme de mises en discours spécifiques, la socio-critique vise à mettre en rapport le discours de fiction et le discours social de l'époque. Même si de nombreuses voies sont ouvertes à partir de ces préalables théoriques, il faut souligner que, dans cette étude, la notion de "discours social" correspond à celle qu'on retrouve dans les travaux de Marc Angenot. La théorie de la dialogisation et du plurilinguisme de Bakhtine, ainsi que les théories intertextuelles sont aussi utilisées dans ce travail.

L'analyse a montré que les œuvres de fiction à contenu historique sont plus nombreuses parmi les productions symboliques argentines que parmi les québécoises, ce qui s'explique partiellement par la présence de la dictature militaire dans l'histoire argentine récente, dictature que la fiction a prise en charge. D'ailleurs, les œuvres de fiction québécoises utilisent plutôt les stratégies d'écriture du roman historique traditionnel et du best-seller, tandis que les œuvres de fiction argentines font appel de façon plus marquée à la métafiction, à l'intertextualité, à la dialogisation, au plurilinguisme, et même à la distorsion consciente de l'histoire par le biais d'anachronismes. Finalement, la fiction argentine est davantage axée sur les personnages historiques les plus importants et, en même temps, elle remet en question de façon plus énergique l'histoire officielle de même que la capacité du discours de reconstruire l'histoire.

Esta tesis trata la problemática de la re-escritura de la historia en las ficciones argentina y quebequense de las tres últimas décadas. El análisis comparativo está encarado desde la perspectiva posmoderna que cuestiona los alcances de la tradicionalmente llamada función representativa de la lengua y las fronteras entre géneros y discursos. El estudio se propone establecer las similitudes y diferencias tanto en cuanto a la cantidad y envergadura de las ficciones con contenido histórico como en cuanto a sus temáticas y estrategias narrativas, y a explicarlas en términos de diferencias histórico-culturales entre los dos países.

La metodología utilizada es la socio-crítica; se analizan, pues, en este estudio, tanto las condiciones de producción de las obras como la representación de "lo social" que éstas construyen. "Lo social", sin embargo, tal como lo entiende la socio-crítica, siempre se presenta bajo la forma de textualizaciones específicas, por lo tanto la socio-crítica se propone poner en contacto la obra con el discurso social de la época. Aunque los procedimientos concretos que se utilizan varían conforme a la naturaleza de los textos, cabe destacar que la expresión "discurso social" aspira a cubrir el contenido que le asigna Marc Angenot en sus estudios recientes. Finalmente, ocupan también un espacio importante en el análisis la teoría de la dialogización y del plurilingüismo de Bajtín y las teorías intertextuales.

El análisis realizado permite concluir que las ficciones con contenido histórico ocupan un lugar más importante en las producciones simbólicas argentinas que en las quebequenses, lo que se explica parcialmente por la presencia de la reciente dictadura militar, de la que la ficción ha dado cuenta. Por otra parte, en las ficciones quebequenses predominan las estrategias de escritura de la novela histórica tradicional y del best-seller, mientras que las ficciones argentinas otorgan mayor espacio a la metaficción, a la intertextualidad, a la dialogización, al plurilingüismo, y hasta a la distorsión consciente de la historia mediante anacronismos. Finalmente, la ficción argentina está más orientada hacia personajes históricos importantes y, al mismo tiempo, cuestiona de manera más enérgica la historia oficial y la capacidad del discurso de reconstruir la historia.

A Florencia Terán, Valentina Borda, Varinia Bas y sus mamás

AGRADECIMIENTOS

Un profundo agradecimiento a mi primer director de tesis, Antonio Risco, quien me permitió que le formulara todas esas preguntas sobre literatura que nunca me había atrevido a expresar.

A Denis Saint-Jacques, mi actual director, quien hizo posible que alcanzara esta etapa, mi admiración y mi reconocimiento por su opinión atinada, su generosidad y solvencia intelectual y el entusiasmo que siempre supo transmitirme.

Un sincero agradecimiento también a Jean-Claude Simard por el precioso tiempo que dedicó a la lectura de mi trabajo.

Gracias por último a toda mi familia por su apoyo y paciencia.

La realización de esta tesis ha sido posible gracias al apoyo económico de la Universidad Nacional de Córdoba, del Département des littératures de l'Université Laval y de la Fondation de l'Université Laval.

ÍNDICE

| | |
|--|--|
| AGRADECIMIENTOS..... | vii |
| ÍNDICE..... | viii |
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| La sociocrítica..... | 11 |
| El discurso social según Marc Angenot..... | 13 |
| La dialogización y el plurilingüismo de Mijail Bajtín..... | 17 |
| La intertextualidad..... | 22 |
| Laurent Jenny..... | 24 |
| Gérard Genette..... | 30 |
| Linda Hutcheon..... | 34 |
| Los momentos del análisis..... | 36 |
| | |
| PRIMERA PARTE | LA HISTORIA Y LA FICCIÓN..... 40 |
| CAPÍTULO I | LA POSMODERNIDAD..... 41 |
| | La "condición posmoderna"..... 42 |
| | Las estrategias textuales..... 51 |
| CAPÍTULO II | A PROPÓSITO DEL CONCEPTO DE HISTORIA..... 55 |
| CAPÍTULO III | LA FICCIÓN..... 62 |
| CAPÍTULO IV | DISCURSO HISTÓRICO Y DISCURSO DE FICCIÓN..... 75 |
| | Desde la historia..... 76 |
| | Paul Veyne..... 76 |
| | Hayden White..... 78 |
| | Desde la teoría y el análisis del discurso..... 83 |
| | Roland Barthes..... 83 |
| | Paul Ricœur..... 89 |
| | Gérard Genette..... 93 |
| | |
| CAPÍTULO V | EL MARCO TIPOLOGICO..... 97 |
| | El eje temporal..... 97 |
| | El eje estilístico..... 98 |
| | Algunas acotaciones terminológicas..... 99 |
| | La novela histórica..... 99 |
| | La metaficción historiográfica..... 102 |
| | La nueva novela histórica..... 106 |
| | La historia vivida..... 107 |
| | La novela no ficticia..... 108 |

| | | |
|-------------------|--|-----|
| SEGUNDA PARTE | EL CORPUS ARGENTINO..... | 113 |
| CAPÍTULO VI | LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA PASADA..... | 114 |
| | La novela histórica en la tradición literaria argentina..... | 116 |
| | La nueva novela histórica..... | 118 |
| | <i>Una sombra donde sueña Camila O'Gorman</i> de Enrique Molina..... | 119 |
| | <i>El largo atardecer del caminante</i> de Abel Posse..... | 129 |
| CAPÍTULO VII | LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA VIVIDA I (LA NOVELA)..... | 140 |
| | <i>La novela de Perón</i> de Tomás Eloy Martínez..... | 141 |
| | <i>Últimos días de William Shakespeare</i> de Vlady Kociancich..... | 152 |
| CAPÍTULO VIII | LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA VIVIDA II (EL TEATRO Y EL CINE)..... | 166 |
| | <i>Gris de ausencia</i> de Roberto Cossa..... | 167 |
| | <i>La historia oficial</i> de Luis Puenzo..... | 175 |
| CAPÍTULO IX | CUESTIONANDO LAS TIPOLOGÍAS..... | 183 |
| | <i>Respiración artificial</i> de Ricardo Piglia..... | 183 |
| TERCERA PARTE | EL CORPUS QUEBEQUENSE..... | 203 |
| CAPÍTULO X | LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA PASADA I (LA NOVELA)..... | 204 |
| | La novela histórica en la tradición literaria quebequense..... | 204 |
| | <i>La chair de pierre</i> de Jacques Folch-Ribas..... | 207 |
| | <i>Les Filles de Caleb</i> de Arlette Cousture..... | 218 |
| CAPÍTULO XI | LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA PASADA II (EL TEATRO)..... | 228 |
| | <i>La complainte des hivers rouges</i> de Roland Lepage..... | 228 |
| | <i>Québec, printemps 1918</i> de Jean Provencher..... | 240 |
| CAPÍTULO XII | LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA VIVIDA..... | 247 |
| | <i>Le coup de poing</i> , de Louis Caron..... | 247 |
| | <i>Les têtes à Papineau</i> de Jacques Godbout..... | 255 |
| CAPÍTULO XIII | THERE IS NO FICTION AND NON FICTION..... | 268 |
| | <i>Le sort de l'Amérique</i> de Jacques Godbout..... | 268 |
| CONCLUSIÓN..... | | 280 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | | 308 |

INTRODUCCIÓN

There is no fiction and non fiction as we commonly understand the distinction: there is only narrative.... *E. L. Doctorow*, discurso de aceptación del premio a la mejor novela del año 1975 otorgado por el National Book Critics Circle.

A más de veinte años del discurso de Doctorow, heme aquí dedicando una tesis a la temática de "la re-escritura de la historia en la ficción¹ argentina y quebequense contemporánea", es decir planteando una problemática de estudio desde el presupuesto de la existencia de una diferenciación entre los ámbitos de la historia y de la ficción. La primera pregunta que cabe plantearse se refiere necesariamente a la pertinencia de continuar el discurso argumentativo a propósito de un debate que parecería haber sido cerrado de una vez y para siempre por la sentencia de Doctorow. Quizás estaba cerrado desde la visión del escritor que acababa de recibir el premio por su novela *Ragtime*, que, precisamente, ha pasado a ser un paradigma de ese desdibujamiento de fronteras entre ficción y no ficción por él propuesto. De hecho, en los ámbitos académicos este debate recién comenzaba. Hayden White había publicado sólo dos años antes su estudio sobre el discurso histórico del siglo XIX (*Metahistory*). En él aplica una teoría formal que propone al discurso histórico como una estructura verbal y muestra que cuando el trabajo histórico supera las dimensiones de la simple monografía o informe de archivo, siempre utiliza como estructura profunda un paradigma lingüístico-poético, aceptado de manera pre-crítica y que

¹Se notará que en este trabajo utilizo a menudo literatura y ficción como términos intercambiables. Sabemos que aunque para Aristóteles el lenguaje se transforma en medio de creación precisamente cuando se transforma en vehículo de la mimesis — que se podría traducir como ficción —, no toda la literatura es ficticia ni toda la ficción es literaria; es decir que no otorgamos ese valor a toda la producción ficcional. Sin embargo, en este trabajo utilizo los términos como expresiones relativamente equivalentes; lo que quiere decir que me dedico a la "literatura de ficción" o a "la ficción literaria". En efecto, como veremos enseguida, tanto las novelas como las obras de teatro (los dos modos de representación del campo de la ficción según Aristóteles) que integran el corpus son consideradas como obras literarias, se les ha asignado ese valor. Por supuesto estos conceptos deben ser aplicados también a las dos películas, que narran hechos ficticios (aunque este juicio es sólo parcialmente verdadero con respecto a la película de Godbout) y se les ha otorgado un valor estético.

funciona como metahistoria. En el mismo año del discurso de Doctorow, John Searle, desde la filosofía de la lengua, daba a conocer su estudio del estatuto lógico del discurso de ficción partiendo de la base de que no existen diferencias textuales entre el discurso ficticio y el no ficticio ("The Logical Status of Fictional Discourse"). Los debates se suceden en América y en Europa. En 1979, Paul Veyne dice que "la historia es una novela verdadera"² (*Comment on écrit l'histoire*, 10), Paul Ricoeur propone en 1983 la identidad estructural entre la historiografía y el relato de ficción (*Temps et récit*, tomo I, 17). A esta altura, parecería haberse alcanzado un cierto consenso en cuanto a la identidad textual de los relatos ficticios y no ficticios, que ubica las diferencias entre ambos en la intencionalidad de los autores (escribir un discurso de ficción o de no ficción) y en la clase de acontecimientos que son referidos. *Hélas!* este último criterio resulta inaplicable en el caso de los textos de ficción que re-escriben la historia, ámbito donde la problemática de la diferenciación de los discursos continúa vigente.

Es un hecho comprobable que en su afán de alcanzar un público más amplio, los historiadores, — más allá de la identidad estructural de los discursos de la historiografía y de la ficción de la que hablan White y Ricoeur entre otros pensadores — utilizan cada vez más los recursos retóricos propios del escritor de ficción. Éste, por su parte, aspira cada vez más a la "reconstrucción imaginativa" que resulta del proceso de examinar críticamente los testimonios del pasado, es decir a la tarea de quien practica la historiografía según la tradicional definición de esta disciplina propuesta por Gottschalk (*Understanding History*, 48). ¿Es pertinente en este contexto seguir planteando problemáticas de estudio partiendo de la diferenciación de ambos tipos de discursos? Mi estudio tiene implícita una respuesta afirmativa que sólo he querido sacar a luz en el primer momento de esta introducción. Aunque los rasgos distintivos de uno y otro tiendan crecientemente a identificarse, el discurso de ficción sigue definiéndose en contraposición al discurso no ficticio. Así lo demuestra la división de los campos del trabajo académico, como asimismo la forma en la que la mayor parte de los productores de discursos continúan concibiendo su actividad, adhiriendo a una u otra forma de contrato de lectura, que generalmente explicitan al lector ya sea en el paratexto o en el texto mismo.

²Con respecto a las citas, he adoptado como criterio traducir directamente al castellano todas aquellas que provengan de trabajos de teoría y crítica, y dejar en los idiomas originales (francés o inglés) las que correspondan a obras literarias propiamente dichas. Excepto en los casos en que se mencione el traductor, las traducciones son mías. Finalmente, en los epígrafes se han mantenido las lenguas originales.

El tratamiento de las similitudes y diferencias entre el discurso de ficción y el histórico se hace aún más complejo al enfocarlo como parte de una problemática más abarcadora: la de la posmodernidad. En efecto, todos los debates a propósito de los discursos que se llevan a cabo en este momento tienen indefectiblemente como trasfondo la perspectiva más amplia del cuestionamiento general de los alcances de la tradicionalmente llamada función representativa de la lengua. Este trabajo, debido al contexto del pensamiento posmoderno desde el que inevitablemente escribo y en el que se sitúan también las obras del corpus, no puede dejar de lado la impronta de la posmodernidad.

Según la explicación de muchos de sus intérpretes, la posmodernidad parece haber puesto en duda la posibilidad, por parte de cualquier discurso, de representar un referente real. Así, por ejemplo, Frederic Jameson piensa que en el modernismo³ subsistían todavía algunas zonas residuales del "ser" y de la "naturaleza", mientras que el posmodernismo es lo que queda cuando el proceso de modernización se ha completado y la naturaleza se ha ido para siempre (*Postmodernism*). Personalmente, me inclino a pensar que si el posmodernismo ha acaparado la atención crítica como lo ha hecho en las últimas décadas, es precisamente debido a la dualidad inscrita en el centro mismo de su discurso: es cierto que la posmodernidad funda su debate en la representación de las cosas porque sabe que en última instancia el contenido de estas representaciones son también imágenes, pero por otro lado, no es menos cierto que no se resigna a dejar de lado la realidad en estado bruto, el acontecimiento, al que vuelve obsesivamente, aunque parezca que de entrada ha renunciado a alcanzarlo. Linda Hutcheon ha expresado esta paradoja posmoderna en términos que me parecen esclarecedores. Dice la crítica canadiense:

En lugar de una "poética", quizás lo que tenemos aquí es una "problemática": un conjunto de problemas y cuestiones básicas que han sido creados por los múltiples discursos del posmodernismo, cuestiones que no eran especialmente problemáticas antes pero que ciertamente lo son ahora. Por ejemplo, ahora nos preguntamos acerca de esos límites entre lo literario y lo tradicionalmente extra-literario, entre la ficción y la no ficción, y en última instancia entre el arte y la vida. Podemos, sin embargo, interrogar esas fronteras, sólo porque todavía las formulamos.

³En el ámbito de las literaturas de expresión española, sería mejor hablar de "posmodernidad" y "modernidad", evitando las denominaciones de "posmodernismo" y "modernismo", más usadas en medios anglosajones —y adoptadas por otra parte por la *Association Internationale de Littérature Comparée*— porque, en estas literaturas, estos términos designan movimientos específicos: el modernismo fue gestado a fines del siglo pasado en Hispanoamérica con fuerte influencia del parnasianismo y del simbolismo francés y tuvo a Rubén Darío como a uno de sus principales exponentes. El posmodernismo fue el movimiento que le siguió inmediatamente, especialmente en Argentina. En este estudio, "modernismo" y "posmodernismo" deben ser entendidos en el sentido amplio con que se los utiliza en la crítica occidental.

Creemos que conocemos la diferencia. Las paradojas del posmodernismo sirven para hacernos ver que seguimos postulando esa diferencia, pero también una duda epistemológica más nueva. (¿Conocemos la diferencia? ¿Podemos conocerla?) El foco de esta duda en el arte y la teoría posmoderna está a menudo en lo histórico [...]. ¿Cómo podemos conocer hoy el pasado? La cuestión del conocimiento histórico no es nueva, obviamente, pero la poderosa conjunción de múltiples desafíos a cualquier concepto no problemático del mismo, que no puede ser ignorada ni en el arte ni en la teoría, es una de esas intersecciones que, pienso, definen lo posmoderno. (*A Poetics of Posmodernism*, 225)

He intentado hasta aquí plantear la problemática desde un enfoque anclado en el "centro" del pensamiento hegemónico de Occidente, o por lo menos en una de las variantes del pensamiento hegemónico. Pero mi estudio propone un nuevo ángulo de acceso a esta problemática; a la poética y a la política de la posmodernidad en las que se inscribe debe agregarse la variable geográfica que nos lleva a considerar dos ámbitos "ex-céntricos"⁴: la Argentina y Quebec, en los cuales la asunción del contexto histórico que caracteriza a un amplio sector del arte contemporáneo adquiere características regionales especiales. Surgen así dos nuevos desafíos: el de considerar, por un lado, los alcances del discurso posmoderno en dos contextos ex-céntricos, y, por otro lado, poner en contacto las producciones de estos dos contextos. El primero ya ha sido encarado, como se dará cuenta el lector a medida que avance en el desarrollo de esta introducción o echando una ojeada a la bibliografía. El segundo, sin embargo, es totalmente original. No existen, hasta donde yo conozco, trabajos académicos de envergadura que tengan por objetivo el estudio comparativo de las literaturas argentina y quebequense⁵.

La producción literaria de ambos países tiene sin embargo elementos comunes que no sólo justifican tal estudio, sino que lo revisten de un especial interés para quienes nos ocupamos de establecer relaciones entre los discursos dentro de marcos que sobrepasan las fronteras nacionales. La historia de la ficción argentina y quebequense revela, en efecto, la presencia continua de la problemática de la identidad, ajena a los países centrales, en los cuales su historia ancestral, a veces, o su posición misma de país hegemónico lograda muy poco después de la independencia, en el caso de los Estados Unidos, por ejemplo, no han

⁴Tomo el término de Hutcheon (*A Poetics of Posmodernism*) quien lo utiliza para referirse a lo que está fuera del centro, en los márgenes.

⁵En las reseñas de las actividades de los distintos Centros de literatura comparada de Argentina, publicadas por la *Asociación Argentina de literatura comparada*, no figuran trabajos en este campo. Tampoco he encontrado ninguno en los informes de los Centros de Investigación de las Universidades quebequenses, ni en las revistas académicas de ambos países. No hay memorias de maestría, ni tesis doctorales sobre esa temática.

hecho de la identidad una temática central. Ésta es en cambio una constante de la literatura latinoamericana. En cuanto a Quebec, hay consenso hoy en día cuando se afirma que tanto la primera historia del Canadá francés, la *Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau, como una de sus primeras novelas, *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, surgieron como respuesta al famoso "Informe" de Lord Durham de 1839 que decía que Quebec carecía de historia y de cultura. En la Argentina, la asunción de la historia por parte de la ficción contemporánea puede ser explicada como una variante de esa constante a la que acabo de referirme, pero obedece también a factores históricos recientes. En efecto, los escritores argentinos muchas veces recurrieron a la ficción en las últimas décadas para dar cuenta de su historia reciente, la dictadura militar con todos sus concomitantes: campos de concentración, torturas, desapariciones, muertes. También la ficción quebequense se ha encargado de expresar la problemática de la historia de las últimas décadas: la lucha de los independentistas, Octubre de 1970, el referéndum de 1980.

En ambas ficciones nacionales, la re-escritura de la historia, tanto la pasada como la actual, puede tomar dos modalidades. Una es la escritura desde una posición "fuerte"⁶ que no duda acerca de las posibilidades de re-presentar un referente histórico y que lo hace para oponer el propio discurso de ficción a la "ficción" del discurso oficial. Como veremos oportunamente, en esta modalidad, junto a la dimensión artística y a la política, existe una dimensión preponderantemente moral que se relaciona a uno de los contenidos de la "catarsis aristotélica", el señalado por Jacob Bernays⁷. Para este crítico la catarsis que proporciona la tragedia es similar a la de una cura psicológica que permite la liberación de emociones indeseables como las de dolor y terror. Bernays se refiere al espectador de una tragedia; en la categoría a la que me estoy refiriendo el efecto de catarsis comprende tanto al escritor como al receptor. La otra modalidad es la que refleja el pensamiento posmoderno propiamente dicho como he intentado comenzar a presentarlo desde esta introducción, es decir, esa posición de constante cuestionamiento acerca de las posibilidades de conocimiento de los acontecimientos del pasado o del presente que no abandona sin embargo la confianza final en poder actuar sobre la realidad a través de la escritura. Aquí residiría, desde mi perspectiva, la diferencia entre la textualidad propiamente posmoderna en la Argentina y en Quebec, como países ex-céntricos, y la de los países centrales: en la de aquéllos hay una mayor confianza en el poder de la escritura. En términos de Marc Angenot, que completaremos en la segunda parte de esta introducción dedicada a la

⁶El término "fuerte" debe ser interpretado en este estudio en relación de oposición a la utilización que del epíteto "débil" realizan Rovatti y Vattimo en su libro, *Il pensiero debole*.

⁷Citado por Richard Janko (traductor) en *Poetics* de Aristóteles, pp.xvi -xvii.

metodología, el discurso posmoderno tanto argentino como quebequense, aunque desconfie de la función óptica de los discursos, paradójicamente — no nos asombremos, esto es parte de la posmodernidad — confía más en su función pragmática. Los escritores argentinos y quebequenses, a pesar de haber pasado por la modernidad y sus postulados de la autonomía y autosuficiencia de la literatura, no se han despegado de la función extraliteraria que se le asignó a la ficción de estas regiones desde sus orígenes mismos y que, con variantes distintas, acompañó los diferentes momentos de su historia política.

En este estudio, parto entonces de la hipótesis de que, a partir de los años 70, el contenido histórico ingresa con fuerza en la ficción occidental, y en especial en la quebequense y argentina, llegando a convertirse en esta última en uno de sus rasgos distintivos. Basándome en una doble clasificación que atiende tanto a un criterio temporal como a estrategias de escritura, analizo corpus representativos de ambas ficciones con el propósito de establecer sus características más significativas. Finalmente, intento explicar las diferencias fundamentales entre ambas en términos de diferencias histórico-culturales. En efecto, aunque hasta aquí haya subrayado los elementos comunes, aunque tanto Quebec como la Argentina sean pueblos americanos de raíces étnicas y culturales preponderantemente latinas y aunque ambos hayan construido sus identidades sobre la base de la exclusión del elemento indio, las componentes anglosajonas de Quebec constituyen un dato fundamental que no puede ser subestimado. Por otra parte, las historias de Quebec y de la Argentina y, en especial, las relaciones con las respectivas metrópolis europeas son marcadamente diferentes. La cultura quebequense como tal surge después de la conquista de la *Nouvelle France* por parte de Gran Bretaña, por lo tanto, desde el principio, establece relaciones con dos metrópolis: una relación de dependencia signada por el antagonismo y una cuota importante de resistencia con respecto a Inglaterra, de quien recibe sin embargo la mayoría de las instituciones políticas y jurídicas — excepción hecha del derecho civil, por supuesto — y, en segundo término, una relación admirativa para con Francia, metrópolis que sirvió al mismo tiempo como paradigma cultural de referencia en el proceso de construcción de la identidad quebequense. También la Argentina reconoce más de una metrópolis. Inmediatamente después de la independencia, crea sus instituciones políticas y se propone, en gran parte, construir su identidad en base al modelo francés — e inglés y estadounidense en menor grado — con la exclusión de los elementos indígenas e hispánicos, práctica de exclusión responsable en gran medida del fracaso del modelo durante el siglo XX. Por otra parte, si bien la historia quebequense contiene una lista de frustraciones quizás más larga que la de la historia argentina, ésta ha sido infinitamente más violenta que aquélla, tanto en el pasado como en el siglo XX, y esto por supuesto tiene gran incidencia

en las formas que ha adoptado la conciencia de la historia en la ficción de ambos países. Finalmente, también será interesante explicar, en términos de diferencias histórico-culturales, los diálogos diferentes que establecen las ficciones con el discurso oficial de la época.

En el ámbito de la crítica hispanoamericana, mi estudio se une al debate sobre novela histórica abierto en la segunda mitad de la década pasada. En efecto, en 1986, Daniel Balderston publicó una compilación de artículos que tituló *The Historical Novel in Latin America* y, ya en la década del 90, Fernando Aínsa escribió dos artículos, "La nueva novela histórica latinoamericana" y "La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana", en uno de los cuales, como vemos, introdujo la denominación "nueva novela histórica" que aparece luego en el título del libro de Menton Seymour de 1992: *La nueva novela histórica latinoamericana, 1979-1992*. Más recientemente, en 1995, Noé Jitrik expuso su punto de vista sobre la temática en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, y Mignon Domínguez reunió las exposiciones más representativas de un seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires bajo el título de *Historia, ficción y metaficción en la novela argentina contemporánea*, publicación de 1996.

Por otra parte, este trabajo se inscribe también en la línea de una activa producción crítica sobre autores que han recreado en sus obras de ficción períodos recientes especialmente traumatizantes de la historia argentina; tal el caso de la colección de artículos compilados por René Jara y Hernán Vidal en 1987: *Ficción y política. La narración argentina durante el proceso militar, o Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, libro publicado por Fernando Reatti en 1992.

Aunque en Quebec las obras de ficción con contenido histórico han sido abundantes en las últimas décadas, no alcanzan la envergadura de la producción argentina y las mismas no han estado acompañadas por una actividad crítica comparable a la de Hispanoamérica y específicamente de la Argentina. Cabe mencionar, sin embargo, *Le roman national*, publicado por Jacques Pelletier en 1991, y, más recientemente, *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, del mismo autor, aunque en este libro la problemática de la conciencia de la historia en la literatura aparece subordinada al tema más general de las relaciones entre literatura y sociedad, y, por otra parte, el período cubierto por Pelletier comprende desde 1930 hasta 1980, es decir que la época que abarca mi estudio está sólo parcialmente representada.

La primera parte de esta tesis, de carácter preponderantemente teórico, tiene como propósito precisar los conceptos de "historia" y de "ficción" que constituyen los núcleos significativos del título del trabajo. Comenzando con una profundización del concepto de posmodernidad que sirve de contexto no sólo a mi discurso crítico sino al discurso de ficción del corpus, me propongo dar cuenta del estado de la cuestión en lo que se refiere a los alcances de los términos "historia" y "ficción", como así también de las diferencias fundamentales que establezco entre "discurso histórico" y "discurso de ficción". En lo que hace al concepto de historia, me apoyo en las posiciones de la "Nouvelle histoire"; para caracterizar la noción de ficción parto del concepto de mimesis de Aristoteles y paso luego a analizar tanto la postura que define John Searle desde la filosofía del lenguaje, como las respuestas a la misma, especialmente desde la narratología. Finalmente, en lo referente a las diferencias entre discurso histórico y discurso de ficción, me apoyo en las afirmaciones más relevantes de Paul Veyne y Hayden White, desde el ámbito de la historiografía, y de Roland Barthes, Paul Ricoeur y Gérard Genette, desde la teoría y análisis del discurso, opiniones que relaciono finalmente al concepto de pacto de lectura, de cuño sociocrítico. Termino esta primera parte con la descripción del marco tipológico desde el que encaró el análisis de las obras. Como ya lo señalé, el primer criterio que utilizo es el temporal. Surgen así dos categorías fundamentales: la de las producciones históricas propiamente dichas, por un lado, donde incluyo obras de ficción que tratan de un período no vivido por el autor, y las producciones que se refieren en cambio a la historia vivida, y en muchos casos padecida por el escritor, dramaturgo o cineasta⁸. Las técnicas de escritura configuran, por otro lado, un segundo eje que tiene en un extremo a las narraciones⁹ históricas, en la acepción clásica con que Lukács se refiere a la novela histórica, y, en el otro extremo, a la categoría que Linda Hutcheon llama metaficción historiográfica (*A Poetics of Postmodernism*), que se caracteriza por el cuestionamiento del contexto histórico introducido en la narración.

⁸Esta es la categoría que la escritora y crítica quebequense Régine Robin denomina "historia-ficción", "historia-metáfora" ("L'histoire c'est le manque", 50).

⁹En el contexto de este estudio, el término "narración" no está utilizado desde la narratología de Genette, ni siquiera como sinónimo de un género literario, la novela, sino en un sentido amplio que apunta a la narratividad. Inspirándome en Ricoeur defino la narratividad como método de textualización que consiste en representar a través de la intriga. La "narratividad", desde este punto de vista, tiene lugar en diferentes géneros y medios de expresión y comunicación: novela, teatro, cine. Puede también darse en la pintura y hasta en algún tipo de arquitectura. Aunque generalmente se distingue entre narración y argumentación como dos métodos diferentes de textualización (Angenot, "Pour une théorie", 369), se podría inclusive hablar de una narratividad anecdótica para referirse al relato de hechos y una narratividad argumentativa cuando se trata de argumentos. Desde esta perspectiva, todo texto narra y la narratividad puede ser entendida como una forma fundamental del entendimiento humano que consiste en otorgar significado y coherencia formal al caos de los acontecimientos del mundo real.

La segunda parte está dedicada al estudio del corpus argentino y la tercera al del quebequense. En la selección he privilegiado a la novela, por ser éste el género en que más se ha manifestado la presencia de la historia en la ficción y constituir además mi área de especialidad, pero he incluido asimismo obras de teatro y películas, ya que el contenido histórico no es exclusivo de la novela contemporánea, sino que el fenómeno se ha puesto de manifiesto también en el teatro y en el cine. El criterio para la selección de las obras se ha basado en la recepción por parte de la crítica académica —manifiesta tanto en premios literarios o cinematográficos como en el tratamiento de las mismas en revistas especializadas y artículos universitarios— y en la recepción del público. Esto quiere decir que mi corpus incluye, en el caso de las novelas, desde best-sellers a obras canónicas. Cabe aclarar, sin embargo, en cuanto a los best-sellers, que los que he seleccionado están ya en vía de canonización, tal el caso de *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, que, en el momento de su publicación, en 1985, recibió cobertura sobre todo en diarios y publicaciones culturales, pero que en la actualidad tiene una posición firme en la institución literaria, ya que con la aparición de *Santa Evita*, en 1996, su autor se ha convertido en uno de los grandes escritores hispanoamericanos contemporáneos¹⁰. En el caso de la narrativa quebequense, algo similar podría decirse a propósito de *Les filles de Caleb*, el tercer best-seller en la historia de la recepción popular en Quebec, que dio origen también a una serie televisiva, pero que ha logrado un lugar como objeto de la crítica académica¹¹.

La segunda parte, como ya expresé, está dedicada al corpus argentino. Comenzando con una introducción histórica a la temática, en la que considero la importancia de la historia en el nacimiento de la novela hispanoamericana y de la novela histórica en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, concentro luego mi análisis en obras del período posmoderno representativas de las categorías establecidas en la primera parte. Para ilustrar las características que ha adoptado en las tres últimas décadas la novela histórica, analizo dos novelas. La primera, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, pertenece a Enrique Molina, escritor surrealista de la generación de 1942¹² y fue publicada a principios de la

¹⁰Nótese sin embargo que, aun antes de la publicación de *Santa Evita*, Seymour Menton la menciona en su libro sobre la nueva novela histórica, aunque sin tratarla por cierto ya que no responde al criterio temporal fijado por el crítico para su categoría.

¹¹Véase a propósito el artículo de Lucie Robert titulado "Une esthétique du centre: *Les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture" en *Les figures de l'écrit* de Louise Milot et Fernand Roy, al que haré mención cuando trate la novela.

¹²Al referirme a "generación", aplico la clasificación del crítico chileno Cedomil Goic, quien en su estudio sobre la historia de la novela hispanoamericana utiliza un enfoque generacional, completándolo con un agrupamiento de las generaciones en períodos y de éstos en épocas. Goic distingue dos grandes épocas de la novela hispanoamericana, a las que corresponden dos modos de representación de la realidad. La primera, que se extiende de 1800 a 1935, es la Moderna, caracterizada por el modo realista de representar la realidad.

década del 70, dando comienzo a lo que más tarde fue denominado como "nueva novela histórica"¹³. La segunda, *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse, apareció casi veinte años después, en plena posmodernidad. Para ilustrar la ficcionalización de la historia contemporánea analizo dos novelas de la década del 80: *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez y una novela fantástica, *Últimos días de William Shakespeare* de Vlady Kociancich. Considero también una obra de teatro, *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, y una película, *La historia oficial*, de Luis Puenzo, textos pertenecientes también a la década del 80. Termino esta segunda parte con *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, novela que analizo como un ejemplo de subversión de la tipología.

La tercera parte trata acerca del corpus quebequense y tiene un desarrollo similar al propuesto para la ficción argentina. Los textos seleccionados para la categoría novela y drama históricos son dos obras de teatro de 1974: *La complainte des hivers rouges* de Roland LePage y *Québec, Printemps 1918* de Jean Provencher¹⁴, y dos novelas de la década del 80: *La chair de pierre*, de un escritor consagrado del género histórico, Jacques Folch-Ribas, y *Les Filles de Caleb*, el best-seller de Arlette Cousture. Para la segunda categoría, la historia coetánea del autor, he elegido *Les têtes à Papineau* de Jacques Godbout, de 1981, y *Le coup de poing*, de 1990, la tercera novela de la trilogía *Fils de la liberté* de uno de los mayores novelistas históricos quebequenses, Louis Caron. Finalmente incluyo la película de Jacques Godbout de 1996: *Le Sort de l'Amérique*. Al incorporarla he permitido que mi discurso se hiciera susceptible del mismo calificativo que he utilizado varias veces para caracterizar el discurso posmoderno: "contradictorio y paradójico". En efecto, cabe aclarar que la película de Godbout ha sido aplaudida como un documental. Sin

La segunda, que se extiende de 1935 a 1972 — fecha de publicación de la historia de Goic —, es la Contemporánea, a la que corresponde el modo superrealista de representar la realidad. Cabe aclarar que sólo he tomado el esquema generacional de Goic. Mi utilización de los términos "moderno" y "contemporáneo" no guarda relación con la que realiza el crítico chileno. Utilizo la denominación de "literatura moderna", o de "modernidad", con los alcances que le atribuye al término "modernismo" la *Association internationale de littérature comparée*, es decir para referirse a la literatura producida desde finales del siglo XIX hasta el período que sigue a la Segunda Guerra Mundial. Se lee al respecto en el proyecto Modernismo: "Ya que el Modernismo se ha definido también como una manifestación concertada de rupturas innovadoras y transformadoras concebidas y compartidas principalmente en las grandes capitales de la modernidad a fines del siglo XIX, y dada la aceleración de ese proceso de internacionalización en ocasión de las dos guerras mundiales, parece razonable considerar la evolución comparada de este fenómeno según tres grandes períodos: antes de 1914, el período de entre guerras, después de 1945". El modernismo es, entonces, "el mainstream internacional y cosmopolita en una continuidad de rupturas sucesivas, entre el código simbolista y el posmodernista" (Proyecto Modernismo).

¹³Como veremos en el primer capítulo, el primero en utilizar esta denominación habría sido Ángel Rama, en 1981, para referirse a *Terra nostra*, del mejicano Carlos Fuentes, y a *Yo el Supremo*, del paraguayo Roa Bastos.

¹⁴Aunque publicada en 1974, la pieza fue estrenada en octubre de 1973.

embargo, antes de enterarme de este contrato de "escritura" y "lectura", desde mi libertad de receptora, elegí inadvertidamente ver la película como una ficción posmoderna. Más tarde, me pareció no obstante excesivo incluirla en un corpus de ficción, cuando por ejemplo, su director y guionista fue invitado a referirse a su filme, no por el Departamento de Literaturas o de cine de la Universidad Laval sino por el Departamento de Historia. Decidí entonces consultarlo y Godbout estuvo totalmente de acuerdo en que su película podía ser incluida en un corpus de ficción, ya que en su opinión se trataría de una modalidad fronteriza.

En la conclusión, incluyo primero las conclusiones parciales de los análisis de ambos corpus nacionales, que completo con comentarios acerca de las producciones recientes de ficción. Es mi objetivo en este apartado, poder establecer el *pathos* dominante en cada uno de los discursos nacionales, como así también la envergadura de la ficción de contenido histórico y las categorías dominantes en cada tradición cultural. En su libro de 1993, Seymour Menton reprocha a James Mandrell el haber intentado generalizar sobre novelas históricas escritas por mujeres en base al análisis de sólo tres obras (65). Soy consciente de que también se me puede reprochar el propósito de caracterizar las modalidades de la presencia de la historia en la ficción contemporánea de dos naciones en base a sólo siete obras de cada cultura nacional. El problema que presenta la generalización a partir del análisis de casos individuales existe desde que Francis Bacon sentó las bases del método inductivo y no ha sido resuelto; tan sólo se han logrado generalizaciones más ajustadas a una realidad. A ello aspiro. Ante la imposibilidad real de cubrir la totalidad de un corpus y consciente de que todo recorte de la realidad es arbitrario, asumo el carácter limitado de los alcances de mis conclusiones, convencida de que la mía será sólo una tentativa de explicación que en el mejor de los casos constituirá un eslabón de nuevos aportes. Confronto finalmente las conclusiones parciales y arriesgo una explicación de las diferencias predominantes en término de diferencias en cuanto a historias nacionales.

La sociocrítica

En cuanto a la metodología que utilizo en mi análisis, me propongo realizar una lectura sociocrítica de los textos. Desde un punto de vista general considero a la sociocrítica como

un tipo de discurso social que privilegia la dimensión, el contenido social de los textos, su peso histórico, su significación cultural, ideológica, política [...] Esto implica un trabajo en dos direcciones, diferentes pero complementarias: de la sociedad como condición de producción a la obra, de ésta, en tanto universo segundo, paralelo, a la sociedad. El análisis, como proceso dialéctico, toma en consideración estas dos variables en su interacción. (Jacques Pelletier, *Littérature et société*, 10)

Es ésta sin duda una aproximación demasiado vaga que es necesario precisar. Conviene destacar, en primer lugar, que la sociocrítica propugna que la actividad discursiva se sitúa en la sociedad y en la historia, y que a través de las producciones simbólicas resultado de esta actividad una sociedad se representa a sí misma y se forma una identidad. La sociocrítica se manifiesta entonces decididamente por el tratamiento de la obra concreta en su dimensión diacrónica en detrimento de las formalizaciones lógicas abstractas y sostiene que los textos no son unidades autosuficientes sino que establecen una relación de permeabilidad con las formas discursivas que circulan a su alrededor.

En segundo lugar, es necesario profundizar el concepto de "lo social", porque, como explica Pierre Popovic "«lo social» no es un dato natural o empírico al que sería posible relacionar sin mediaciones «lo literario», la sociocrítica actual sostiene, al contrario, que «lo social» (el contexto) sólo se presenta al conocimiento bajo formas ya instituidas y constituidas, bajo la forma de textualizaciones específicas" ("Éléments pour une sociocritique", 84). Son éstos los discursos sociales con los que el sociocrítico pondrá en relación el texto literario, o el cinematográfico en este estudio. La sociocrítica se expresa hoy a través de diversas tendencias¹⁵. Sin embargo, como lo señala Popovic, todos los estudios tienen en común, primero, que conciben el texto y su contexto en un continuum discursivo y, segundo, que están siempre basados en "un estudio interno, una lectura *in vivo* del texto (que podrá aplicar métodos tomados prestados de la narratología, la semiótica, la retórica etc.)" ("Éléments pour une sociocritique", 84). En este sentido, señala el autor, puede también utilizar procedimientos de objetivación (carrera y origen de los escritores,

¹⁵Popovic menciona en el campo de las críticas quebequense y francesa, los análisis sobre el discurso social de Marc Angenot, los sociogramas de Ducrot, los estudios de Régine Robin sobre la eficacia de los procedimientos de estetización y de textualización, los de Pierre Zima sobre la absorción y transformación de sociolectos por parte del texto literario, los de Alain Viala sobre la constitución de un *lector supuesto*. Podríamos agregar en el área de la crítica hispánica los ideosemas de Edmond Cross, los estudios de Gómez Moriana y la aproximación a la literatura fantástica de Antonio Risco, para nombrar sólo algunos críticos que he frecuentado.

lugar y modos de edición, etc.) de la sociología externa¹⁶, pero teniendo siempre como objeto principal de estudio el texto literario mismo.

En este estudio sociocrítico de la presencia de la historia en la ficción me propongo entonces, conforme al enfoque que acabo de resumir, relacionar el texto objeto de mi análisis con el discurso social de la época. Aunque los procedimientos concretos que utilizo varían conforme a la naturaleza de los textos y a la producción de los autores, creo indispensable comenzar por precisar el contenido que atribuyo a la expresión "discurso social". Dentro de las tendencias concretas en que se expresa hoy la sociocrítica, Popovic menciona precisamente el discurso social de Marc Angenot. En este estudio la expresión "discurso social" pretende cubrir el contenido que le asigna Angenot, por lo cual pienso que es conveniente definir los conceptos principales de su teoría que serán utilizados durante el análisis del corpus¹⁷. Dedicaré también sendos apartados a caracterizar otras dos modalidades de la práctica sociocrítica que ocupan un espacio importante en este análisis: la teoría de la dialogización y el pluriligüismo de Bajtín y las teorías intertextuales.

1. El discurso social según Marc Angenot

Para caracterizar el discurso social de Marc Angenot me basaré en "Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours", artículo publicado por primera vez en 1988 y reproducido en parte en *1889: un état du discours social*. Aunque el artículo define los conceptos teóricos que Angenot aplica al estudio del discurso social de Francia en 1889, la mayoría de ellos me han resultado útiles para mi propio análisis del discurso de ficción.

Para Angenot el discurso social es "todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos, todo lo que se narra y argumenta" ("Pour une théorie", 369). Pero es también, además de este cuadro de productos, el sistema regulador global de las reglas

¹⁶Popovic distingue la sociología literaria o sociocrítica, que tiene como objeto de estudio al texto literario mismo, de la sociología externa, que "se interesa principalmente en el estudio de la institución o del campo, en la constitución y en los roles y funciones de las instancias de legitimización y de consagración de las obras, en sus modos de producción, de difusión y de consumo" ("Éléments pour une sociocritique", 84).

¹⁷ Tal tarea parece redundante en un medio académico quebequense como es la Universidad Laval donde realizo este estudio. Sin embargo, teniendo en cuenta que por su temática puede ser leído en medios sudamericanos donde la teoría de Angenot podría no resultar tan conocida, decidí incluir este resumen de sus principales conceptos.

de producción y de circulación. Desde esta perspectiva, entonces, el corpus de ficción de este estudio constituye en sí mismo parte del discurso social del estado de sociedad argentina y quebequense, respectivamente, de las tres últimas décadas. En su caracterización del discurso social, Angenot se apoya en el concepto de heteroglosia de Bajtín. Según el crítico canadiense, sin embargo, la heteroglosia que caracteriza la interacción generalizada entre los discursos no configura un espacio indeterminado como lo concibe Bajtín — quien al decir de Angenot se interesa en la fluidez misma, en la representación de lo social como un campo en el que las conciencias están en interacción constante —, sino un objeto *compuesto*, formado por una serie de subconjuntos interactivos, de elementos migrantes, donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas" (370)¹⁸. Angenot define en este contexto los conceptos de intertextualidad y de interdiscursividad. Por intertextualidad entiende "la circulación y transformación de ideologemas" y por interdiscursividad "la interacción e influencia de las axiomáticas de los discursos" (371). Retengo solamente esta última definición ya que dada la importancia de la intertextualidad en algunas de las obras de mi corpus, dedicaré, conforme lo he anticipado, un apartado al desarrollo de esta teoría.

Angenot define enseguida un concepto afín al de intertextualidad: lo que los clásicos llamaban *allégorèse*, y que Angenot define en términos de la superposición vaga de textos que ocupan el mismo espacio que tiene lugar cuando leemos un texto. Angenot designa el fenómeno como interlegibilidad. Desde mi punto de vista, la interlegibilidad es parte de lo que oportunamente designaré como uno de los polos de la intertextualidad. Angenot destaca aquí, sin embargo, un concepto original no desarrollado por los teóricos de la intertextualidad y que considero importante para mi análisis. Dice Angenot que "la interlegibilidad asegura una entropía hermenéutica que hace que leamos los textos de un tiempo (y los de la memoria cultural) con cierta estrechez mental monosémica" (371).

Para Angenot, como para Bajtín, "todo es ideología" (372); todo discurso es ideológico y en "toda sociedad, la masa de los discursos — divergentes y antagonistas — engendra entonces un *decible global* más allá del cual no es posible por anacronismo percibir lo «nonch-nicht Gesagtes», lo todavía no dicho" (372). Pero expresé hace un

¹⁸Creo que Bajtín tiene en realidad la misma perspectiva que Angenot y el acento que pone en la heteroglosia es simplemente el resultado del énfasis histórico en la hegemonía propio del momento en el que escribe. El "mito democrático" que Angenot le atribuye a Bajtín es sólo una lectura de sus escritos. Bajtín no niega la presencia de un discurso hegemónico ¿no son los discursos de Aristóteles, Descartes y Saussure discursos hegemónicos, acaso? Su propósito es destacar la heteroglosia en la que pocos críticos habían reparado hasta ese momento.

momento que para Angenot, el discurso social es un objeto compuesto donde operan tendencias hegemónicas. En efecto, la hegemonía no es sólo lo que se expresa más alto y más fuerte, lo que en el vasto rumor de los discursos sociales, se oye en más lugares. No es este dominio cuantitativo, sino "fundamentalmente un conjunto de mecanismos que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de las retóricas, de tópicos y de las *doxa* transdiscursivos" (374); "formalmente, la hegemonía es "un canon de reglas y de imposiciones legitimantes y, socialmente, un instrumento de control, una vasta sinergia de poderes, de restricciones, de medios de exclusión, ligados a pautas arbitrarias formales y temáticas" (374).

Angenot dedica la segunda parte de su artículo a definir las componentes del hecho hegemónico o diferentes puntos de vista desde los cuales este hecho puede ser abordado. Un primer elemento es la lengua legítima que no está tomada como código, sino, según la visión de Bajtín, como «lengua nacional»¹⁹. Otros conceptos fundamentales son el tópico y la gnoseología. El tópico es "el conjunto de los «lugares» (*topoi*) o presupuestos irreductibles de lo verosímil social", "todos los presupuestos-colectivos de los discursos argumentativos y narrativos" (377). Forma parte del tópico la *doxa*, o "pre-construcciones argumentativas casi universales que forman el repertorio de lo probable" (377). Como lo explica Angenot, si todo acto de conocimiento es también acto de discurso, es necesario avanzar más allá de un repertorio tópico para abordar la *gnoseología* o "conjunto de reglas fundamentales que hacen a la función cognitiva de los discursos, que modelan los discursos como funciones cognitivas" (377). La gnoseología corresponde a las maneras en las que el mundo puede ser esquematizado utilizando la lengua como soporte y que constituyen la precondition de los juicios. Angenot destaca que esta gnoseología, que es un hecho de discurso indisociable del tópico, corresponde a lo que se ha denominado a veces "estructuras mentales" de una determinada época, o "pensamientos" en expresiones tales como "pensamiento salvaje, pensamiento animista, pensamiento mítico-analógico..." (377).

La configuración de los discursos sociales está marcada por la presencia de los fetiches y de los tabúes. La Patria, el Ejército, la Ciencia están, según Angenot, del lado de los fetiches; el sexo, la locura, la perversión están del lado de los tabúes. Como lo indica con acierto el autor, es importante su tratamiento puesto que los mismos no sólo están "representados en el discurso social sino que son producidos por éste" (378). Será

¹⁹Desarrollaré con mayor precisión este concepto cuando me refiera a la teoría de Bajtín.

interesante notar en mi análisis que tanto en la ficción argentina como en la quebequense la identidad se presenta a veces como una construcción fetichística de este tipo.

Otro componente del hecho hegemónico es el egocentrismo/etnocentrismo. Escribe Angenot al respecto: "La hegemonía puede ser abordada también como una norma pragmática, que define en su centro a un enunciador legítimo que se arroga el derecho de hablar a propósito de "otros", así determinados con respecto a él [...] en plena complicidad con el juego de las temáticas dominantes" (378). En los géneros canónicos del discurso social, el enunciador legítimo se dirige también a un lector implícito legítimo, y, como dice Angenot, "no hay mejor medio de legitimarlo que darle el «derecho de mirar» a quienes no tienen derecho de palabra pero a propósito de quienes el enunciador habla: los locos, los criminales, los niños, las mujeres, las plebes campesinas y obreras, los salvajes y primitivos" (378). Desde el punto de vista de esta pragmática "se puede notar cómo la hegemonía ofrece a la vez un discurso universal, *de omni re scibili*, y una alocución distintiva, identitaria, selectiva, que produce los medios de la discriminación, de la legitimidad y de la ilegitimidad" (378).

Otro aspecto para destacar con respecto a la hegemonía es que de la multitud de discursos autorizados surge una visión de mundo que se manifiesta en todos los discursos, tanto en el discurso periodístico como en el de las artes, la filosofía o el saber. Angenot se refiere asimismo en su artículo al *pathos* dominante en los discursos de una época y opina que el gran efecto patético del discurso francés de fin de siglo es la angustia. Intento yo también en mi análisis determinar el *pathos* que domina en los discursos recientes de ficción que re-escriben la historia en las dos culturas de las que me ocupo.

En la segunda parte del artículo, Angenot trata las funciones del discurso social. Desarrolla en este apartado conceptos pertinentes para mi análisis. En efecto, escribe el crítico: "El discurso social tiene el «monopolio de la representación de la realidad» (Fossaert, 1983, 336), esta representación de la realidad que contribuye en gran parte a *hacer la realidad...y la historia*" (381), y agrega enseguida: "El discurso social es también el lugar donde se conserva la memoria, es en gran parte esa memoria misma que denominamos cultura. «Memoria» — hay que desconfiar de toda analogía con el psiquismo humano: los discursos conmemoran (lo mismo que las imágenes, los documentos), pero esa «memoria» selectiva e inerte es sólo el equivalente de un inmenso y fatal olvido" (382). De estas palabras se puede inferir que la función del discurso social es también bloquear lo indecible.

Se ha destacado hasta aquí la función óptica de los discursos sociales, es decir su poder de representar y de identificar. Pero los mismos tienen también una función axiológica, la de valorizar y legitimar, de allí surge su poder y el control que ejercen los discursos del saber y de la autoridad. Finalmente, puesto que generan las grandes «ideologías», los discursos sociales tienen asimismo una función pragmática, la de sugerir, hacer actuar. En efecto, según Angenot, las ideologías no proporcionan solamente «representaciones», sino también indicaciones de prácticas y comportamientos.

Finalmente, en la unidad relativa de su hegemonía, el discurso social encierra un principio de comunión (Fossaert) y de «convivialidad» (385). Frente a la vida civil, la economía, las instituciones que dividen y aíslan, el discurso social "re-presenta la sociedad como unidad, como *convivium* dóxico, y hasta los enfrentamientos y las disensiones contribuyen a ello" (385). Marc Angenot termina el artículo afirmando lo que considero, según lo ya expresado, las premisas de mi estudio: "No se puede disociar *lo* que se dice, de la *manera* en que se lo dice, el *lugar* donde se lo dice, los diversos *finés* a los que sirve, los *públicos* a los que se dirige" (387).

Después de haber intentado precisar los contenidos fundamentales del concepto de discurso social que utilizaré en mi explicación de las obras, quisiera resumir la teoría de la dialogización y el plurilingüismo de Bajtín cuya aplicación también he encontrado apropiada a la naturaleza de los textos de ficción que integran el corpus.

2. La dialogización y el plurilingüismo de Mijaíl Bajtín

Las teorías de Bajtín constituyen en realidad el comienzo de la reflexión sistemática sobre intertextualidad en nuestro siglo. En efecto, aunque el término "intertextualidad" fue introducido por Kristeva en 1966 — precisamente en un artículo sobre el crítico ruso —, el origen del concepto se encuentra en las teorías de Mijaíl Bajtín. Si bien Bajtín comenzó a publicar en 1919, debido en parte a las dificultades de publicación en la URSS, pero también a la tardía aceptación de los aportes de los formalistas rusos en el pensamiento occidental, fue necesario esperar casi cuarenta años para que la lingüística y la teoría literaria de Occidente compartieran la preocupación de Bajtín por aprehender la literariedad teniendo en cuenta el contexto de enunciación, o, como lo explica Todorov en su libro sobre Bajtín de 1981, a "captar el lenguaje no solamente en las formas producidas sino en las fuerzas productoras" (36). Dos conceptos fundamentales de Bajtín me interesan sobre todo en este

estudio. Primero, su teoría dialógica del lenguaje y, segundo, los dos polos de lo literario: el monológico y el dialógico.

Con respecto a su teoría del lenguaje, Bajtín no la formula con prescindencia de los estudios lingüísticos del momento; por el contrario, en mi opinión, la construye en un intento de superar las limitaciones de la dicotomía saussureana *langue-parole*. Dice al respecto:

La filosofía del lenguaje, la lingüística y la estilística, postulan una relación simple y espontánea del locutor con 'su propio lenguaje', solo y único, y una realización de ese lenguaje en la enunciación monológica de un individuo. No conocen, en realidad, más que dos polos de la vida del lenguaje, entre los cuales se clasifican todos los fenómenos lingüísticos y estilísticos que les son accesibles: *el sistema del lenguaje único y el individuo que utiliza ese lenguaje*. (*Esthétique*, 94)

Bajtín, a diferencia de Saussure, carga de historicidad este "sistema de lenguaje único", concibiéndolo como la expresión teórica de los procesos de unificación y de centralización lingüística; es decir, como la expresión de las fuerzas centripetas del lenguaje, que se opone al plurilingüismo y lo trasciende para garantizar la comprensión mutua, pero que es, al mismo tiempo, algo "real", un sistema de normas concretas.

La categoría del lenguaje único de Bajtín no se define como sistema de símbolos lingüísticos que asegura un *mínimo* de comprensión en la comunicación corriente. Bajtín no entiende al lenguaje como un sistema de categorías abstractas, sino como un lenguaje "saturado ideológicamente", como una concepción del mundo, como una opinión que garantiza un *máximo* de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica.

En este contexto, la discusión acerca de la dialogización interna del discurso comprende, por un lado, el tema de la presencia del discurso del otro en el objeto mismo, ya que Bajtín no cree en la ingenua posibilidad de que el discurso pueda encontrar un objeto neutro: el objeto está siempre penetrado por las palabras del otro; en lugar de la plenitud del objeto se encuentra siempre una multitud de caminos trazados en él por la conciencia social. Por otra parte, la dialogización implica también el hecho de que el discurso está estructurado hacia una respuesta y no puede evitar escapar a la influencia profunda de este discurso-réplica previsto.

Con referencia a los dos polos de lo literario — el monologismo y el dialogismo —, Bajtín opina que si bien la unidad lingüística es sólo una ilusión, los escritores pueden eliminar artificialmente los elementos dialógicos, surgiendo así el discurso monológico o poesía. Diversos factores han contribuido, según el crítico, a imponer el monologismo: el pensamiento aristotélico y el cartesiano, las premisas cristianas medievales y, ya en nuestro siglo, la lingüística saussureana. Por otra parte, en ciertos momentos históricos, los escritores han intensificado la heteroglosia del lenguaje elaborándola artísticamente. De estas prácticas surgió la novela dialógica, resultado de la acción de fuerzas populares, revolucionarias, iconoclastas. Para Bajtín, la novela es el único género literario que permite escuchar las voces que luchan contra el monologismo del discurso oficial, ya que la singularidad fundamental de la estética de la novela se expresa, precisamente, en la diversidad social de los lenguajes que la constituyen:

La novela es la diversidad social de lenguajes, a veces de lenguas y de voces individuales, diversidad literaria organizada. Sus postulados indispensables exigen que la lengua nacional se estratifique en dialectos sociales, en modos de expresión de grupos, en jergas profesionales, lenguajes de los géneros, habla de las generaciones, de las edades, de las escuelas, de las autoridades, círculos y modas pasajeras, en lenguajes de los días (incluso de las horas), sociales, políticos (cada día posee su divisa, su vocabulario, sus acentos); cada lenguaje se estratifica interiormente en todo momento de su existencia histórica. (*Esthétique*, 88-89)

El lenguaje no es, entonces, un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión multilingüe acerca del mundo, y, en el lenguaje literario, la diversidad intencional de los discursos se transforma en diversidad de lenguajes. No se trata de un lenguaje sino de un diálogo de lenguajes. El prosista²⁰ no purifica sus discursos de las intenciones y tonalidades del otro, no mata en ellos los embriones del plurilingüismo social, sino que dispone todos estos discursos, todas estas formas, a diferentes distancias del eje semántico último de su obra, del centro de sus intenciones personales. Los conceptos de "dialogismo" y "polifonía" deben ser entendidos, entonces, a partir de esta perspectiva.

Bajtín considera a Dostoievsky como el autor de la primera novela "propiamente" polifónica, puesto que, conforme a su punto de vista, primero, Dostoievsky no conoce

²⁰He utilizado en varias ocasiones, traduciendo a Bajtín, el término "prosista" como sinónimo de "novelista". Es importante destacar a este respecto que cuando el crítico ruso habla de "poesía" y "novela" como los polos correspondientes al monologismo y al dialogismo, sus categorías no corresponden a las categorías tradicionales, ya que, por ejemplo, incluye la lírica de Heine en la categoría dialógica y la prosa de Tolstoi en la monológica.

"ideas en sí" al estilo de Platón, para él no existen ideas, pensamientos, postulados que no pertenezcan a nadie, que sean "ideas en sí" (*Problemas*, 53); segundo, los personajes de Dostoievsky, "ses héroes-ideólogos", no reflejan las ideas del autor, sino las suyas propias, lo que equivale a decir que Dostoievsky representa en sus obras "la interacción de las conciencias en la esfera de las ideas" (*Problemas*, 53); y, tercero, a su vez, "cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes o, al contrario, abiertos a la influencia ajena" (*Problemas*, 53). Por estas razones fundamentales que he esbozado, Dostoievsky puede ser reconocido, según Bajtín, como el "fundador de una auténtica polifonía" (*Problemas*, 57).

La poética de Dostoievsky es, sin embargo, la culminación de una larga tradición literaria occidental que, en opinión de Bajtín, comienza con los géneros *comico-sérieux* de la Antigüedad, más precisamente, en los diálogos socráticos y la sátira menipea. Estos géneros surgen de lo que el autor denomina una visión carnavalesca del mundo que se opone a la visión monolítica de la representación característica del discurso épico oficial. Dice Bajtín acerca de estos géneros: "Lo que los caracteriza es la multiplicidad de sus tonos en el relato, la mezcla de lo sublime y de lo vulgar, de lo serio y de lo cómico; utilizan abundantemente los géneros «intercalares», manuscritos encontrados, diálogos relatados, parodias de géneros elevados, citas caricaturizadas, etc" (*Poétique*, 153). En lo referente específicamente al diálogo socrático, éste no sólo introduce el método dialógico para descubrir una verdad que se opone a "la verdad hecha" del monologismo, sino que al hacerlo inaugura el ciclo de transformaciones de la representación literaria.

El Renacimiento es otro momento histórico importante para el desarrollo del discurso novelístico. Dice el crítico ruso al respecto:

Durante el Renacimiento esta ridiculización mutua [de sus peculiaridades dialectales] por parte de diferentes grupos populares adquirió una significación nueva y fundamental — teniendo lugar, como efectivamente lo hizo, a la luz de una interanimación más general de lenguajes, y cuando una norma nacional general para el lenguaje del país estaba en proceso de creación. Las imágenes paródicas de los dialectos empezaron a recibir una formulación artística más profunda, empezaron a penetrar la literatura de mayor prestigio. (*Dialogic Imagination*, 82)

y agrega: "La risa y la poliglosia habían abierto el camino al discurso novelístico moderno" (*Dialogic Imagination*, 82).

Para Bajtín, el Renacimiento es también importante porque, con el *Quijote*²¹, marca un desplazamiento en lo concerniente al objeto de la carnavalización, que no es ya el carnaval propiamente dicho sino la literatura carnavalizada. Con el *Quijote*, que no parodia un texto sino todo un género, la novela se convierte en su propia fuente de tradición y, por lo tanto, en objeto de crítica.

Como síntesis de esta breve exposición, quisiera destacar que, en el marco de la teoría de Bajtín, el término "dialogismo" está referido a dos conceptos fundamentales. Por una parte, tiene que ver con la elección de una estética, por otra, se debe tener en cuenta que el dialogismo es también una propiedad del lenguaje humano. Es decir que aun dentro del plano puramente textual, todo enunciado es necesariamente dialógico, puesto que no sólo está estructurado hacia una respuesta, sino que ninguna palabra se presenta al escritor en un estado de virginidad lingüística, por el contrario, el discurso del otro está siempre presente en el objeto. Esta afirmación apunta directamente al tema específico de la intertextualidad, ya que como lo ha señalado Todorov, no hay para Bajtín ningún enunciado que no tenga una dimensión dialógica, en consecuencia: "la única diferencia que se podría establecer, a este respecto, no es una diferencia entre los discursos que poseen la dimensión intertextual y los que no la poseen, sino entre los dos roles, uno fuerte y otro débil, que la intertextualidad está llamada a jugar" (99). Marc Angenot ha expresado estos mismos conceptos diciendo que el dialogismo y sus modalidades pertenecen tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética ("L' "intertextualité": enquête", 123).²²

²¹Bajtín considera el *Quijote* como obra renacentista.

²²Bajtín fue el primero no sólo en llamar la atención acerca de las dimensiones dialógicas del lenguaje y de la literatura, sino en analizarlas en profundidad y proponer también categorías teóricas para un estudio del discurso literario como fenómeno social. En *Problemas de la Poética de Dostoievsky*, por ejemplo, Bajtín enumera los siguientes tipos de relaciones dialógicas posibles en un texto: las relaciones entre dos enunciados (relativamente completos); las relaciones en el interior de un mismo enunciado (si dos voces se confrontan); las relaciones entre los estilos de lengua (social, dialectal, profesional, etc.), en tanto éstos son percibidos como posturas interpretativas, como ideologías lingüísticas; las relaciones entre nosotros y nuestro enunciado (si hay distanciamiento); y, por último, las relaciones entre las imágenes que brindan las otras artes. En su libro sobre Bajtín, Todorov esquematiza estas categorías clasificando el discurso representado en monofónico (estilo directo) y difónico. Este último puede ser pasivo o activo, y, a su vez, el pasivo, que es el discurso en el que el autor utiliza el discurso de otro para expresar sus propias orientaciones, comprende la estilización y la parodia. La parodia se distingue de la estilización porque en aquélla la interpretación del autor contradice el punto de vista del otro. Bajtín incluye el pastiche dentro de la parodia, denominándolo "parodia de estilo". En el discurso activo, en cambio, la palabra del otro permanece fuera del discurso del autor. El discurso activo comprende la polémica abierta, en la que el discurso del autor tiene por objeto refutar la palabra del otro, y la polémica encubierta, donde el enfrentamiento de los dos discursos se realiza a nivel de un tercer objeto. *Esthétique et théorie du roman* propone variantes en las categorías que expresan la doble conciencia lingüística de la novela, y las profundiza. Los principales tipos de estas unidades composicionales y estilísticas son los siguientes:

1) La narración directa, literaria, en sus variantes multifórmes.

2) La estilización de las diversas formas de la narración oral tradicional, o discurso directo.

Consideremos a continuación otras aproximaciones a la teoría intertextual.

3. La intertextualidad

Si bien las prácticas intertextuales son tan antiguas como la producción textual misma y, en el marco de la tradición de Occidente, las reflexiones sobre este fenómeno pueden remontarse a los griegos, las teorías intertextuales como tales pertenecen al siglo XX.

Hablar de intertextualidad es referirse a la presencia de textos de un autor en la obra de otro. El término "intertextualidad" fue introducido en el campo de la teoría literaria por Julia Kristeva en su artículo de 1966, "Le mot, le dialogue et le roman", que integró posteriormente *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. La teoría de la intertextualidad sostiene que un texto no existe como unidad autosuficiente, es decir, como sistema cerrado. En una primera acepción, esto equivale a afirmar que la intertextualidad es inherente al proceso semiótico, que constituye un fundamento de la textualidad. Como lo subraya Kristeva: "Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (*Séméiôtikè*. 146). Pero la intertextualidad es también condición de la producción y de la "legibilidad literaria", ya que como dice Laurent Jenny "sólo es posible captar el sentido de la estructura de una obra literaria en relación a los *architextes*, ellos mismos abstracciones de largas series de textos de los cuales son en cierta forma la invariante" ("La stratégie de la forme", 257).

En una segunda acepción más restringida, la intertextualidad es el "trabajo de transformación y de asimilación de varios textos operado por un texto centralizador que guarda el liderazgo del sentido"(Jenny, "La stratégie de la forme", 262) y constituye también un fenómeno transhistórico que se remonta a los griegos²³, pasando por Joyce, Lautréamont, Cervantes y Rabelais, para no nombrar sino algunos ejemplos paradigmáticos

3) La estilización de las diferentes formas de la narración escrita, semi-literaria y corriente: cartas, diarios íntimos, etc.

4) Diversas formas literarias, pero que no revelan *arte literario*, del discurso del autor: escritos morales, filosóficos, digresiones eruditas, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, actas e informes, y otras.

5) Los discursos de los personajes, estilísticamente individualizados.

²³Mis conocimientos literarios están limitados a la literatura de Occidente, de allí esta expresión de cuño tan "moderno" en su énfasis en una historia literaria con sentido unitario.

de autores que escribieron sus obras en base a una transformación premeditada de enunciados textuales anteriores.

Surgen así dos tipos de intertextualidad, una "intertextualidad débil", que es condición de toda textualidad y de toda literatura, y "una intertextualidad fuerte" o estética intertextual, que corresponde a una elección estética, a una utilización premeditada de determinadas estrategias de escritura²⁴. Algunos momentos de la historia de la cultura favorecieron la emergencia de esta estética intertextual: el Renacimiento, por ejemplo, y sin duda la posmodernidad actual. En efecto, como señala Linda Hutcheon, debido en parte a la valorización del sentido histórico efectuada por Eliot y, por otra parte, al énfasis estructuralista en el texto, las últimas décadas han dado testimonio de un interés creciente por la apropiación textual (*A Theory of Parody*, 4). Como consecuencia de esta actitud, el acento romántico en la originalidad, la individualidad y el genio creador, implícito todavía en parte de la producción de la modernidad, ha cedido lugar a una postura que favorece, en cambio, la concepción del escritor como artífice (*fabbro*) que se apropia de voces y textos de distinta procedencia y los refuncionaliza conforme a sus propios objetivos. Es decir que si bien la intertextualidad constituye la especificidad del género narrativo como tal, a partir de los setenta, las prácticas intertextuales se exageran, dando surgimiento a una forma particular de representación del mundo, a un tipo de construcción formal y temática de los textos, a una manera de incorporación del pasado; en resumen, a una forma de producción que parecería apoyar el análisis de Foucault en el sentido de que el concepto de artista o autor como creador original de sentido constituye sólo un momento privilegiado de la individualización de la historia del arte (*Language, Couter-Memory, Practice*, 115).

Dije que la teoría de la intertextualidad sostiene que un texto no existe como unidad autosuficiente. Esto ocurre debido a dos razones fundamentales que se relacionan a los polos de la enunciación: el escritor y el lector. Primero, porque el escritor escribe desde su experiencia con los textos que constituyen su bagaje cultural. En este sentido, como ya expresé, la presencia de otros textos en su obra puede ser el resultado de una actividad inconsciente, o bien puede tratarse de una utilización perfectamente premeditada. En palabras de Graciela Reyes:

²⁴Aunque considero que esta distinción es esencial para todo estudio intertextual, y es aceptada por la mayoría de los especialistas en este campo — si bien con variaciones en las denominaciones y alcances— estoy de acuerdo con Jenny, quien opina que es a veces difícil determinar si, desde el polo de la producción, se trata de una intertextualidad implícita o explícita, si el fenómeno intertextual deriva del uso del código o de una práctica intencional ("La stratégie", 258).

[...] escribir literatura es citar lenguaje y también citar lenguaje ya citado: otros textos literarios. En la literatura se expone y analiza el proceso de intertextualidad. La incorporación de otros textos literarios en el texto presente puede aparecer como no premeditada, o mostrar diversas premeditaciones: plagio, homenaje, parodia, sátira. Hay en la literatura lo que Genette llama "transfusión perpetua" de textos (1982:453). (*Polifonía textual*, 46-47)

El texto no puede constituir un sistema autosuficiente, en segundo lugar, porque el lector también se aproxima al texto desde sus lecturas de otros textos. De esta forma, si bien algunas alusiones del escritor carecerán de sentido para determinados lectores, no es menos cierto que habrá otros a quienes su bagaje personal les permitirá enriquecer el texto de un autor con nuevas asociaciones. Postulo, entonces, junto a Michael Wornton y Judith Still, dos ejes de la intertextualidad: el acceso a los textos a través de los autores (que son antes que nada lectores) y el acceso a los textos a través de los lectores (co-productores) (2).

Una presentación de las principales teorías intertextuales del siglo XX debería partir de Bajtín y de Barthes y no podría excluir las figuras de Kristeva, Riffaterre, Jenny, Genette y Hutcheon. Ya que la intertextualidad es sólo uno de los procedimientos que utilizo en mi aproximación sociocrítica, me limitaré a definir los conceptos esenciales de Jenny y de Genette y a precisar el contenido que Hutcheon le otorga al término parodia. Durante el análisis de las obras definiré los conceptos tomados de otras teorías cuando fuera necesario.

Laurent Jenny

Mi exposición de la teoría de Jenny está basada exclusivamente en "La stratégie de la forme" porque opino que se trata del trabajo donde el autor explica con mayor amplitud su punto de vista con respecto a la intertextualidad. El artículo está dividido en cuatro partes. La primera es una introducción al tema en la que presenta el estado actual de la problemática y define su posición. La segunda parte está destinada al tratamiento de la intertextualidad con referencia a los posibles marcos narrativos, es decir las características

del texto centralizador que asimila los intertextos²⁵, como así también los posibles efectos de la presencia de los intertextos en el mismo. La tercera parte está referida al trabajo intertextual propiamente dicho. Trata los aspectos de la verbalización, la linearización y el montaje, como así también las figuras de la intertextualidad. La última parte está dedicada a las ideologías intertextuales.

Según Jenny toda obra literaria entra en una relación de realización, transformación o transgresión con respecto a los grandes arquetipos, y es precisamente esta relación la que nos permite captar el sentido y la estructura de la obra. Aun en el caso de obras que no tienen rasgos comunes con los géneros existentes, "lejos de negar su sensibilidad para con el contexto cultural, la manifiestan a través de esta negación misma" ("La stratégie", 257). Se trata hasta aquí de la intertextualidad implícita que condiciona el uso del código y que es condición misma de la legibilidad literaria. Pero ocurre que la intertextualidad puede estar también "explícitamente presente a nivel del contenido formal de la obra. Es el caso de todos los textos que dejan traslucir su relación con otros textos: imitaciones, parodias, citas, montaje, plagio, etc." ("La stratégie", 257). Surge así una poética intertextual, aunque, como lo indica Jenny, es a veces difícil determinar si, desde el polo de la producción, se trata de una intertextualidad implícita o explícita, si el fenómeno intertextual deriva del uso del código o de una práctica intencional²⁶. Por otra parte, nos recuerda el autor, hay que tener en cuenta la sensibilidad de los lectores hacia la práctica misma. Como puede verse, nos encontramos en el punto de partida de este apartado: la intertextualidad como axiomática del lenguaje y condición inherente a la literatura, por un lado, y la práctica intencional o estética intertextual, por otro; y, en segundo lugar, los dos polos de la intertextualidad: escritor y lector.

En una aproximación histórica a la intertextualidad explícita, Jenny distingue una tradición que va desde Petronio a Joyce, pasando por Rabelais, Cervantes y Lautréamont. En su siguiente consideración de la clave para explicar el hecho intertextual, Jenny analiza la postura de Bloom, que pone el énfasis en el sujeto creador, y la de McLuhan, para quien la explicación está en la evolución de los medios de comunicación masiva. Las carencias que percibe en la teoría de este último son, por un lado, vaciar la intertextualidad de contenido

²⁵Debo aclarar que el término "intertexto" está utilizado en mi trabajo con el contenido que le da Riffaterre en "La trace de l'intertexte". Para Jenny, el "intertexto" es el texto centralizador que guarda el sentido, el texto de llegada, "el texto que absorbe una multiplicidad de textos manteniéndose centrado por un sentido" (267). Para referirse al intertexto de Riffaterre Jenny utiliza generalmente la expresión texto "citado".

²⁶Estos mismos conceptos son aplicables, sin duda, a la intertextualidad aleatoria y a la intertextualidad obligatoria de Riffaterre.

ideológico, y, por otro, olvidar "lo que constituye la esencia misma de la intertextualidad para el *poéticien*: el trabajo de asimilación y de transformación que caracteriza todo proceso intertextual" (259-260). Y agrega Jenny: "Las obras literarias no son nunca simples «memorias», ellas re-escriben sus memorias, «influyen a sus precursores», como lo diría Borges. La mirada intertextual es entonces una mirada crítica y esto es lo que la define" ("La stratégie", 260). A estos intentos de explicar la intertextualidad en referencia a sus condiciones psicológicas o sociológicas de producción, Jenny agrega una perspectiva formal, inmanente a las formas. Según este punto de vista, habría tipos de formas que suscitan la intertextualidad, formas, sobre todo, que explicitan su código. En palabras de Jenny, el *surcodage* incitaría a la intertextualidad.

En esta primera parte de su artículo Jenny delimita con precisión lo que entiende por intertextualidad. Frente al pensamiento de Kristeva, que define la intertextualidad en oposición al estudio de las fuentes, el crítico norteamericano cree que la intertextualidad en el sentido estricto del término tiene relaciones con la crítica "de las fuentes". Sin embargo, para Jenny, "la intertextualidad no designa una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y de asimilación de varios textos operado por un texto central que guarda el *liderazgo* del sentido" ("La stratégie", 262). Jenny propone hablar de intertextualidad "solamente cuando estamos en condiciones de descubrir en un texto elementos estructurados anteriormente a él, más allá del lexema, se entiende, pero sin importar sus niveles de estructuración" ("La stratégie", 262). Esta definición le permite a Jenny incluir dentro de las relaciones intertextuales las que se pueden establecer entre un texto concreto y un género ("La stratégie", 262). Me interesa retener este punto de vista, ya que *Respiración artificial* tiene como intertexto la presencia de la novela policial anglosajona.

Jenny termina esta primera parte con una reflexión acerca de las derivaciones de la estética intertextual en el ámbito de la lectura, que me parece especialmente interesante porque reafirma los conceptos que desarrollé en la introducción a la teoría sociocrítica. Según el autor, la intertextualidad introduce "un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto". Dice Jenny al respecto:

No importa cuáles sean los textos asimilados, el estatuto del discurso intertextual es así comparable al de una super-palabra puesto que los elementos constitutivos ya no son palabras, sino lo ya hablado, lo ya escrito, fragmentos textuales. La textualidad habla una lengua cuyo vocabulario es la suma de los textos existentes. Se opera así una especie

de ruptura en el nivel de la palabra, la promoción a un discurso de una fuerza infinitamente superior a la del discurso monológico corriente. La alusión basta para introducir en el texto centralizador un sentido, una representación, una historia, un conjunto ideológico sin que tengamos necesidad de hablar de ellos. El texto-origen está allí, virtualmente presente, portador de todo su sentido, sin que tengamos necesidad de enunciarlo. (266)

Jenny aclara que si bien esto confiere al intertexto²⁷ una riqueza excepcional, el texto "citado" debe aceptar su nuevo estatuto: al entrar en el texto centralizador adquiere carácter transitivo; ya no habla, es hablado; ya no denota sino que connota. Es interesante notar que, inmediatamente, Jenny corrige esta postura otorgando al texto citado un carácter intermedio entre la denotación y la connotación, entre la intransitividad y la transitividad, y un valor de significado y significante "à part entière" (267). "Toda la lectura intertextual cabe en este movimiento" (267), según Jenny.

En la segunda parte del artículo, como ya anticipé, Jenny se refiere a los problemas del marco narrativo. Trata específicamente las formas en que históricamente los textos citados han ingresado al texto centralizador sin que éste estalle como totalidad estructurada. Jenny distingue cuatro posibilidades. La primera es el anagrama, la solución más virtuosa, pero la menos practicable. Luego analiza los casos en que el texto citado se integra dentro de un marco narrativo tradicional, llegando a la conclusión de que "la intertextualidad se inserta perfectamente en un marco narrativo tradicional y además puede adaptarse perfectamente sin alteraciones a las transformaciones modernas del marco narrativo, a su de-construcción" (269). Como ejemplo de esta capacidad de adaptabilidad a los requerimientos de las transformaciones modernas del marco narrativo, Jenny menciona las modalidades de inserción de los textos citados en *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon y en el *Ulysses* de Joyce. La tercera categoría la constituyen los casos en que, como en muchos textos surrealistas, la intertextualidad es utilizada como "máquina de guerra que permite la desorganización del orden del relato y descomposición del realismo" (269). A pesar de que en esta categoría la estructura narrativa es débil, la cohesión del texto no desaparece, siendo las isotopías, es decir las redes semánticas, las encargadas de aportar la unidad al texto centralizador cuya integridad se ve amenazada por la multiplicidad de escrituras que lo constituyen. Finalmente, Jenny analiza los casos extremos de textos

²⁷Recordemos que para Jenny el intertexto es el texto que guarda el liderazgo del sentido, el texto de llegada. En mi análisis utilizo "intertexto" con el significado que le otorga Riffaterre, para referirme al texto que se incorpora a la obra objeto de análisis ("La trace de l'intertexte").

vanguardistas del siglo XX, desde *Finnegans Wake* de Joyce a los *cut-ups* de William Burroughs, en los que se produce una verdadera desintegración de la narración. Si bien "aquí y allá se constituyen algunas isotopías vagas, debidas al hecho de que el montaje utiliza elementos redundantes o vinculados" (271), en los textos pertenecientes a esta categoría el lector llega a preguntarse si "no es finalmente la materialidad de la página lo que constituye el texto, si el texto escrito no está condenado a la textualidad" (271).

La tercera parte del artículo de Jenny es la más importante a los efectos del análisis. El autor se refiere aquí al trabajo intertextual propiamente dicho. El primer punto que trata es el tipo de relación que establecen los textos asimilados con respecto al texto centralizador. "El discurso crítico contemporáneo, con lenguajes e ideologías subyacentes muy diversas, parece estar de acuerdo en ver en estas relaciones de texto con texto relaciones de transformación" dice Jenny, y agrega que "en este sentido la referencia a la gramática generativa es general" (271). Jenny explica a continuación que todo enunciado que interviene en un proceso intertextual sufre tres tipos de tratamientos que tienen por propósito asegurar su inserción en un nuevo conjunto textual. Los dos primeros responden a la naturaleza misma del lenguaje: el primero es la *verbalización*, en el caso de los textos no lingüísticos, y el segundo la *linearización*. El tercer tratamiento tiene que ver con el *montaje*, la armonización intertextual que debe efectuarse no sólo a nivel de la forma de la expresión, sino que debe unificar forma y sustancia del contenido (273). El montaje, según Jenny está fundado en tres tipos de isotopías. La primera es la *isotopía metonímica*, que tiene lugar cuando "un fragmento textual es utilizado, traído, porque permite seguir con una precisión a veces de «primera mano» el hilo de la narración" (274); la segunda es la *isotopía metafórica*, que ocurre cuando "un fragmento textual es utilizado en el contexto por analogía semántica con él" (274). Si la isotopía metafórica toma un sesgo metalingüístico estamos en presencia de la *isotopía metalingüística*, puesto que en este caso "las analogías son el fruto de una reflexión más o menos consciente del autor sobre su propia producción" (274). Finalmente, puede haber *montajes no-isotópicos*, en donde los textos citados no tienen ninguna relación semántica *a priori* con el contexto en el que se los inserta (275). Esto ocurre por ejemplo en los montajes en *cut up*. Como lo puntualiza Jenny, esta no-isotopía del montaje no significa de ninguna manera una no-isotopía del discurso.

El cuarto punto que desarrolla Jenny en esta tercera parte es el de las *figuras de la intertextualidad*, es decir las modificaciones que sufren los fragmentos insertados. Para clasificarlos, el autor se apoya en las figuras retóricas. Surgen así la *paranomasia*, "alteración que consiste en mantener la sonoridad, cambiando la grafía"; la *elipsis*, o

"recuperación tronchada de un texto o de un *architexte*; la *amplificación*, o "transformación de un texto original a través del desarrollo de sus virtualidades semánticas"; la *hipérbole*, o "transformación de un texto mediante la superlativización de su calificación" y, finalmente, la *inversión* (277). Encontramos esta figura especialmente en la intertextualidad paródica.

Hay distintos tipos de inversión:

- inversión de la situación enunciativa: tiene lugar cuando cambia el sujeto o el alocutario de la enunciación del relato original;
- inversión de la calificación: los actantes del relato citado son los mismos pero calificados de manera antitética;
- inversión de la situación dramática: en este caso el esquema de la acción del relato citado se modifica por transformación negativa o pasiva;
- inversión de los valores simbólicos.

La última figura que trata Jenny es el *cambio del nivel de sentido*. Esto ocurre cuando "un esquema semántico es retomado en el contexto de un nuevo nivel de sentido" (278).

En la última parte del artículo, Jenny considera las ideologías intertextuales. El trabajo intertextual ejerce siempre una función crítica, que se realiza desde una posición ideológica. Esa crítica puede tomar distintas formas, desde el homenaje a la ridiculización, pero aun en este último caso, implica normalmente algún tipo de reconocimiento oblicuo al intertexto. Dice Jenny al respecto: "Si la vanguardia intertextual es voluntariamente culta es porque es a la vez consciente del objeto sobre el que trabaja y de los recuerdos culturales que lo asedian. Su rol es re-enunciar de manera decisiva discursos culturales cuyo peso se ha vuelto tiránico" (279)²⁸. La intertextualidad, para Jenny, tiene como función principal reactivar continuamente el sentido. Dentro de este marco teórico "el libro no es sino un sistema de variantes sin que podamos nunca llegar a apoyarnos en una versión auténtica de la historia narrada. Constituir el acontecimiento es yuxtaponer todas las formas posibles, exasperarse hasta el catálogo" (280).

Como final de este apartado quiero citar un juicio sintetizador de Jenny que juzgo de una total pertinencia para mi estudio: "La verdad literaria como la verdad histórica sólo

²⁸La mayoría de los teóricos actuales coinciden en afirmar que el trabajo intertextual, a través de la cita o la alusión a obras del pasado, manifiesta una voluntad de libertad. Recordemos al respecto la reflexión de Worton y Still a propósito de la función de la imitación entre los latinos: "Desde Cicerón a Quintiliano el ejercicio estilístico de la imitación no es un fin en sí mismo: sirve como aprendizaje para la improvisación, facilitando una liberación con respecto a una admiración excesiva de los maestros del pasado y revelando y actualizando «el principio interno de la proliferación» que es el rasgo esencial del lenguaje" (7).

pueden constituirse en la multiplicidad de textos y de escrituras — en la intertextualidad" (280).

Gérard Genette

Genette se ha referido al fenómeno intertextual en más de un trabajo y ha variado en ellos su terminología. En esta brevísima presentación me voy a basar exclusivamente en *Palimpsestes*, su obra sobre intertextualidad. Genette comienza por definir la transtextualidad de un texto como "todo lo que lo pone en relación manifiesta o secreta, con otros textos" (7). Enseguida el autor distingue cinco tipos de relaciones transtextuales. La primera es la intertextualidad, que es "relación de copresencia entre dos o más textos" o "presencia efectiva de un texto en otro" (8). La *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa) es una de las modalidades más explícitas de la intertextualidad. La otra es el *plagio*, que es un préstamo no declarado, pero siempre literal. Finalmente la menos explícita es la *alusión*, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de una relación entre él y otro al que envía necesariamente alguna de sus inflexiones. Genette utiliza aquí "inflexión" con el significado que Riffaterre le otorga al término "trace" en la expresión "la trace de l'intertexte".

El segundo tipo de relación transtextual es la relación del texto con su *paratexto*. El paratexto de un texto está constituido, conforme al punto de vista de Genette, por toda una serie de información brindada al lector por "el título, el subtítulo, los intertítulos; prefacios, posfacios, advertencias, prólogos, etc.; notas marginales, infrapaginales, terminales; epígrafes; ilustraciones; solicitud de publicación, faja, sobrecubierta, y otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le proporcionan al texto un entorno (variable) y a veces un comentario oficial u oficioso" (9).

El tercer tipo de trascendencia textual es el que Genette designa como metatextualidad. "Es la relación de «comentario» que une un texto a otro texto del que habla, sin necesariamente citarlo (convocarlo), incluso, aun sin nombrarlo" (10). Esta es la relación crítica por excelencia, y, como se infiere de expresiones posteriores de Genette, generalmente el metatexto no es una obra «propriadamente literaria» (12). El quinto tipo de relación²⁹, la más abstracta e implícita es la relación "architextual", la que el texto establece

²⁹He mantenido el orden de presentación de Genette que trata la cuarta relación en último término.

con el género al que pertenece. Como dice Genette se trata de una relación muda, de mera pertenencia taxonómica (11).

Por último, el cuarto tipo de relación, al que Genette consagra el libro, es la hipertextualidad, que define como toda relación que une un texto B (que llamará hipertexto) a un texto A (que llamará hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (12-13). Para Genette, como para Jenny, la incorporación del hipotexto al hipertexto implica siempre una transformación. Hay distintos tipos de transformaciones: una simple o directa y una más compleja que Genette designa como imitación. Por ejemplo, la que relaciona el *Ulises* de Joyce a la *Odisea* es una transformación simple o directa, en cambio la que relaciona la *Eneida* a la *Odisea* es la imitación. En el primer caso se trata de decir la misma cosa de manera distinta, en el segundo de decir otra cosa de manera parecida. El hipertexto es entonces para Genette todo texto derivado de uno anterior por transformación simple o por transformación indirecta o imitación (14). A partir de esta distinción, y relacionando estos dos tipos de transformaciones intertextuales con el régimen —lúdico, satírico o serio— desde el cual se practican, Genette elabora la siguiente tipología de la hipertextualidad:

| | Régimen | | |
|----------------|--|--|--|
| | Lúdico | Satírico | Serio |
| Relación | PARODIA | TRAVESTI- MIENTO | TRANSPOSICIÓN |
| Transformación | <i>(Chapelain décoiffé)</i> | <i>(Virgile travesti)</i> | <i>(Doctor Fausto)</i> |
| Imitación | PASTICHE <i>(L'affaire Lemoine)</i> | IMITACIÓN SATÍRICA [<i>charge</i>] <i>(À la manière de...)</i> | IMITACIÓN SERIA [<i>forgerie</i>] <i>(La Continuación de Homero)</i> ³⁰ |

³⁰Aunque todas las citas de Genette han sido tomadas del original en francés que figura en la bibliografía y que he traducido, debido a las dificultades que planteaba la traducción de este cuadro tomé como modelo la traducción de Celia Fernández Prieto, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, p. 41.

Como explica Genette, esta clasificación agrega a la clasificación funcional tradicional el punto de vista formal. En efecto, la distinción entre géneros lúdicos, satíricos y serios está basada en un criterio funcional. Genette propone una segunda división sobre bases formales en el interior de cada una de estas categorías, y ubica así a la parodia entre las prácticas transformativas y al pastiche entre las imitativas; esto quiere decir que quien escribe una parodia se concentra sobre todo en un texto, mientras que el objetivo de quien escribe un pastiche es un estilo (89). La parodia es entonces una desviación con respecto al hipotexto que resulta de una "transformación mínima" (33); el pastiche, en cambio, "la imitación de un estilo sin función satírica" (33-34). El travestimiento es una "transformación estilística con función degradante" (33); mientras que la *charge* es un pastiche satírico que exige por lo tanto una exageración más marcada del estilo del autor imitado. Finalmente la transposición es una transformación seria, mientras que la *forgerie* es una imitación con función seria que consiste en proporcionar una continuación a un hipotexto.

Tratemos de relacionar las categorías de Genette con los conceptos desarrollados hasta ahora y con el contenido que he otorgado al término intertextualidad en la introducción a este apartado. El concepto de transtextualidad de Genette es más amplio que el de intertextualidad de Jenny. En efecto, las relaciones paratextuales quedan fuera del alcance de las prácticas intertextuales como las encaro en mis análisis. Sin duda, mencionaré el paratexto cuando lo considere necesario, pero no como parte del análisis intertextual sistemático. Las relaciones "architextuales", por otra parte, no serán objeto de un énfasis especial, ya que pertenecen al campo de lo que en varias ocasiones he definido como intertextualidad débil, inherente al fenómeno literario mismo³¹. Quedan entonces las relaciones intertextuales, metatextuales e hipertextuales de Genette para cubrir el ámbito de lo que debe entenderse por intertextualidad en este trabajo. Hay que hacer, sin embargo, algunas salvedades con respecto a la metatextualidad y a la hipertextualidad.

Como vimos, el metatexto comenta un texto y normalmente no tiene carácter de obra literaria. En el caso de la literatura posmoderna representada en el corpus existen pasajes críticos, decididamente metatextuales, que se incorporan al discurso de ficción, como, por ejemplo, en *Respiración artificial*, los comentarios acerca de la literatura argentina, de escritores europeos, Joyce en especial, y de la filosofía y el pensamiento

³¹Al analizar *Respiración artificial*, trato la presencia del género policial en la narrativa de Piglia, pero lo encaro como relación intertextual, ya que considero al género como texto, apoyándome en Jenny. Por supuesto, me refiero en muchas ocasiones a las relaciones entre los relatos y la narrativa como género pero no enfoco esta temática como parte de un análisis intertextual.

occidental. Por otra parte, la ficción posmoderna es autorreferencial, esto es, contiene una reflexión sobre el proceso narrativo mismo, que, incluso, puede realizarse a veces mediante la práctica intertextual.

Con respecto a la tipología hipertextual de Genette, que intenté definir en sus rasgos principales, para algunos tiene la virtud de evitar la confusión corriente entre pastiche y parodia. El mismo Genette le asigna esta ventaja al proponerla como medio para "precisar una última vez y dilucidar lo más claramente posible el debate terminológico que nos ocupa, y que ya no debe molestarnos más" (33). Según Genette "la palabra *parodia* da lugar corrientemente a una confusión fuertemente onerosa, porque se la hace designar a veces la deformación lúdica, a veces la transposición burlesca de un texto, otras la imitación satírica de un estilo" (33). Acabamos de ver la solución que brinda Genette a este problema, que nos lleva a concluir que efectivamente lo que Genette denomina hipertextualidad es lo que tradicionalmente ha sido designado de manera general como parodia, ya que no solamente Bajtín —para quien, recordemos, el pastiche pertenecía a la parodia, era precisamente una parodia de estilo— sino casi toda la crítica ha considerado al pastiche como parodia de estilo o de géneros.

Personalmente, prefiero seguir utilizando el término parodia con el significado amplio que permite su etimología. En efecto, parodia significa "contra canto". El término "contra" sugiere una idea de comparación o mejor aún de contraste, que es fundamental en el significado de parodia. Como vemos, la finalidad de ridiculizar, el efecto cómico que los críticos y los diccionarios persisten en atribuir a la parodia no está presente en la etimología. Tampoco estaba presente en la definición del primer diccionario de Samuel Johnson³², aunque es la acepción que ha prevalecido hasta la actualidad. Claude Abastado en su estudio de 1976 sobre "la situación de la parodia" cita la definición de J.-P. Cèbe como una propuesta ampliada de parodia. Según Cèbe, "el sustantivo parodia designa toda imitación irrisoria, ya sea que esta imitación apunte a escritos [...] o a costumbres, opiniones, ceremoniales o maneras de expresarse" (Abastado, 17). La ampliación ha consistido en extender el dominio de la parodia más allá del campo literario y artístico a los lenguajes especializados, ritos ceremoniales y modas de vestir. Es decir, Cèbe confirma que la parodia

³²Samuel Johnson define lacónicamente a la parodia como "clase de escrito en el que los términos o los pensamientos de un autor son, como consecuencia de un ligero cambio, alejados y adaptados a una nueva intención" (Linda Hutcheon, "Ironie et parodie: stratégie et structure", p. 473). Esta idea de distanciamiento presente en la definición de Johnson es la que persiste, como veremos, en la definición que propongo en este trabajo.

apunta a los códigos, a los sistemas significativos; constituye pues un lenguaje de segundo grado. Notemos, sin embargo, que aun en esta definición amplia se conserva la referencia al efecto "irrisorio". A partir del siglo XIX por lo menos, la historia de la novela muestra no obstante que la parodia no siempre apunta al ridículo. La parodia del siglo XX propone sobre todo un distanciamiento crítico serio con respecto al intertexto que no significa necesariamente una valoración negativa de un texto con respecto al otro.

A través del homenaje a un autor consagrado de la historia de la literatura, a menudo, los autores posmodernos evalúan irónicamente su propia producción. Existe, entonces, en una parte importante de la narrativa contemporánea una parodia en la que el objeto coincide con el sujeto. Lionel Duisit se ha referido a estos casos de "parodia dirigida contra sí mismo" (75). Según el autor: "Se trata del caso límite por excelencia donde el sujeto coincide con el objeto de la risa o se confunde con él" (75). Como vemos, Duisit también considera a la risa como elemento propio de la parodia, que cumpliría su función ridiculizante apelando al humor. En el caso de los autores de mi corpus — de Piglia, específicamente —, aunque el humor no está del todo ausente de la evaluación que realizan de sí mismos, la mirada es sobre todo irónica. Lo que nos conduce al componente esencial de la parodia moderna, en la que la tradicional burla cómica ha derivado en crítica irónica. Esta opinión está inspirada fundamentalmente en los trabajos de Linda Hutcheon, cuya postura intentaré esbozar a continuación.

Linda Hutcheon³³

Aunque Hutcheon acepta las motivaciones que aduce Genette para justificar sus categorías, explica su propia decisión de permanecer fiel a la denominación de parodia, no por razones de resistencia a los neologismos, sino porque opina que la etimología del término ofrece los mejores fundamentos para su definición de la parodia moderna (*A Theory of Parody*, 21). Dice la autora con respecto a la clasificación de Genette: "Las categorías de Genette son transhistóricas, a diferencia de las mías, y por lo tanto Genette siente que la parodia en general puede definirse sólo como la transformación mínima de un texto" (*A Theory of Parody*, 21). Hutcheon valora en esta definición la omisión de la referencia habitual al efecto cómico o ridículo, que explica, por otra parte, atribuyéndola al sesgo formal de las categorías de Genette. La autora señala también que al considerar la función

³³Incluyo aquí solamente las ideas de Linda Hutcheon a propósito de la parodia, es decir sólo la parte de sus conceptos sobre intertextualidad que entran en relación estrecha con la postura de Genette. Dejo su tratamiento de la presencia de la Historia para la primera parte.

en el análisis de casos concretos, Genette limita la parodia a funciones satíricas o lúdicas. Si bien el crítico admite que la parodia sería podría existir, opina que en ese caso no se la llamaría parodia y agrega que no tenemos nombre para ello (Hutcheon, *A Theory of Parody*, 21). Hutcheon, cuyo campo de estudio es precisamente la parodia moderna, no está de acuerdo con esta postura. En realidad, el fundamento de la divergencia entre los puntos de vista de ambos reside en el hecho de que mientras el enfoque de Genette es puramente formal —como lo destaca Hutcheon, Genette rechaza todo tipo de transtextualidad que pudiera depender de la actividad hermenéutica del lector (*Palimpsestes*, 16) — el enfoque de la crítica canadiense es a la vez formal y pragmático.

Lo mismo que Genette, Hutcheon considera a la parodia como relación formal o estructural entre dos textos; en términos de Bajtín, dice Hutcheon, se trataría de una forma de dialogismo textual. La autora cita aquí la síntesis de las teorías de Bajtín que efectúa Todorov sobre este punto³⁴. Recordemos que para el autor ruso la parodia era una forma de discurso representado, pasivo, divergente y difónico. Hutcheon observa a propósito de esta caracterización que en realidad la parodia se transforma en activa si se pasa de la consideración puramente estructural a la pragmática. Es precisamente lo que nos propone: una lectura de la parodia desde las posibilidades abiertas por los estudios semióticos de Pierce en lo que respecta a los efectos prácticos de los signos: "Cuando hablamos de parodia, no queremos significar simplemente dos textos que se interrelacionan de alguna manera. Está implícita también la intención de parodiar otro trabajo (o conjunto de convenciones) y al mismo tiempo un reconocimiento de esa intención y una habilidad para encontrar e interpretar el texto de fondo en su relación a la parodia" (*A Theory of Parody*, 22).

Si en un momento de esta exposición de las teorías intertextuales dije que había distintos niveles de sentido a los que puede acceder el lector, y que era posible, por ejemplo, leer una obra sin percibir ni presuponer la presencia de los intertextos, la parodia necesita de la presencia de un lector competente que pueda encontrar e interpretar el texto de fondo en su relación a la parodia; utilizando la terminología de Riffaterre, la intertextualidad paródica es siempre obligatoria³⁵.

³⁴Incluí el esquema, en nota de pie de página, en el resumen de las teorías de Bajtín.

³⁵Habría, sin embargo, a veces, en la ficción posmoderna, una parodia sutil que puede pasar inadvertida a algún lector, quien podría de todos modos otorgar un sentido a la obra. Sería, sin duda, un sentido parcial, pero en última instancia todos los sentidos son parciales.

Hutcheon señala que en este ámbito la semiótica pragmática de Eco nos ofrece los medios para ir más allá del formalismo de Genette. Según la autora, la parodia sería una de esas *inferential walks* en las que debe participar el perceptor: «no son simples iniciativas caprichosas por parte del lector, sino que son producidas por las estructuras discursivas y previstas por la estrategia textual en su conjunto como componentes indispensables de la construcción» de la obra (Eco 1979, 32)" (*A Theory of Parody*, 22).

Al aplicar el análisis intertextual, lo haré desde esta perspectiva, a la vez formal y pragmática. Considero a la poética intertextual como una práctica de escritura y de lectura, de allí que hablé de los dos polos de la intertextualidad. Salvo en el caso de la parodia, sostengo, sin embargo, que la lectura intertextual no es obligatoria, aunque sin duda quien pueda percibir y descubrir la función de todos los intertextos de una obra accederá a un nivel de comprensión más profundo.

Los momentos del análisis

Como lo señala Popovic, la práctica sociocrítica está siempre basada en una lectura interna del texto que puede servirse de conceptos tomados de diferentes enfoques. En este trabajo he creído necesario, en efecto, comenzar el análisis de cada obra con una descripción de la misma — muy breve, la mayor parte de las veces —, antes de intentar explicarla a través de la teoría sociocrítica. Hay dos conceptos en la base de esta presentación, implícitos generalmente, explícitos en ocasiones. Me refiero a las nociones de "forma" y "contenido", que han organizado esa lectura interna inicial. La utilización de estas expresiones un tanto "tradicionales" merece quizás una justificación.

En *1889: un état du discours social*, Marc Angenot titula un apartado del primer capítulo, dedicado a la problemática de conjunto, "Formes et contenus". Repitiendo una idea ya expresada en el artículo que resumí más arriba, escribe Angenot:

Nuestra aproximación tiene por primera consecuencia no disociar nunca el "contenido" de la "forma" [...] El discurso social une las "ideas" y las "maneras de hablar" de manera que a menudo basta abandonarse a una fraseología para dejarse absorber por la ideología que le es inmanente. Si todo discurso, oral o escrito, comunica un "mensaje", la forma del enunciado es un medio o realización parcial de ese mensaje. (18)

Utilizo entonces estos dos términos desde esta perspectiva del análisis del discurso social. Generalmente, trato primero, paralelamente, la "estructura formal" y "el contenido argumental" (o "primer significado", o "significado literal") para pasar en un segundo momento a la explicación del "sentido", para lo cual aplico las teorías sociocríticas.

Por "estructura formal" y "contenido argumental" entiendo, basándome en la lingüística saussureana, "significante" y "significado", respectivamente. Para referirme a este primer significado, podría haber utilizado "historia", "fábula", "diégesis". He dejado de lado estas denominaciones puesto que en algunas de las obras analizadas, no hay una historia en el sentido tradicional sino una multiplicidad de historias yuxtapuestas a las que cuadra mejor la expresión contenido³⁶. Finalmente, los otros términos que acabo de nombrar como expresiones más o menos sinónimas³⁷ tienen estrechas referencias a determinados críticos o escuelas, que he preferido evitar³⁸.

En esta primera aproximación, busco entonces establecer el primer significado del texto, su significado literal o intratextual, basado exclusivamente en el código lingüístico, en la forma de la obra, en su significante. Antonio Risco ha definido estos dos primeros niveles del texto otorgándoles el mismo contenido que yo les confiero en este estudio. Según Risco, en todo texto se pueden distinguir "un primer plano, el del significante que viene a identificarse con la expresión concreta de un habla, ideolecto o, si se prefiere, estilo; un segundo plano, el significado, que muchos llaman también primer referente o referente interno, aunque lo cierto es que el lector ha de construirse con elementos también externos, intertextuales y empíricos" (*Literatura fantástica de lengua española*, 14). Risco agrega que muchos narratólogos, con Gérard Genette a la cabeza, designan este segundo nivel como diegético. Él, sin embargo, prefiere denominarlo "figurativo" porque desde su punto de vista este nivel "no se detiene en la historia, ni mucho menos — que es lo que Genette tiende a identificar con la diégesis —, sino que comprende cuanto la condiciona y

³⁶En muchas instancias durante este estudio, utilizo, sin embargo, el término "historia", cuando estoy tratando historias individuales específicas.

³⁷Marc Angenot las considera en efecto sinónimas en su *Glossaire*, por ejemplo al definir la "fábula" en la página 79.

³⁸"Diégesis" (de *diégèse*, término utilizado por Souriau en 1948, y no de *diégésis*, proveniente de Aristóteles) a Gérard Genette, "fábula" a Umberto Eco, "historia", en fin, al análisis funcional del texto. Puesto que considero con Marc Angenot que se trata de expresiones más o menos sinónimas, durante el análisis de las obras, si bien privilegio el uso de "historia", según acabo de aclarar, por considerarlo el menos marcado, las utilizo indistintamente, conforme lo requiera el contexto lingüístico en el que aparezcan.

rodea [...] es decir que se extiende a la figuración de todo ese complejo imaginario de sugestión polisensorial, vivencial, con que respondemos al texto" (14-15). Estos dos primeros niveles del texto deben ser entendidos, entonces, en este estudio, desde la perspectiva tradicional con la precisiones añadidas por Risco.

En el segundo momento, me aproximo al sentido de la obra. Retomando el paralelo lingüístico que establecí al definir los niveles anteriores, podría afirmar que utilizo el término "sentido" desde la perspectiva de la lingüística del texto, más precisamente como lo utiliza Coseriu. Pero hay que recordar que, en el campo de los estudios literarios, tradicionalmente se ha empleado esta denominación para referirse a la significación última de la obra desde la interpretación del lector. Para Barthes la crítica consiste precisamente en "engendrar cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra" (*Critique et vérité*, 63 - 64). El sentido es el significado extratextual, al que algunos llaman también nivel intersemiótico, otros semántico. El sentido, desde mi perspectiva, coincide en términos generales con la caracterización que realiza Antonio Risco del tercer nivel o plano del texto, "en el que encontramos al referente, o segundo referente, si se prefiere" (*Literatura fantástica de lengua española*, 15), que recoge "la significación última del texto, en razón de la cual se cumple su intencionalidad ideológica — si la hay —, y que marca, por lo tanto, el destino o punto de llegada del fundamental acto perlocutorio que lo atraviesa" (*Literatura fantástica de lengua española*, 15). Para llegar al sentido es necesario salir del enunciado para considerar los diferentes componentes de la enunciación: el autor, el referente, el momento y el lugar histórico, es decir que es necesario proyectarse a la pragmática literaria, al proceso comunicativo mismo; en términos de la sociología de la literatura, a lo que Popovic denomina como sociología externa y cuyo tratamiento admite, según hemos visto, siempre que no se pierda de vista el objeto central del análisis que es el texto literario mismo. Pelletier, por su parte utiliza el término "enunciación" con el mismo contenido que le atribuyo aquí cuando en la introducción a *Le poids de l'histoire* explica su propósito de examinar los textos como "«producciones sociales» en el marco global de enunciación en que surgen" (11)³⁹. En cuanto a Angenot, su análisis del discurso social

³⁹Creo necesario aclarar el contenido del término "enunciación" ya que como se indica en el *Diccionario de lingüística* de Dubois *et al.*, la enunciación "es una noción a menudo vaga. Enunciación se opone a enunciado, en el sentido más corriente de esta palabra, como fabricación se opone al objeto fabricado. La enunciación es el acto individual de utilización de la lengua, mientras que el enunciado es el resultado de este acto" (Dubois *et al.*, 192). Hasta aquí las opiniones son unánimes. Sin embargo, como lo indican Ducrot y Todorov —para quienes, desde una perspectiva amplia, la enunciación es "la situación de discurso"—, "cuando se habla, en lingüística, de enunciación, se toma este término en un sentido más restringido: no se apunta ni al fenómeno físico de emisión o de recepción de la palabra, que constituye el campo de la psicolingüística o de una de sus subdivisiones, ni a las modificaciones aportadas al sentido global del enunciado por la situación, sino a los elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo

incluye sin duda los aspectos que he ubicado en este tercer nivel. Recordemos que según el crítico, en el análisis del discurso "no se puede dissociar *lo* que se dice de la *manera* en que se lo dice, el *lugar* donde se lo dice, los diversos *fines* que sirve, los *públicos* a los que se dirige" (387). Este tercer nivel es el más importante de mi análisis. Es aquí donde para "engendrar el sentido" aplico las diferentes modalidades de la teoría sociocrítica explicadas más arriba.

Más allá de los procedimientos que emplee para la lectura interna del texto de ficción, la actividad crítica que realizo en este estudio intenta explicarlo relacionándolo con el discurso social: ésta es la práctica unificadora. En algunos casos, incluso, la descripción inicial es muy breve, cuando, por ejemplo, juzgo que todos los niveles de la obra pueden ser presentados a través de la aplicación directa de alguna de las modalidades de la teoría sociocrítica que he expuesto.

Finalmente, debo señalar que tanto la modalidad sociocrítica elegida para el análisis del texto como la extensión que dedico al mismo dependen de la naturaleza y complejidad de la obra en cuestión.

sentido sin embargo depende de factores que varían de una enunciación a otra; *yo, tú, aquí, ahora, etc.* En otras palabras, lo que la lingüística retiene es la marca del proceso de enunciación en el enunciado" (405). Es éste el sentido del término para Genette, quien para estudiar la enunciación, o narración, no sale del enunciado. En este trabajo, en cambio, el término está utilizado en el sentido más amplio. En efecto, cuando me refiero a la enunciación me intereso precisamente por "las modificaciones aportadas al sentido global del enunciado por la situación" (Ducrot et Todorov, 405); no aludo al narrador ni al lector inscripto en el enunciado, sino al escritor y al lector histórico.

PRIMERA PARTE

LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

CAPÍTULO I

LA POSMODERNIDAD

As for postmodernism itself, I have not tried to systematize a usage or impose any conveniently coherent thumbnail meaning, for the concept is not merely contested, it is also internally conflicted and contradictory. I will argue that, for good or ill, we cannot not use it. But my argument should also be taken to imply that every time it is used, we are under the obligation to rehearse those inner contradictions and to stage those representational inconsistencies and dilemmas; we have to work all that through every time around. Postmodernism is not something we can settle once for all and then use with a clear conscience. The concept, if there is one, has to come at the end, and not at the beginning, of our discussions of it. Those are the conditions — the only ones, I think, that prevent the mischief of premature classification — under which this term can productively continue to be used. *Frederic Jameson*

Creo, en efecto, que el concepto de posmodernidad es ambiguo, que no puede ser utilizado dando por sentado que su contenido ya fue fijado "de una vez para siempre" y puede por lo tanto ser empleado "con conciencia clara". Me propongo, entonces, en este primer capítulo, "repetir esas contradicciones internas", mostrar una vez más "esas inconsistencias y esos dilemas representacionales" desde la perspectiva en que los mismos son relevantes para el análisis posterior. Considero primero la "condición posmoderna", utilizando la expresión de Lyotard que intento caracterizar desde mi propio punto de vista. Realizo luego una presentación escueta de las estrategias de escritura, de la forma del contenido.

La "condición posmoderna"

Desde su forma, el concepto de posmodernidad está ligado en relación de dependencia al de modernidad: lo primero que inferimos es que la posmodernidad es lo que sigue a la modernidad. A este primer significado que surge de la forma, la crítica, tanto laudatoria como detractora, ha agregado un cúmulo de retórica negativizada. Como lo indica Linda Hutcheon, "oímos a propósito de discontinuidad, disrupción, dislocación, descentrado, indeterminación, antitotalización" (*A Poetics of Posmodernism*, 3). Desde esta perspectiva, el concepto parece estar fatalmente destinado a ser definido a partir de otras ideas: la "totalización", la "determinación", en fin, la pretendida coherencia de la modernidad. Mi aproximación no escapa a la regla. Dedico entonces un lugar importante al tratamiento del concepto de modernidad, porque no solamente integra el de posmodernidad, sino que se lo ha vuelto a pensar a partir de su integración en la nueva expresión, de manera tal que todo discurso crítico actual a propósito de la modernidad está teñido por la percepción posmoderna. La modernidad se nos ha ido para siempre, aunque, paradójicamente, sólo a partir de ella podamos aproximarnos a la posmodernidad que pretendemos caracterizar. La interdependencia es total en el momento actual del debate. Desde este enfoque debe ser entendida mi explicación, que, por tratarse de una exposición académica, no puede menos que intentar otorgar una coherencia lógica totalizadora a conceptos que, precisamente, se resisten a ser aprehendidos desde la perspectiva de esa dialéctica.

La posmodernidad comienza cuando los valores de la modernidad se diluyen o, por lo menos, pierden su eficacia. La modernidad ha sido definida por Vattimo como "la época en la que el hecho de ser moderno viene a ser un valor determinante" ("¿Una sociedad transparente?", 9). Según la mayoría de los críticos, esta actitud elogiosa hacia los valores del presente comienza en el Renacimiento y poco a poco se convierte en culto de lo nuevo y lo original, para dar surgimiento con la Ilustración al concepto de historia humana entendida como proceso progresivo de emancipación, "como la realización cada vez más perfecta del hombre ideal" (Vattimo, "¿Una sociedad transparente?", 10). La valoración del presente nace, entonces, de esta concepción de la historia, ya que el presente constituiría el estadio más avanzado en el proceso de evolución hacia la emancipación y la perfección. Ahora bien, esta postura implica al mismo tiempo entender la historia como entidad unitaria, es decir, creer en la existencia de un centro alrededor del cual se ordenan los acontecimientos. Para Occidente, ese centro es el nacimiento de Cristo, y nuestra idea de historia estaba restringida hasta hace poco tiempo a los acontecimientos de las naciones de Occidente, "del mundo

civilizado", fuera del cual estaban los pueblos primitivos, los países en vía de desarrollo y demás "fenómenos periféricos". Del mismo modo, el ideal de perfección era el ideal del hombre europeo.

Pero la filosofía surgida entre los siglos XIX y XX comenzó a criticar esta concepción y demostró su sesgo ideológico. Así, Walter Benjamin, en su "Tesis sobre la filosofía de la historia", de 1938, sostenía que la historia entendida como discurso unitario es una representación del pasado construida por los grupos dominantes. Según el filósofo alemán, la historia se construye al precio de la exclusión, primero en la práctica y después en la memoria, de una multitud de posibilidades, valores e imágenes (Vattimo, "Dialettica, differenza, pensiero debole", 15). La función de la revolución sería, entonces, otorgar la palabra a quienes han estado excluidos y olvidados en la historia lineal de los vencedores, rescatar todo el pasado. Allí residiría, precisamente, la base de su superioridad con respecto a la cultura de los dominadores¹. Ideas como éstas, en un camino iniciado antes por Marx y por Nietzsche, significaron un verdadero desafío a la concepción de la Historia como proceso lineal homogéneo, que, a su vez, puso en duda la idea de progreso.

La crisis sobrevino, sin embargo, no sólo a causa de las críticas sufridas por el historicismo decimonónico en el plano histórico-filosófico. Ocurrieron también hechos contundentes, tales como el fin del colonialismo, el surgimiento de nuevas ciencias — por ejemplo la antropología y su concepto de relativismo cultural —, que coadyuvaron en el proceso. Vattimo asigna especial importancia a la irrupción de los medios de comunicación masiva que, al prestar la palabra a las minorías y fragmentar en grado extremo la imagen de la realidad, han sido la causa determinante de la disolución de los puntos de vista centrales, es decir de lo que Lyotard denomina "los grandes relatos" (*La condition postmoderne*, 31).

Desde nuestra perspectiva actual, ubicamos el fin de la modernidad y el principio de la posmodernidad en la década de los setenta. Expresa al respecto Christine Buci-Glucksmann, en un párrafo que, por otra parte, resume algunos de los conceptos que he desarrollado hasta aquí:

¹ En "Dialettica, differenza, pensiero debole", Vattimo analiza este ensayo de Benjamin, precisamente, para ejemplificar el concepto de pensamiento dialéctico débil (15-17). Notemos que la perspectiva de Benjamin es moderna, sin embargo, en lo que respecta a su optimismo en cuanto a la posibilidad de rescatar "todo el pasado".

Que la modernidad como proyecto universalista de civilización que descansa en el optimismo de un progreso tecnológico ineludible, en un seguro sentido de la historia, en un dominio racional y democrático de un ideal entregado a las diferentes utopías revolucionarias de un futuro emancipado entró en crisis en los años 70: tal es la evidencia masiva que unifica los diferentes discursos sobre posmodernidad, ya sean franceses, ya internacionales. (41)

La introducción a la posmodernidad postulada hasta aquí indica que, en efecto, como dice Meschonnic, "lo posmoderno tiene un referente, lo moderno, y cuanto más ahistórico se pretende, más encadenado está" (227). Volvamos entonces una vez más al concepto de modernidad para profundizar la comprensión de la problemática que nos ocupa. En su discurso de aceptación del Premio Adorno, que le otorgó la ciudad de Francfort en 1980², Habermas retrotrae la utilización del término "moderno" hacia finales del siglo V, cuando fue empleado para hacer referencia a un presente cristiano diferenciándolo de un pasado pagano. Partiendo de este primer uso, Habermas afirma que "a través de contenidos cambiantes, el concepto de «modernidad» traduce siempre la conciencia de una época que se sitúa en relación con el pasado de la Antigüedad para comprenderse a ella misma como el resultado de un pasaje de lo viejo a lo moderno" (951).

Habermas menciona momentos claves de la historia de la cultura occidental, en los que una relación renovada con la Antigüedad hizo nacer en Europa la conciencia de una época nueva: los tiempos de Carlomagno, el Renacimiento y el Siglo de las Luces. En coincidencia con la mayoría de los teóricos de la modernidad, le otorga una importancia especial a este último período: "La mirada escapó al hechizo que habían ejercido sobre cada una de las épocas modernas las obras clásicas de la Antigüedad solamente con los ideales de perfección preconizados por el Siglo de las Luces en Francia, con la idea, inspirada en la ciencia moderna, de un progreso infinito del conocimiento y de una progresión hacia una sociedad mejor y más moral" (951).

Sin embargo, para Habermas, como para Adorno, la modernidad propiamente dicha comienza con el Romanticismo, ya que el Romanticismo, a mediados del siglo XIX, dio nacimiento a una conciencia radicalizada de la modernidad, libre por primera vez de toda referencia histórica, que no conserva de su relación con la tradición sino una oposición abstracta a la historia en su conjunto. Dice Habermas al respecto que "a partir de ese

²Publicado con el título de "La modernité: Un projet inachevé" en *Critique*, vol. 37, n° 413, 1981, pp. 950-967.

momento, se considera moderno lo que permite a una actualidad que se renueva espontáneamente expresar el espíritu de la época en forma objetiva", y agrega que la "marca propia de tales obras es una novedad superada y desvalorizada por la renovación que trae consigo, cada vez, el estilo que le sucede" (952).

Un rasgo importante de la modernidad lo constituyen sus vínculos secretos con el clasicismo. Desde siempre se ha considerado clásica la obra que sobrevive a las épocas que pasan. El crítico alemán opina que, sin embargo, "el testimonio moderno, en el sentido enfático del término, no recibe ya más esta fuerza de la autoridad de una época pasada, sino sólo de la autenticidad de una actualidad pasada" (952). Como lo ha observado Jauss, entre otros, la modernidad se crea su propio clasicismo. Con el romanticismo alemán surge, entonces, la modernidad, en el sentido fuerte de la expresión, que rompe con la continuidad histórica e inaugura una nueva dialéctica: la dialéctica de la modernidad.

Según la perspectiva de Habermas, con Baudelaire y su teoría del arte influenciada por Edgar Poe, comienzan a definirse los rasgos de la modernidad estética, que adquieren desarrollo pleno con los movimientos de vanguardia, y se exacerban con los dadaístas y surrealistas. Si bien lo que caracteriza a la modernidad es una orientación hacia el futuro, una anticipación de un futuro indefinido y aún no explorado, "este culto de lo Nuevo significa en realidad la glorificación de una actualidad que no cesa, subjetivamente, de engendrar un nuevo pasado" (Habermas 952). El arte moderno expresa pues una sociedad en constante movimiento, con una vida cotidiana marcada por la discontinuidad:

Por la valoración de lo transitorio, de lo pasajero, de lo efímero, celebrando el dinamismo, la modernidad traduce la aspiración hacia un presente immaculado que detendría su curso. Movimiento que se niega a sí mismo, el modernismo es nostalgia de una "verdadera presencia". Tal es, según Octavio Paz, "el tema oculto de los mejores poetas de la modernidad". (Habermas, 952-953)

Pero aparentemente la modernidad se ha extinguido víctima de su propio movimiento, incapaz de cambiar el mundo. Habermas opina que el planteo sociológico y político es el siguiente: ¿En el momento en que el neo-conservadorismo y la consigna de la "posmodernidad" ganan terreno, hay que considerar que la modernidad ha muerto?, ¿se la debe responsabilizar, por otra parte, de los fracasos de la sociedad moderna, como lo hace Bell, por ejemplo? Según este sociólogo estadounidense, el arte de vanguardia se infiltra, en efecto, en los valores que orientan la vida cotidiana y el espíritu de la modernidad contamina

el mundo en el que vivimos. La modernidad aparece, desde esta perspectiva, como la gran corruptora que lleva al poder el principio de una realización ilimitada del individuo, la exigencia de una experiencia individual auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad exacerbada, liberando así motivaciones hedonistas inconciliables con la disciplina de la vida profesional y con los fundamentos morales de una vida ordenada por la "racionalidad fines-medios" (Habermas, 954).

Habermas opina que se culpa injustamente a la modernidad, y más especialmente a las experiencias expresivas del arte moderno, de una responsabilidad que incumbe a la desintegración del complejo ciencia-moral-arte bajo el efecto de una racionalidad instrumental que se extiende a la política cientifizada. A la luz del fracaso tanto de la modernización social como de la modernidad estética, y sosteniendo que el ámbito estético no es el único ámbito que debe orientar la vida y la acción, Habermas propone, como salida a la situación actual, una reconciliación no solamente de la técnica y de la racionalidad "moral-práctica" (normativa), sino también de ambas con la estética; "una práctica cotidiana reificada que requiere una colaboración espontánea de lo cognitivo, de lo moral-práctico y del orden expresivo estético" (963).

Pues bien, en mi opinión, la posmodernidad es el estado de ánimo que prevalece cuando se acepta la imposibilidad de alcanzar esa reconciliación propuesta por el crítico alemán y subyacente, por otro lado, en gran parte del pensamiento moderno; en suma, es la conciencia del fracaso de los ideales totalizadores y la pérdida de vigencia de las síntesis racionales en que se apoyaban los grandes relatos. Por oposición al pensamiento moderno, el pensamiento de la posmodernidad se podría definir, como lo hacen Rovatti y Vattimo, como un "pensamiento débil", expresión que comunica "algo de transitorio y de intermedio", "una situación provisoria entre la razón fuerte de quien dice la verdad y la impotencia especular del que contempla su propia nada" ("Dialettica, differenza, pensiero debole", 51). El pensamiento débil posmoderno, propone, entonces, como respuesta a la crisis de la razón moderna, una idea de verdad más móvil, más tolerante, más fragmentada: formas parciales de racionalidad.

Frederic Jameson también insiste en el carácter transitorio de la posmodernidad, aunque en un contexto que refiere a la infraestructura económica. Para el autor estadounidense, lo posmoderno puede muy bien ser solamente un período de transición entre dos estadios del capitalismo, en el que las antiguas estructuras económicas, incluyendo

formas de trabajo e instituciones organizacionales y conceptos tradicionales, están siendo reestructuradas conforme a una base global (*Postmodernism*, 417).

En la defensa que realiza Habermas de la modernidad hay un rechazo implícito de la posmodernidad, "consigna" que en el pensamiento del crítico alemán aparece relacionada a posiciones neo-conservadoras. Considerando el discurso argentino, Ricardo Piglia, por ejemplo, se enrola entre los críticos de la posmodernidad, a la que considera como antimodernidad asignándole por lo tanto una actitud antivanguardista, antitransgresora y antirrevolucionaria. Expresa el ensayista argentino al respecto, en un tono marcadamente irónico:

[...] la máquina del posmodernismo viene a decir que la cultura moderna ha terminado por imponer y legitimar a los transgresores y revolucionarios, a Joyce, a Picasso, a Stravinsky, ha valorado la libertad sexual, al individuo que se margina de la sociedad, al sujeto libre, a la liberación de las mujeres, a la crítica de la familia como institución. Estos fueron los elementos que la cultura moderna, a partir digamos de Baudelaire, puso en primer plano y esos fueron sus héroes. Pero, dicen, una sociedad no puede funcionar con valores antagónicos con sus necesidades, no puede dejarse manejar por una cultura que exalta los valores que buscan desintegrar a esa sociedad. Una sociedad necesita orden, necesita valorar sus tradiciones, la sociedad no puede seguir exaltando su propia destrucción. Por lo tanto se vendría a decir, hay que construir una nueva cultura posmoderna, posterior a la cultura moderna que esté de acuerdo con las necesidades de la sociedad. Una cultura que valore en todos los planos (en la literatura, en la vida cotidiana, en la política) lo que había sido negado por la vanguardia, por la transgresión, por la revolución. (*Crítica y ficción*, 178)

Otros pensadores, en cambio, ven a la teoría y al arte posmodernos como decididamente revolucionarios. Una ojeada a los diversos discursos sobre esta problemática permite comprobar efectivamente cómo el concepto ha sido enarbolado por distintos sectores ideológicos, muchas veces en las antípodas del espectro político. La explicación de este fenómeno está en el centro mismo del debate: la teoría posmoderna acepta desde el vamos que está involucrada en lo que cuestiona, en palabras de Hutcheon, "las implicaciones ideológicas y estéticas de las dominantes culturales de hoy — el liberalismo humanista y la cultura masiva capitalista" (*A Poetics of Postmodernism*, 222). Partiendo de esta premisa, las posturas antagónicas suscitadas por la teoría y la práctica posmodernas podrían ser explicadas conforme al núcleo en donde se ponga el énfasis: la validación implícita del sistema dentro del cual actúan o su cuestionamiento. La posmodernidad niega, en efecto, la

posibilidad de una teoría no marcada ideológicamente, ya que sostiene— lo mismo que la sociocrítica, por otra parte — que todo discurso es ideológico. Desde este punto de vista, acepta estar inscrita en la ideología capitalista dominante (de lo contrario no podría haberse constituido, como lo ha hecho, en uno de las teorías hegemónicas de las tres últimas décadas), se sabe su cómplice, pero al mismo tiempo subvierte desde adentro, a través de su práctica discursiva, el mismo sistema en el que se inscribe.

Esta dualidad inicial se expresa también en un plano especialmente importante para nuestro debate: el de los alcances de las funciones representativas de la lengua. Según Jameson:

el posmodernismo, la conciencia posmoderna, no es mucho más que la teorización de su propia condición de posibilidad, que consiste primordialmente en la mera enumeración de cambios y modificaciones [...], lo posmoderno busca rupturas, acontecimientos más que nuevos mundos, el instante revelador después del cual ya no es lo mismo; [...] o mejor aún deslizamientos y cambios irrevocables en la representación de las cosas y en el modo en que éstas cambian. (*Postmodernism*, ix)

Los modernos estaban interesados en la cosa, sustantivamente, ya fuera de manera utópica o esencial. La posmodernidad es más formal en ese sentido: los posmodernos sólo registran las variaciones formales mismas porque saben demasiado bien que los contenidos son también imágenes. Siguiendo siempre el pensamiento de Jameson, en la modernidad subsistían algunas zonas residuales de la "naturaleza" o del "ser"; los modernos pensaban que podían transformar la realidad, el referente. La posmodernidad, en cambio, es lo que queda cuando el proceso de modernización se ha completado y la naturaleza se ha ido para siempre. Ahora, más que en las cosas, las discusiones están centradas en las representaciones de las cosas.

Este acento en la representación, este convencimiento de que la realidad es únicamente cognoscible a través de sus representaciones verbales no sólo ha dado prioridad al tratamiento de los discursos, sino que ha llevado a una integración de los mismos, que apunta, a su vez, a una interdependencia estrecha entre todos los aspectos de lo real. Como lo explica Jameson:

Uno de los rasgos más notables de lo posmoderno es la manera en la que, en lo posmoderno, una amplia gama de análisis tendenciales de clases muy diferentes hasta ese momento —pronósticos económicos, estudios de mercado, críticas culturales, nuevas terapias, comentarios de shows artísticos o festivales de cine nacional, "revivals" religiosos o cultos—

todos se han integrado en un nuevo género discursivo, que podríamos perfectamente llamar teoría del posmodernismo. (x)

Si para Jameson el debate posmoderno está centrado especialmente en las representaciones de las cosas, Baudrillard, en un artículo que tuvo una importancia decisiva en el desarrollo de la teoría posmoderna, "The Procession of Simulacra", había sostenido una postura decididamente excluyente del mundo real. Lo mismo que Vattimo, pero con otra actitud, Baudrillard pone el acento en el efecto de los medios masivos de comunicación, a los que hace responsables de la destrucción del sentido en nuestra sociedad actual. El crítico establece estadios en este proceso: primero los medios masivos de comunicación reflejaron la realidad, luego la encubrieron, ocultaron después la ausencia de realidad para finalmente dejarla totalmente de lado: éste es el simulacro.

Desde la perspectiva de este estudio no puedo menos que problematizar el pensamiento de Baudrillard y aun el de Jameson, si bien en una primera aproximación, es cierto que hablar de la re-escritura de la historia en la ficción es tratar acerca de la presencia de un discurso en otro: una problemática totalmente posmoderna que deja de lado la naturaleza, la realidad. Desde este enfoque, los acontecimientos históricos, quedarían excluidos, en efecto, pues si bien sucedieron en algún momento, ya han sido convertidos en hechos por los discursos históricos o periodísticos, entre otros. Y esto es válido aun para la historia del presente, que conocemos en gran medida a través de textos. La ficción que re-escrive la historia cumple desde esta perspectiva la función de oponerse a la "ficción" del discurso oficial, reclamando al hacerlo el papel otorgado tradicionalmente al discurso histórico: el de transformar a la memoria en objeto de conocimiento. Como sostiene Jacques Le Goff en su estudio de las relaciones entre memoria e historia, la memoria es la materia prima de la historia: a la actividad inconsciente de aquélla, más peligrosamente dependiente de las manipulaciones del tiempo, se opone la práctica histórica transformándola en materia pensable, en objeto de saber (*Histoire et mémoire*, 10). Pues bien, pienso que la ficción cumple sin duda en este momento esa misma función.

Sin embargo, ésta es sólo una parte del problema, ya que desde mi punto de vista, la posmodernidad no descarta tan simplemente la problemática del contexto real. La posmodernidad ha vuelto a aceptar el contexto histórico. Frente a una modernidad que aspiraba a crear su propia tradición, independiente de toda la historia de la cultura de Occidente — según hemos visto al resumir los momentos más importantes del discurso de Habermas —, la posmodernidad no sólo recupera el pasado textual y artístico, sino que

asume la historia en toda su significación, la historia pasada y también el presente, contexto de la enunciación. Éste es precisamente el gran desafío de la posmodernidad y punto de partida de sus contradicciones: desconfía constantemente de las posibilidades de conocer los acontecimientos del pasado, el mundo exterior, pero al mismo tiempo está fascinada por esa realidad que está fuera del texto, a la que jamás renuncia. Duda exacerbadamente manifiesta de los alcances del discurso y asedio obsesivo de la realidad: he aquí lo que distingue la postura de la posmodernidad en lo que se refiere a la función óptica de los discursos.

Esta dialéctica nunca resuelta es especialmente evidente dentro de marcos históricos como el argentino y el quebequense. En efecto, es improbable que un argentino que haya sufrido la tortura o que tenga familiares "desaparecidos" pueda aceptar la idea de que la realidad es "textual". También para muchos quebequenses, afligidos por problemas fundamentales como la independencia y la identidad, debe resultar difícil adherir a esta postura.

Dentro de la consideración de la importancia del contexto de la enunciación, y de la enunciación misma, la problemática no ya del objeto, sino del sujeto, merece también atención. Jameson opina que lo que caracteriza a gran parte de la teoría de las últimas décadas es la fragmentación y la muerte del sujeto, el fin de "la mónada burguesa autónoma o ego o individuo" ("Postmodernism", 63). Sin embargo, los trabajos de Derrida y Foucault, que tan significativos han sido en esta temática de la deconstrucción del sujeto, de ninguna manera lo han excluido. La posmodernidad ha desestabilizado, descentrado y cuestionado la posición del sujeto, ha señalado sus limitaciones, pero no lo ha hecho desaparecer. Derrida, por ejemplo, no lo destruye, lo sitúa, y situarlo es colocar en el centro del debate las diferencias de raza, sexo, clase, lugar geográfico, es decir un sujeto concreto y no el sujeto pretendidamente abstracto del humanismo moderno. La posmodernidad ha mostrado, en efecto, que el sujeto de humanismo tradicional, ese hombre universal, es en realidad un hombre blanco, burgués, de un país central de Occidente. Este reconocimiento ha sido seguido por la propuesta, en la teoría y la práctica discursivas, de otros sujetos concretos, situados históricamente. Surgieron así los discursos de las mujeres: de mujeres blancas, negras, de países centrales y marginados, obreras o burguesas; surgieron en suma los discursos de distintos tipos de minorías: raciales, sociales, lingüísticas; la realidad comenzó a ser escrita desde los márgenes.

Las estrategias textuales

Los rasgos de la condición posmoderna que he tratado de caracterizar hasta aquí se expresan por medio de estrategias de escritura. Las más importantes en el contexto de este estudio son la intertextualidad, la interdiscursividad y la autorreferencialidad. La primera, a la que me referí ya en la introducción, surge principalmente de la incorporación del pasado cultural que emprende la posmodernidad. Una de las modalidades intertextuales más practicadas es la parodia, que permite al artista posmoderno expresar esa doble actitud que según hemos visto está en el centro mismo de la teoría y la práctica posmodernas: su aceptación del pasado y al mismo tiempo su distanciamiento con respecto a esas formas y contenidos que incorpora.

El discurso posmoderno propiamente dicho — utilizando el vocablo en sentido fuerte, para referirme a técnicas de escritura³ — es entonces un discurso esencialmente polifónico, que explota y desarrolla en grado extremo el dialogismo y el plurilingüismo que, como explicó Bajtín, son rasgos distintivos de la lengua. La polifonía y el plurilingüismo resultan vehículos apropiados para expresar ese "perspectivismo" propiciado por Nietzsche ya en el siglo XIX, el "pensamiento débil" de Vattimo, esa idea de verdad más móvil, más tolerante, más fragmentada, que hemos convenido en llamar posmodernidad.

En cuanto a la interdiscursividad, su tratamiento constituye una de las problemáticas de este estudio. Según Angenot, la interdiscursividad es "la interacción e influencia de las axiomáticas de los discursos" ("Pour une théorie du discours social", 371). Hablar de interdiscursividad significa aceptar que distintos discursos poseen axiomáticas distintas. De hecho, mi tesis versa sobre el discurso de ficción. Hablar de interdiscursividad en este contexto podría significar, por ejemplo, hablar de la presencia de las axiomáticas del discurso histórico en las obras analizadas. Este análisis, sin embargo, se encuentra restringido desde el comienzo mismo, ya que, según anticipé y discutiré en los próximos capítulos, no habría diferencias textuales ni estructurales entre el discurso de ficción y las diferentes modalidades del discurso de no ficción, la histórica entre ellas. Si hablamos

³También es posible utilizar el calificativo "posmoderno" desde un punto de vista meramente cronológico, para referirse a las tres últimas décadas. No toda la literatura producida en este período posmoderno es posmoderna desde el punto de vista de las estrategias de escritura. Gran parte de la literatura contemporánea no responde tampoco a los cánones de la estética moderna, ya que se trata de producciones, afines a veces a la paraliteratura, que se encuadran en una estética realista decimonónica. Por ejemplo, gran parte de los relatos policiales, de las biografías, de las sagas familiares, e inclusive, como veremos, de las novelas de contenido histórico.

entonces de interacción e influencia entre las axiomáticas de los discursos, deberemos entender entre las axiomáticas de los discursos tradicionalmente concebidos. Podría afirmarse entonces que en las obras que analizo se borran en muchos casos los límites entre el discurso histórico o periodístico tradicional y el discurso novelístico, entendido también tradicionalmente. La narratividad, que defino inspirándome en Ricœur como método de textualización que consiste en representar a través de la intriga, y que por lo tanto es común a todos los tipos de discurso de este análisis, es un elemento unificador decisivo que hace a veces difícil el tratamiento de la interdiscursividad. Como dice Piglia, uno de los autores del corpus, "Se puede narrar cualquier cosa: desde una discusión filosófica hasta el cruce del Paraná por la caballería desbandada de Urquiza. Sólo se trata de saber narrar" (*Crítica y ficción*, 170).

Por otra parte, la incorporación del discurso crítico al discurso de ficción constituye otro desafío al concepto mismo de interdiscursividad. En efecto, la inclusión en algunos de los relatos del corpus de lo que Genette designa como metatextualidad, y define como "la relación de «comentario» que une un texto a otro texto del que habla, sin necesariamente citarlo (convocarlo), incluso, aun sin nombrarlo" (*Palimpsestes*, 10), constituye por cierto otro nudo problemático. Según Genette, ésta es la relación crítica por excelencia, y generalmente el metatexto no es una obra "propriadamente literaria" (*Palimpsestes*, 12). Nuestro problema reside precisamente en que, en muchas obras de la posmodernidad, el comentario se incorpora al texto de ficción, coadyuvando al desdibujamiento de las fronteras tradicionales. Llegados a este punto, no podemos menos que preguntarnos hasta dónde es lícito seguir refiriéndonos a diferencias discursivas cuando estas diferencias son negadas muchas veces desde la teoría y la práctica actuales. Como insistí ya varias veces, mi actividad no puede escapar a la práctica posmoderna, por lo tanto debe ser entendida también ella, en gran parte, como una inscripción inicial de problemas que son seguidamente cuestionados.

Con respecto a la autorreferencialidad, Linda Hutcheon la relaciona a la falta de fe del mundo posmoderno en los sistemas que requieren una validación extrínseca. Esta desconfianza creciente en las críticas externas, que según Hutcheon es típica de todo el siglo XX, ha hecho que el comentario crítico se incorporara a la obra de arte en una suerte de autolegitimación; de allí el carácter metadiscursivo y autorreferencial⁴ del texto

⁴Nótese que toda autorreferencialidad tiene carácter metatextual, pero que la metatextualidad, como comentario, según definición de Genette, no es necesariamente autorreferencial. La segunda parte de *Respiración artificial*, por ejemplo, es preponderantemente metadiscursiva, ya que consiste en una

posmoderno. Hutcheon extiende el fenómeno a todos los sistemas del siglo XX; para la autora, uno de los rasgos distintivos de todos los sistemas modernos es, en efecto, su capacidad de referirse a sí mismos en un proceso infinito de reflejos (*A Theory of Parody*, 1). En las obras propiamente posmodernas de mi corpus, el comentario autorreferencial versa generalmente sobre las posibilidades de narrar y conocer los hechos reales. Los relatos incorporan esa duda constante acerca de los alcances de la función representativa de la lengua, de las fronteras de los géneros, de la posición del sujeto, es decir reproducen esa tensión o contradicción que está en el centro mismo del pensamiento posmoderno.

Según Hutcheon, la autorrepresentación y la intertextualidad, que empiezan sin duda con Pound y Eliot, pero que se aceleran con el trabajo de los arquitectos y luego de los escritores posmodernos, han determinado el surgimiento de una estética del proceso, de la actividad dinámica de la percepción, interpretación y producción de textos (*A Theory of Parody*, 2). En otras palabras, la omnipresencia del nivel metadiscursivo y de la intertextualidad, con sus derivaciones formales, semánticas y pragmáticas, es uno de los rasgos distintivos más importantes de una de las estéticas contemporáneas hegemónicas, a la que tanto partidarios como detractores han dado en llamar posmoderna.

La teoría y la práctica que he definido aquí como posmodernas constituyen, en efecto, una tendencia hegemónica en los grandes centros culturales de Occidente. Negar su vigencia en zonas ex-céntricas como Argentina y Quebec, como algunos lo hacen⁵, sería ignorar parte de la producción textual de estos países en las últimas décadas. Creo, más bien, que en estas regiones marginales, algunas de las contradicciones de la posmodernidad

conversación entre personajes que exponen — narran, diría Piglia — sus propias interpretaciones de la cultura y literatura argentinas y del pensamiento occidental. Por otra parte, la novela tiene un fuerte carácter autorreferencial ya que trata en última instancia de las posibilidades de narrar los hechos reales, empresa y obsesión de algunos de sus personajes. A pesar de esta diferencia que establezco, los términos son utilizados como expresiones equivalentes en la crítica actual. Por ejemplo, "metaficción" alude a una literatura que reflexiona acerca de su propia condición. Cabría señalar, por último, que la expresión "autorreferencialidad" es empleada también a veces para hacer referencia al carácter autónomo y autosuficiente que se atribuye una literatura que rehusa reconocer sus relaciones con el contexto social y político. De hecho, no es éste el contenido que le asigno sino el que he definido más arriba: la ficción autorreferencial es la que incluye reflexiones y comentarios acerca de su propia condición, reflexiones centradas en la mayoría de los casos, precisamente, en las relaciones que establece con el contexto de la enunciación.

⁵Sin negarle a Quebec la posibilidad de participar de la posmodernidad, André Lamontagne habla de la naturaleza híbrida del posmodernismo quebequense. El crítico, que por otra parte en 1993 dedicó un estudio importante al análisis de la poética intertextual de la obra narrativa de Hubert Aquin en un contexto decididamente posmoderno, termina su artículo expresando: "C'est au prix de cette contradiction, entre le récit de fondation d'un pays qui n'existe pas et le dépassement d'un texte national auquel manque son dernier chapitre, que le Québec peut vivre son appartenance fantasmée au postmodernisme" ("Être ou ne pas être postmoderne à Québec", 42).

se acentúan. Los autores posmodernos argentinos, como los quebequenses, según intentaré explicar a través del análisis, otorgan un mayor alcance a las funciones pragmáticas del discurso de ficción que producen, e, implícitamente, también a las funciones óticas. A pesar de todas las advertencias acerca de la insuficiencia y la provisionalidad del discurso, inscriptas en los textos mismos, estos relatos dedicados a la re-escritura de la historia comunican en última instancia un convencimiento de su poder para actuar sobre la historia. Escritores y cineastas, en efecto, proponen sus ficciones como una interpretación de la realidad alternativa a las de los discursos oficiales. Al hacerlo postulan también implícitamente su fe en la posibilidad de alcanzar al menos una verdad móvil y desafían la función monopólica que había tenido tradicionalmente la historia para narrar "los acontecimientos verdaderos que tienen al hombre como actor" (Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, 10) y el periodismo para informar a propósito de la verdad del presente.

Después de la mentada autosuficiencia y autonomía propuesta implícita o explícitamente por gran parte de la modernidad⁶, los escritores posmodernos han reasumido la discusión acerca de la relación del arte con la realidad, planteada por Platón, discutida por Aristóteles y siempre presente en la reflexión occidental. En este sentido, la posmodernidad pareciera haber trasladado nuevamente al centro del debate la problemática de la doble naturaleza de la obra de arte — especialmente observable en las ficciones verbales, que se nos presentan, por un lado, enraizadas en las problemáticas de un lugar y de una época, y al mismo tiempo parecen indicarnos que son sólo artificio, que constituyen su propia realidad.

⁶Es interesante notar cómo Cedomil Goic, por ejemplo, en su *Historia de la novela hispanoamericana*, caracterizando a los novelistas de la generación de 1957, escribe, en 1972: "En la conciencia de los novelistas de esta generación hay la más cabal concepción de la autonomía de la obra de arte y de su autosuficiencia. Del mismo modo aparece manifiesta la más clara conciencia de lo literario y de la literatura imaginaria" (245). Goic se está refiriendo a José Donoso, Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, Marco Denevi, Manuel Puig, Carlos Fuentes, entre otros.

CAPÍTULO II

A PROPÓSITO DEL CONCEPTO DE LA HISTORIA

Cette histoire qui prend l'homme tout entier en charge dans sa durée séculaire, qui l'éclaire sur les permanences et les changements. Jacques Le Goff

Dije en la Introducción que dedicaría la primera parte de este estudio a precisar los dos núcleos significativos del título: los conceptos de Historia y de Ficción. Comencemos, en este capítulo, por la Historia. En primer lugar es necesario distinguir la diferencia entre "historia" como "the unimpeded sequence of raw material realities" (Krieger, 339), lo que denominaré con Ricœur "acontecimientos", y, por otro lado, "la escritura de la historia", el proceso a través del cual los "acontecimientos" se transforman en "hechos", lo que Gottschalk designa como "historiografía" y define como la "reconstrucción imaginativa" que resulta del proceso de examinar críticamente los testimonios del pasado (48). Mis reflexiones estarán centradas en la historia entendida como historiografía, es decir, como la disciplina que se ocupa de reconstruir el pasado del hombre en base a documentos.

Hasta el siglo XIX, la historia y la literatura pertenecían al mismo dominio de conocimientos; la historia se constituye como disciplina autónoma recién a partir de la "historia científica" de Ranke, y en el contexto positivista en el que surge, es inevitablemente concebida como una representación objetiva, y en consecuencia, única y verdadera, del pasado del hombre. Este concepto, que como vemos depende en realidad de un contexto histórico determinado — el positivista —, adquirió un estatuto universal, que prevaleció aun

durante parte de la modernidad y que ha sido recién abiertamente cuestionado por la posmodernidad.

El concepto de historia como reconstrucción objetiva del pasado pertenece entonces sólo a un momento de la historia de la cultura occidental. Ya en el siglo XIX se habían alzado algunas voces aisladas, como la de J. G. Droysen, quien opinaba que era imposible escribir historia sin recurrir a las técnicas del orador y del poeta (White, *Tropics of Discourse*, 124). En el siglo XX, el concepto ha sido ampliamente cuestionado. En Estados Unidos, por historiadores como Hayden White; en Francia, por Paul Veyne, entre las figuras más influyentes. Paul Ricoeur ha dedicado también una obra fundamental al tratamiento del tiempo y del relato, en el que el discurso de la historia ocupa un lugar preponderante. Dejando la referencia a estos autores para el capítulo dedicado a los discursos de la historia y de la ficción¹, me concentraré aquí en la que considero como la tendencia occidental hegemónica en el campo de la investigación histórica propiamente dicha: la *Nouvelle histoire*. Una vez precisado el concepto de historia tal como debe ser entendido en el título de este trabajo, podremos considerar después las diferencias entre los discursos ficticios y no ficticios, el histórico entre estos últimos.

Según Guy Bourdú y Martin Hervé, la denominación "Historia nueva" habría sido lanzada al mercado en 1978 por algunas grandes figuras de la *École des Annales* (*Les écoles historiques*, 201). 1978 es, en efecto, el año de publicación de la obra dirigida por Jacques Le Goff con la colaboración de Roger Chartier y Jacques Revel que se titula precisamente *La Nouvelle histoire*. La Nueva historia es la heredera de la Escuela de los Anales, que había tenido a Marc Bloch y Lucien Febvre, primero, y a Fernand Braudel, después, como figuras centrales. El pionero de toda esta orientación habría sido Henri Berr, quien ya en 1930 había usado la expresión "nueva historia" en un artículo de la *Revue de synthèse historique*. Sin duda la razón de la enorme influencia de la Nueva historia reside en el hecho de ser la heredera de Los Anales, que gozaban de una posición institucional sólida y sin competencia importante en Francia, controlando los puestos universitarios, la investigación y las publicaciones desde la 6a sección de la *École pratique des hautes études*, fundada en 1947 y transformada más tarde en *École des Hautes Études en sciences sociales*, como así también desde la *Maison des Sciences de l'Homme*, creada por Braudel en 1968. No nos interesan aquí, sin embargo, los medios de que se valió la Nueva historia para lograr su posición hegemónica, sino los principios que sostiene a propósito de la

¹Teniendo en cuenta que estos autores plantean sus estudios desde una perspectiva comparatista que hace de la narratividad el común denominador.

disciplina histórica misma, porque son los conceptos que prevalecen aun hoy y desde los que defino el concepto de historia propiamente dicho en este trabajo.

El nuevo concepto de historia puede retrotraerse al año 1929, cuando Lucien Febvre funda los *Annales d'histoire économique et sociale*, más tarde *Annales-Economies-Sociétés-Civilisations*, que abren un nuevo campo a la historia. Al énfasis en el acontecimiento político del positivismo, la nueva tendencia propone una historia global y profunda que aspira a explicar el todo de una sociedad, sin abandonar por ello la metodología positivista en su totalidad. Esta aspiración a la globalidad no debe ser equiparada sin embargo a la idea de síntesis totalizadoras. Los nuevos historiadores rechazan tanto el pragmatismo de Ranke como las grandes interpretaciones de la filosofía de la historia, proponiendo en su lugar la "historia-problema", "obra de un analista y no ya de un narrador o de un profeta" (Bourdé et Hervé, *Les écoles historiques*, 211). Esto significa formular preguntas, desde el presente, a los hechos del pasado; en la famosa expresión de Marc Bloch: "Comprender el presente por el pasado y el pasado por el presente" (Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier historien*, 15). Al rechazar la posibilidad de la historia "automática" reemplazándola por la de la historia "problemática", los nuevos historiadores han acercado su actividad a la labor del hombre de ciencia. Según explican Bourdé y Hervé:

Como el físico o el naturalista, el historiador debe proceder proponiendo hipótesis, que somete luego a verificación y rectifica en consecuencia. Ya que no hay hechos históricos en sí mismos, que bastaría extraer de documentos y enlazar con otros hechos para constituir una serie cronológica "natural", sino que existe lo inventado y fabricado con la ayuda de hipótesis y de conjeturas [...]" retomando la frase de Lucien Febvre. (*Les écoles historiques*, 211)

Su aspiración a la globalidad impulsó a la Nueva historia a introducir nuevos objetos y sectores. Se realizaron, por ejemplo, historias de las representaciones simbólicas: de las ideologías, de las estructuras mentales, del imaginario; en el otro extremo del espectro, se efectuaron también historias cuantitativas de todo lo susceptible a ser contado. Una de las publicaciones más representativas de la Nueva historia, *Faire de l'histoire*, de 1974, dirigida por Jacques Le Goff y Pierre Nora, intenta caracterizar la nueva postura dedicando sus tres secciones, respectivamente, a los nuevos "problemas", "enfoques" y "objetos". En el último rubro, se describen, por ejemplo, el sexo, la alimentación, el cuerpo, los gestos. Esta propuesta condujo necesariamente a la práctica de la interdisciplinariedad; se intentó de esta manera acabar con los encasillamientos para dar paso al diálogo con la pluralidad de las

ciencias humanas. Por otra parte, la ampliación de los objetos llevó también a la utilización de todo tipo de documentos: a los textos escritos tradicionales se agregaron fotografías, imágenes, entrevistas, pinturas, música, objetos.

El historiador concibe ahora su actividad como una producción social sujeta a las condiciones de tal. Propone en consecuencia, en primera instancia, una interpretación racional de los datos que le proporcionan los documentos en función de la pregunta formulada desde un contexto histórico e ideológico concreto. Esto equivale a decir que la Nueva historia asume la responsabilidad de la construcción del hecho histórico. No cree en la existencia de una realidad histórica dada que el historiador debe escribir, sino que sostiene que éste hace sus elecciones "frente a la inmensa y confusa realidad", al decir de Marc Bloch, y procede después a "una construcción científica del documento, cuyo análisis debe permitir la reconstitución y la explicación del pasado" (Le Goff, "L'histoire nouvelle", 216). Por otra parte, el historiador sabe también que los documentos no son nunca inocentes, ya que han sido producidos por las sociedades del pasado no sólo para decir la verdad, sino para imponer una imagen de ese pasado. Es consciente, por último, no sólo de que es él, determinado por su época y por su medio, quien elige el documento, sino también de los procedimientos de manipulación a nivel de la reconstitución y explicación.

Aunque quienes practican la Nueva historia conciben a su disciplina como ciencia, no aceptan, sin embargo, el concepto de ley en el campo de su actividad; opinan que hay en cambio regularidades que hacen posible un estudio comparativo. En concordancia con el momento histórico en el que actúan, trabajan con modelos múltiples, rechazando la idea de modelo único.

Otro aporte importante de la Nueva historia es el concepto de *longue durée*. A la historia del acontecimiento político, a la historia *événementielle*, los nuevos historiadores oponen el concepto de larga duración, ya que en opinión de algunos de ellos las fuerzas profundas de la historia que aspiran a explicar sólo pueden ser captadas en tiempos largos. Estos historiadores, Braudel entre ellos, concentran su estudio en las estructuras y eligen como criterios para distinguir sus grandes períodos ya sean las formas de producción, como hizo Marx, ya las formas energéticas, las mentalidades, la actitud hacia el trabajo o la religión, entre otras múltiples posibilidades.

Se produce así un cambio importante en el concepto clásico de historia. Tradicionalmente concebida como "ciencia del pasado", la historia se ocupa ahora del

presente y nos demuestra que la oposición presente-pasado es también una construcción intelectual; la disciplina que había estudiado al hombre en el tiempo, los cambios significativos de las sociedades humanas, se aproxima de esta manera a las ciencias que estudian objetos casi inmóviles: la etnología, la antropología, la sociología. Esta variante explica también muchos de los nuevos objetos de estudio de la historia: el cuerpo, el vestido, la comida, que han hecho que el etnotexto se transforme también en documento. Finalmente, estos cambios han producido necesariamente, en algunas ocasiones, el desdibujamiento de las fronteras entre la historia y otras ciencias. Si consideramos, por ejemplo, el caso de la antropología, Le Goff opina que a pesar de la superposición de campos, siguen, sin embargo, habiendo diferencias, y que la historia antropológica se distingue de la antropología por la tendencia de esta última a las abstracciones. Donde la antropología estudia la mentalidad primitiva, la Nueva historia propone el pensamiento de los salvajes.

La Nueva historia ha dejado sin duda de lado la noción del tiempo único, homogéneo y lineal de la historia tradicional y ha introducido una multiplicidad de tiempos sociales. A la par, junto al concepto de tiempo histórico mensurable, ha incorporado la noción de duración, de tiempo vivido, sufrido, de tiempos múltiples y relativos, subjetivos, simbólicos. De esta manera, según Le Goff, "el tiempo histórico reencuentra a un nivel muy sofisticado el viejo tiempo de la memoria que desborda la historia y la alimenta" (*Histoire et mémoire*, 28). Pero la Nueva historia está también fascinada por el presente, si bien hay que admitir con Le Goff que su penetración en el sector de la historia contemporánea es muy limitada, y que "la historia del presente está a menudo mejor hecha por los sociólogos, los politicólogos y algunos grandes periodistas que por los historiadores como tales" ("L'histoire nouvelle", 235).

En 1978, Le Goff escribía a propósito de la Nueva historia: "La voz más prometedora de la Nueva historia es la que tiende a bajar y hasta a hacer desaparecer las divisiones entre las ciencias humanas (y en primer lugar la historia) y las de la vida. El deseo de la Nueva historia es construir una historia del hombre total, con su cuerpo y su psicología situados en una duración social" ("L'histoire nouvelle", 232). Diez años más tarde, en 1988, cuando este objetivo parece haber sido alcanzado, Le Goff, que reconoce la popularidad de la historia, manifiesta por ejemplo en el auge de la novela histórica, llama la atención sobre la crisis de la disciplina histórica propiamente dicha. Dice al respecto: "en su diálogo con las otras ciencias sociales, en la ampliación considerable de sus problemas, de sus métodos, de sus objetos, la historia se pregunta si no está perdiéndose" (*Histoire et mémoire*, 29).

Otro comentario de Le Goff de 1988 resulta pertinente de recuperar en este contexto, para introducir el capítulo que relacionará los discursos de la historia y de la ficción. Aunque concibiendo la actividad y el discurso del historiador como afines a los del hombre de ciencia, Le Goff admite que últimamente se han presenciado retornos a las formas tradicionales de la historia: retorno a la "narración", retorno al "acontecimiento", retorno a la "cronología", retorno de lo "político", retorno de la "biografía" (Le Goff, *Histoire et mémoire*, 14). Aunque como señala el historiador, estos regresos no son los regresos de los emigrados que no olvidan ni aprenden, son vueltas a fin de cuentas, vueltas a la narratividad, elemento común al discurso histórico y al de ficción como explicaremos en el cuarto capítulo de esta primera parte.

Los significados de las palabras no son universales, dependen siempre del momento histórico, del contexto de la enunciación. Por eso, cuando leemos en el título de esta tesis "la re-escritura de la historia en las ficciones argentina y quebequense contemporáneas", no debemos asignar a la forma "historia" el contenido tradicional, sino el significado que se le otorga hoy en día y que he tratado de precisar refiriéndome a algunos de los rasgos significativos de una de las tendencias hegemónicas en ese campo: la Nueva historia. En este trabajo, el lector participará sin duda del acontecimiento político del pasado propio del ámbito de la novela histórica tradicional, pero también de la historia familiar *non événementielle* narrada desde la perspectiva femenina; encontrará el tiempo mensurable de lo que dura un viaje de avión o las detonaciones de las armas de fuego, junto al tiempo subjetivo y mítico de la memoria. Se enfrentará a los acontecimientos fundadores del pasado y a los grandes hitos del presente, pero escuchará sobre todo las preguntas que los novelistas y cineastas de las tres últimas décadas han formulado tanto al pasado lejano en el que empezaron a forjarse los primeros grandes relatos nacionales como a la historia cercana testigo de su caída.

A pesar de la precariedad posmoderna, la conciencia de las limitaciones no ha llevado a los historiadores contemporáneos al escepticismo, o a abandonar la noción de verdad. Como los historiadores, también los narradores actuales parecen intentar responder a las preguntas que se formulan los "hombres que buscan apasionadamente su identidad" (Le Goff, "L'histoire nouvelle", 235). Al hacerlo ingresan a los campos del historiador y del periodista, pero como dice irónicamente Ricardo Piglia al respecto: "En Argentina, los periodistas nos piden a nosotros, escritores, que hagamos su propio trabajo ¡porque

mentimos menos que ellos! Cuentan con la ficción para decir la verdad (Bretonnière, "Entretien avec Ricardo Piglia", 76).

CAPÍTULO III

LA FICCIÓN

Dans un roman historique,[...] Napoléon lui-même est un Napoléon fictif, et cela ne tient pas au fait que dans tel ou tel roman on s'écarte de la vérité historique. *Käte Hamburger*

Conforme a mi idea inicial de que, en el campo de las ciencias humanas, los conceptos no tienen un contenido unívoco, sino que deben ser redefinidos históricamente, me referiré ahora al segundo núcleo significativo del título de mi tesis: la ficción.

En un intento de precisar el concepto de ficción, debo hacer una breve referencia a Aristóteles, uno de los primeros en abordar el tema de la ficción, y cuyo pensamiento sigue influyendo en la actualidad. Considérese al respecto el espacio que le otorga Genette en *Fiction et diction*, de 1991, y la vigencia del pensamiento neoaristotélico en el campo de la teoría literaria, una de cuyas representantes de mayor prestigio es Käte Hamburger¹.

Para tratar la ficción dentro del contexto del pensamiento aristotélico, me referiré necesariamente a la literatura ya que en la *Poética* de Aristóteles, lo que define a la obra literaria es precisamente la mimesis, que modernamente ha sido traducida también como

¹Su *Logique des genres littéraires* es en realidad de 1957, pero fue traducida al francés en 1986, lo que indica la importancia de su vigencia en nuestra época.

ficcionalidad². Aunque hoy en día hay acuerdo en afirmar que no toda ficción es literaria ni toda literatura es ficcional, el criterio aristotélico no ha perdido totalmente vigencia, ya que como expresa Genette: "Una obra (verbal) de ficción es casi inevitablemente recibida como literaria, independientemente de todo juicio de valor" (*Fiction et diction*, 8).

Aristóteles comienza por considerar dos funciones del lenguaje: la función ordinaria o *légein*, que es la que utilizamos al hablar en la vida cotidiana para informar, interrogar, ordenar, entre otras cosas, y la función artística. De la primera se ocupa la *Retórica*, de la segunda la *Poética*. Aristóteles sostiene que el lenguaje ordinario puede transformarse en medio de creación si se convierte en vehículo de la *mímesis*. Ahora bien, para precisar el concepto de *mímesis* que desarrolla Aristóteles, debemos tener en cuenta que sus reflexiones a propósito de la misma tienen como contexto su teoría filosófica y epistemológica. Recordemos que el filósofo opina que no hay ciencia de lo particular, por lo tanto el conocimiento tendrá que ocuparse de lo universal; pero como tampoco hay ni preexistencia ni existencia autónoma de los universales, es en las cosas singulares donde el intelecto humano reconocerá el universal.

A propósito de la *mímesis*, Aristóteles comienza diciendo que "la epopeya y el poema trágico, al igual que la comedia, la poesía ditirámica y, en gran parte, la música de flauta y de cítara, son, de una manera general imitaciones" (*Poética*, 1447 a), pero, como lo ha observado Ricœur (*La metáfora viva*, 63-64), no la define, de allí las innumerables interpretaciones suscitadas por su teoría. En muchos pasajes de la *Poética*, sin embargo, utiliza la palabra *mímesis* para hacer alusión a la capacidad de la obra literaria para referir a la realidad exterior pasando por el "tamiz" de la mente humana. La *mímesis* tiene lugar, entonces, a través de la mediación de "las afecciones mentales", que "son las mismas para toda la humanidad" (*De Interpretatione*, Cap.I, 16a3). El producto de la imitación no es por lo tanto una idea abstracta sino un individuo ficticio que remite a los individuos (reales o posibles) por mediación de lo universal, a través de la memoria. Dice Aristóteles al respecto: "el hombre difiere de los demás animales en que es muy apto para la imitación y es por medio de ella que adquiere sus primeros conocimientos" (*Poética*, 1448 b). La

²Cabe aclarar al respecto que para algunos críticos es errado pensar que Aristóteles redujera la literatura a la *mímesis*, como de hecho piensa Genette (Léase al respecto "Análisis estructural del relato", pag. 202 o *Ficción y dicción*, pp.16-21). Santiago Barbero, profesor de la Universidad de Córdoba, Argentina, opina al respecto que "en realidad lo que Aristóteles reduce es no el campo de la literatura, sino el del tratado (o los tratados) de la *Poética*: los otros discursos literarios, aun en verso escapan a toda posible clasificación: un discurso propuesto "per se" (con función intransitiva, "for its own sake", en términos de Jakobson) es un individuo irreductible a la clasificación. Es el gran mérito que le reconoce la estética moderna; no consta que para los tratadistas griegos significara un demérito" (Barbero, 5).

imitación es, en suma, para Aristóteles, una actividad cognitiva, que implica siempre una inferencia. La relación de la obra de arte con los objetos exteriores que representa implica una actividad cognitiva del tipo de la que ocurre en el caso del "ejemplo". En palabras del filósofo: "El ejemplo no es la relación de la parte al todo ni del todo a la parte, ni de un todo a otro todo, sino la relación de una parte a otra, cuando ambas pertenecen a un mismo género y una de ellas es más conocida que la otra [...]" (*Retórica*, Libro I, cap.II, IX).

Laurent Jenny ha profundizado esta relación del objeto artístico con el objeto real que se realiza a través de la mediación de la mente. Dice el crítico norteamericano al respecto: "La *proposition figurale* permite destacar las disposiciones e identificar las semejanzas. Se dibuja un nuevo orden, que precisa su relación con el viejo" ("Poétique et représentation", 184). Desde este enfoque, según Jenny, "el placer propiamente mimético comporta una dimensión cognitiva que lo eleva por encima de los valores patéticos de lo sensible" ("Poétique et représentation", 184) y, este placer cognitivo propio de la mimesis "neutraliza y sublima" al mismo tiempo el desplacer que pudiera causarnos la cosa. "La figura mimética abre el espacio de una «idealización» — lo que debería entenderse tanto en el sentido técnico de «intelectualización», como en el sentido vulgar de «visión mejorada»" ("Poétique et représentation", 184). De lo que resulta que la mimesis puede ser concebida como la representación de acciones y acontecimientos imaginarios, cuyo punto de partida y de llegada es la realidad, como construcción de la ficción. Como dice Ricœur al respecto, apuntando a la naturaleza dual de la obra de arte: "más precisamente, es la «construcción» del mito lo que constituye la mimesis. ¡He aquí un extraño mimo, que compone y construye aquello mismo que imita" (*La metáfora viva*, 64).

Genette ha explicado este proceso en forma que resulta especialmente relevante en nuestro contexto:

No puede haber creación a través del lenguaje, según Aristóteles, a menos que éste se convierta en vehículo de la *mimesis*, es decir de la representación, o mejor, de la *simulación* de acciones y acontecimientos imaginarios [...] El lenguaje es creador cuando se pone al servicio de la ficción, y yo no soy el primero en proponer traducir mimesis por ficción [aquí Genette remite a Käte Hamburger en nota a pie de página]. Para Aristóteles, la creatividad del poeta no se manifiesta a nivel de la forma verbal, sino a nivel de la ficción, es decir de la invención y de la disposición de una historia. "El poeta, dice, debe más bien ser artesano de

historias que de versos, porque es por la ficción que es poeta, y lo que finge son acciones" (*Poétique*, 1451b). (*Fiction et diction*, 17)³.

Finalmente — en lo que a nuestro interés se refiere —, el campo de la ficción, según Aristóteles, se subdivide en dos modos de representación: el narrativo y el dramático. No es mi intención relatar aquí cómo modernamente se extendió el concepto de literatura para abarcar los tres géneros tradicionales, dando cabida a la lírica, ya que mi problemática no es la literatura sino la ficción. Sin embargo, como ya lo señalé, esta poética ficcionalista de cuño aristotélico prevalece en un campo literario amplio o extendido, es decir entre el público menos culto, para quien entrar en la literatura es salir del ámbito ordinario de ejercicio del lenguaje regido por reglas pragmáticas precisas y entrar en la ficción.

Comienzo afirmando, entonces, que Aristóteles define a la ficción como resorte de la creación, en oposición a la función ordinaria de la lengua: el lenguaje ordinario puede transformarse en medio de creación a través de la ficción, que no es otra cosa que la mimesis, o representación de acciones y acontecimientos imaginarios, pero que refieren al mismo tiempo a la realidad externa. El segundo momento de la historia del concepto de ficción que me interesa se ubica ya en el siglo XX. Aludo a la postura de John Searle, desarrollada en su artículo de 1975, titulado precisamente "El estatuto lógico del discurso de ficción".

Searle comienza afirmando que, tal como ha sido entendida a lo largo de su historia, la "literatura es el nombre de un conjunto de actitudes que adoptamos hacia un discurso, y no el nombre de ese discurso, aunque el por qué adoptamos esas actitudes será, por supuesto, al menos en parte, una función de las propiedades del discurso y no enteramente arbitrario" (320). En términos de Van Dijk, la "aceptación" (valoración) que hace al carácter literario, cae fuera del contexto pragmático, "a saber, en sistemas de normas y valores (estéticas) social, histórica y culturalmente determinados" (194). He reproducido estos juicios para mostrar que la consideración del discurso de ficción desde la filosofía del lenguaje y la pragmática, que efectúo en este capítulo, no está reñida con el enfoque sociocrítico de este estudio. La literatura es un valor que se otorga a una obra. Lo que nos interesa aquí entonces no es el discurso literario — aunque como indiqué oportunamente las ficciones del corpus son literarias porque se les ha asignado ese valor —, sino el discurso de ficción.

³Vemos al mismo tiempo el carácter formal de la postura de Genette, que elimina al referente.

La primera pregunta que cabe formular es si el discurso narrativo ficticio posee propiedades textuales específicas que lo diferencian de los discursos no ficticios. Recordemos que en el momento de producción del artículo de Searle, una de las tendencias hegemónicas en el campo de la teoría literaria era la Poética de Jakobson, que sostenía precisamente que la literariedad, es decir el aspecto estético de la literatura, era una propiedad textual del discurso. Si analizamos, como lo hace Searle, dos pasajes de prosa, uno periodístico y otro extraído de una novela (321-324), concluiremos con él que puede no haber rasgos textuales que los diferencien. El criterio para identificar un texto de ficción reside en los actos de lenguaje. El autor de un discurso histórico o periodístico realiza ciertos actos de lenguaje, en especial el de sostener determinados hechos, el de aseverar. La aseveración es un acto ilocucionario y como tal responde a reglas semánticas y pragmáticas precisas. Si intentamos aplicar estas reglas al texto de ficción, nuestra empresa fracasa; comprobamos que el autor no está expresando una creencia en cuanto a la verdad de lo que afirma, ni se espera de él que pueda mostrar evidencia o razones para probar lo que dice, ni tampoco se puede pensar que no es sincero si no cree que lo que manifiesta efectivamente sucede en la realidad.

Austin opina que cuando nos valemos del lenguaje en una representación teatral, al escribir una novela o una poesía, al citar o al recitar, no estamos realizando un acto ilocucionario con reglas lingüísticas propias, sino que se trata de un uso parásito del lenguaje. En estas circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son dependientes de su uso normal. Estos usos o maneras caen dentro de la doctrina de las "decoloraciones" del lenguaje (Austin, 22-104).

Searle sigue la línea trazada por Austin⁴ y distingue entre enunciados "serios" y enunciados "no serios" o "ficticios", característicos, estos últimos, de las obras de ficción (230). Después de fracasar en el intento de aplicar las reglas pragmáticas de los actos ilocucionarios correspondientes al uso normal del lenguaje a un texto novelístico (322-323), llega a conclusiones que pueden ser sintetizadas en los siguientes puntos (323-327):

1. No existe un acto ilocucionario "escribir una obra de ficción". El discurso ficticio no contiene actos ilocucionarios diferentes; afirmarlo significaría admitir que las palabras pierden su significado normal.

⁴Habría que hacer notar que, a pesar del efecto de rechazo que causaron las aseveraciones de estos filósofos entre "los hombres de letras", Frege e Ingarden ya habían sostenido que el discurso novelístico es un discurso lógicamente sui generis, y habían negado valor pleno de afirmaciones a sus enunciados.

2. El autor de una obra de ficción "hace como que realiza" una serie de actos ilocucionarios normalmente del tipo representativo.
3. Este "fingir", que no debe ser interpretado como engaño, es intencional.
4. El criterio para identificar una obra de ficción es, entonces, la **intención ilocucionaria del autor**⁵. No hay propiedad textual, sintáctica o semántica que la distinga como tal.
5. Los actos ilocucionarios "fingidos" que constituyen una obra de ficción son posibles debido a la existencia de **un conjunto de convenciones**⁶ que suspenden la vigencia de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios y el mundo. Estas convenciones son extralingüísticas, se trata de reglas horizontales que no forman parte de la competencia semántica, y que rompen, precisamente, las reglas verticales que relacionan las palabras al mundo en los actos ilocucionarios serios.
6. Aunque los actos ilocucionarios son fingidos, los actos locucionarios son reales. Es decir que los actos locucionarios de un discurso de ficción son los mismos que los de un discurso serio, de allí que no existan propiedades textuales que puedan identificar una obra de ficción como tal.
7. Por último, escribir una obra de ficción consiste en realidad en realizar actos ilocucionarios fingidos, lo que significa realizar actos con la intención de invocar las reglas horizontales que suspenden la fuerza ilocucionaria de los enunciados.

Searle trata también en su artículo el problema de la referencia y dice que del mismo modo en que el autor de una obra de ficción **finje realizar aseveraciones, hace, también, "como que se refiere"**, creando así sus referencias. El personaje de ficción surge, por ejemplo, cuando el autor **finje referirse a una persona** (330). Pero, aclara Searle, en una obra de ficción, no todas las referencias son fingidas. Precisamente, los compromisos no ficticios que asume el autor definen algunos géneros de ficción. "La diferencia entre novelas naturalistas, cuentos de hadas, obras de ciencia ficción e historias surrealistas está en parte definida por el grado de compromiso del autor hacia los hechos que representa" (331).

⁵El énfasis es mío.

⁶El énfasis es mío.

El autor crea, entonces, los personajes y acontecimientos ficticios mediante un mecanismo de "fingimiento". En cuanto a los límites impuestos a su creación, Searle opina que desde el punto de vista ontológico, el escritor puede crear cualquier personaje o acontecimiento; desde el punto de vista de la aceptabilidad de la ontología, en cambio, la coherencia es fundamental y lo que cuenta como coherencia será en parte una **función del contrato entre autor y lector**⁷ acerca del grado en que las convenciones horizontales de la ficción rompen las conexiones verticales del discurso serio (331). Searle aclara asimismo que una obra de ficción puede contener no sólo referencias reales, sino también enunciados serios (tal el caso de *Anna Karenina*), lo que le permite concluir que "una obra de ficción no necesita estar constituida, en su totalidad, por discurso ficticio" (332).

Searle finaliza el artículo preguntándose acerca de la justificación de las obras de ficción. "¿Por qué le otorgamos tanta importancia y esfuerzo a textos que contienen en gran medida actos de habla fingidos?" (332). Parte de la respuesta puede encontrarse en el rol fundamental que la imaginación juega en la vida humana, pero importa además destacar que los textos de ficción pueden transmitir actos de habla serios, a pesar de que el acto transmitido no esté representado en el texto. "Casi todas las obras de ficción importantes comunican un "mensaje" o "mensajes" que son transmitidos por el texto pero que no están en el texto" (332).

Hasta aquí el artículo de Searle de 1975. Tratemos ahora algunas de las reacciones que produjo desde entonces. Una de las primeras, en el mundo de las letras hispánicas, fue la de Félix Martínez Bonati, quien publica en *Dispositio* un artículo titulado precisamente "El acto de escribir ficciones". Después de rechazar la propuesta de los actos ilocucionarios "fingidos" de Searle, el crítico chileno llega a las siguientes conclusiones a propósito de lo que hace el escritor de ficciones: "[El autor] hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no fingida) de hechos también meramente imaginados. Inscribe o graba o hace inscribir realmente el texto de las frases imaginadas" (142). Martínez Bonati agrega inmediatamente que "la regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo sino, previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó "origo" del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también

⁷El énfasis es mío.

ficticia o meramente imaginaria" (142). Esta fuente es sin duda lo que la narratología denomina como narrador, es decir que en este sentido la propuesta de Martínez Bonati es en definitiva la clásica respuesta que ha dado la narratología al problema de la ficción. El mismo Genette ha establecido un paralelismo entre la teoría de los actos de lenguaje y la narratología. Según el crítico francés, el carácter intransitivo del texto literario, consecuencia del "carácter ficcional de su objeto, que determina una función paradójica de pseudo referencia" (*Fiction et diction*, 36), "es descrita por la teoría de los actos del lenguaje en términos de aseveraciones fingidas y por la narratología como una disociación entre el autor (enunciador real) y el narrador (enunciador ficticio)" (*Fiction et diction*, 36). El autor continúa con los paralelismos y agrega que Käte Hamburger explica el mismo fenómeno refiriéndose a una substitución del *yo*-origen del autor por el *yo*-origen ficticio de los personajes, y que Nelson Goodman, desde la lógica, habla de predicados "de un solo lugar", es decir designaciones que se vuelven sobre ellas mismas y no salen de su propia esfera. (*Fiction et diction*, 36-37). El fenómeno puede, pues, ser explicado desde diferentes perspectivas; lo que constituye aún hoy el gran mérito de Searle es su afirmación incontestable de que el criterio para identificar un texto de ficción es la intención del autor.

En 1987, aparece en Madrid *La pragmática de la comunicación literaria*, publicación que reúne artículos de autores de diferentes ámbitos académicos a propósito de los aportes de la teoría de los actos del lenguaje a la delimitación del concepto de literatura. Creo que los trabajos, todos en cierta forma respuesta al de Searle, no agregan mucho a su postura. Richard Ohman, por ejemplo, extiende la teoría sobre discurso de ficción al discurso literario en general, aunque concibiendo a la literatura como construcción imaginaria, como discurso, independientemente de su valoración estética. Su reformulación de la teoría de Searle relaciona los conceptos de éste al principio de mimesis aristotélica. Para Ohman una obra literaria "es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética" (28), es decir "intencionalmente imitativa" de "una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia" (28).

Como podemos ver, Ohman enfatiza también la intención, prefiriendo hablar de imitación en vez de fingimiento. En mi opinión, esta variante no constituye una contribución a la teoría de Searle: los aportes conceptuales derivados de los cambios terminológicos no son significativos. Hay sin embargo un artículo en el libro, el de Domínguez Caparrós, que me interesa considerar, porque en él el autor se pregunta si podría existir un acto ilocucionario que pudiéramos denominar "escribir ficciones". Si

retomamos el final del artículo de Searle, su observación acerca del "mensaje" del texto de ficción nos induce, en efecto, a revisar el primer punto de su teoría y a preguntarnos acerca de la posibilidad de que el "escribir ficciones" constituya un acto de lenguaje comparable a los actos ilocucionarios normales. Es ésta una indagación emprendida por varios críticos en los últimos años. Caparrós en su artículo sintetiza las posturas de tres de ellos frente no ya al acto de escribir ficciones, sino al de escribir literatura⁸. El último de la serie, hasta donde conozco, sería Gérard Genette, quien en *Fiction et diction*, de 1991, parte de la teoría de Searle para definir el concepto de ficción, y solamente la cuestiona en este punto de nuestra reflexión.

Pero empecemos por el artículo de Domínguez Caparrós. El crítico considera la posición de tres autores: Mary Louise Pratt, Tzvetan Todorov y Elisabeth E. Bruss. Lo mismo que Austin y Searle, Mary Louise Pratt opina a propósito del discurso literario, que se trata de un "uso" y no de una "clase" de lenguaje, pero a diferencia de ellos, llega a describir el "acto literario de lenguaje en términos similares a los empleados por los filósofos de los actos del lenguaje cuando caracterizan los distintos tipos de actos ilocucionarios" (Domínguez Caparrós, 102). También Todorov, desde la interpretación de Caparrós, comparte esta posición, al reducir primero la literatura a un sistema de géneros, y definir luego éstos como codificación de propiedades discursivas, definición que coincide con la de acto de habla. En concepción de Todorov, un discurso, como conjunto de enunciados, es un acto de lenguaje y todos los géneros provienen de actos de lenguaje, la novela, por ejemplo, de la acción de contar (Domínguez Caparrós, 105). Pero quien lleva esta teoría hasta sus últimas consecuencias es Elisabeth E. Bruss, para quien "un género literario tiene absolutamente el mismo carácter lingüístico que cualquier otro acto de lenguaje [...] Por eso cree que las reglas de Searle pueden aplicarse con todo derecho a la hora de definir un acto literario (es decir un género)" (Domínguez Caparrós, 108).

Como anticipé, la discusión ha llegado a nuestra década. En *Fiction et diction*, Genette retoma la propuesta de Searle, que acepta en todas sus conclusiones, excepto en la afirmación de que no existe un acto ilocucionario "escribir una obra de ficción". Retomando el final del artículo de Searle, su observación acerca del "mensaje" del texto de ficción, Genette afirma que "cuando finge realizar aserciones (sobre seres de ficción), el novelista hace otra cosa: crea una obra de ficción" (48). Para el crítico, el acto de crear una ficción

⁸Estos autores se refieren en realidad preponderantemente a "ficciones literarias", por lo tanto sus conceptos son relevantes en este estudio, ya que como sostengo desde la postura sociocrítica — y como sostenía Searle desde la pragmática — la literatura es un valor que se otorga a un discurso.

fingiendo hacer aserciones es un acto ilocucionario del tipo de enunciados "no literales", es decir "figurados". Dice al respecto:

Me parece que se puede razonablemente describir los enunciados intencionalmente ficcionales como aserciones no serias (o no literales) que recubren, en el modo del acto de lenguaje indirecto (o de la figura), declaraciones (o pedidos) ficcionales explícitos. Tal descripción me parece más económica que la de Searle, que exige recurrir a misteriosas "convenciones horizontales", "convenciones extralingüísticas, no semánticas, que rompen la conexión entre las palabras y el mundo" y "suspenden la operación normal de las reglas que vinculan los actos ilocucionarios y el mundo". La mía no exige nada más que el reconocimiento — hecho por el mismo Searle — de la capacidad manifiesta (y muy explotada fuera de la ficción) del lenguaje ordinario de hacer entender más, menos, u otra cosa de lo que dice. (61)

Como vemos la revisión realizada por Genette — que creo pertinente — no modifica el aspecto más importante de la teoría de Searle, a saber, que el único criterio siempre válido para identificar una obra de ficción es la intención ilocucionaria del autor. En otras palabras, la ficcionalidad no se define a partir del carácter de la historia, que puede o no ser verdadera, ni del referente, que puede o no tener existencia real, sino en términos de la intencionalidad del autor en acto mismo de escribir, es decir del pacto de lectura propuesto por el productor del discurso. Estas aseveraciones son especialmente útiles en nuestro contexto, es decir en la re-escritura de la historia por la ficción. En efecto, cuando los acontecimientos descriptos han ocurrido en la realidad, cuando los personajes son históricos, cuando las estrategias del novelista han sido adoptadas por el periodista y en algunos casos hasta por el historiador, el único criterio de diferenciación universalmente válido es el contrato. Como dice Käte Hamburger a propósito de la novela histórica: "Es entonces el proceso mismo de la ficcionalización que se encuentra oculto, el proceso que transforma la materia histórica de la novela en materia no histórica" (*Logique des genres littéraires*, 110). Es exactamente lo que escribe Genette: "El texto de ficción no *conduce* a ninguna realidad extratextual, cada vez que pide prestado (constantemente) a la realidad («Sherlock Holmes vivía en el 221 B Baker street», «Gilberte Swann tenía ojos negros, etc.) se transforma en elemento de ficción, como Napoleón en *La guerra y la paz* o Rouen en *Madame Bovary* " (*Fiction et diction*, 37). Desde mi posición, a esta afirmación de Genette, habría que agregar una restricción: el texto de ficción no conduce "directamente" a ninguna realidad extratextual, ya que el referente continúa presente, aunque aludido indirectamente. Así lo entiende, por otra parte, el mismo crítico cuando afirma que los enunciados ficcionales pertenecen al "modo del acto

de lenguaje indirecto (o de la figura)" (*Fiction et diction*, 61). La figura apunta indudablemente a un referente.

Resumiendo, lo que construye la ficcionalidad es "la irrealidad de la mención misma" (Herrnstein Smith, 29). Aunque en un relato los personajes y los acontecimientos sean verdaderos, la estrategia de enunciación puede ubicar al mismo en el sistema de ficción. El contrato, en cambio, no es un criterio adecuado para juzgar acerca de la verdad histórica contenida en una obra. En efecto, el hecho de que una obra tenga un contrato de ficción no la hace necesariamente más mentirosa que una obra histórica o biográfica. Käte Hamburger también lo ha hecho notar: "En una novela histórica, [...] Napoleón mismo es un Napoleón ficticio, y eso no quiere decir que tal o cual novela se aparte de la verdad histórica" (*Logique des genres littéraires*, 107).

Genette, en un momento de su revisión de la teoría de Searle, otorga al texto literario un carácter intransitivo basándose no tanto en los rasgos formales cuanto precisamente en el "carácter ficcional de su objeto, que determina una función paradójica de pseudo-referencia, o de denotación sin objeto denotado" (*Fiction et diction*, 36). En este contexto, establece, según ya vimos, un paralelismo entre la teoría de los actos del lenguaje y la narratología, al expresar que esta función es descripta por aquélla como afirmaciones fingidas y por ésta como una disociación entre el autor (enunciador real) y el narrador (enunciador ficticio) (36). Pues bien, creo que en este punto es necesario revisar críticamente los paralelismos establecidos entre las dos teorías. En efecto, según se desprende de las citas anteriores de Hamburger, Genette y Herrnstein Smith, el proceso de ficcionalización transforma inclusive a los referentes reales en elementos de ficción. Una vez establecido el pacto, el lector, al decir de Genette, no tiene derecho a esperar ser "conducido a ninguna realidad extratextual" (*Fiction et diction*, 37) Searle, por el contrario, opina que, en una obra de ficción, no todas las referencias ni todos los enunciados son fingidos. Precisamente, los compromisos no ficticios que asume el autor definen, según él, a algunos géneros de ficción: "La diferencia entre novelas naturalistas, cuentos de hadas, obras de ciencia ficción e historias surrealistas está en parte definida por el grado de compromiso del autor hacia los hechos que representa" (331). Recordemos también que Searle opina que desde el punto de vista ontológico, el escritor puede crear cualquier personaje o acontecimiento, pero que desde el punto de vista de la aceptabilidad de la ontología, en cambio, la coherencia es fundamental y lo que cuenta como coherencia será en parte una función del contrato entre autor y lector acerca del grado en que las convenciones horizontales de la ficción rompen las conexiones verticales del discurso serio (331).

Estas afirmaciones tienen una importancia fundamental en el caso de las obras del corpus de este estudio, por tratarse de textos con contenido histórico. En una de ellas, por ejemplo, *Québec, Printemps 1918*, todos los personajes son históricos y todos sus discursos han sido tomados textualmente de documentos. Desde la perspectiva de Searle, no habría ficción en este caso. Sin embargo, desde el punto de vista de Genette, al que adhiero en este punto, es la representación misma (se trata de una obra de teatro) la que transforma el material histórico en material de ficción. Debemos concluir, entonces, que, como bien lo dice Searle, es la intencionalidad la que define el carácter de la obra, pero ésta es aplicable a su totalidad. Como lo consideraremos oportunamente — ya que hay dos novelas fantásticas en el corpus —, hay criterios más viables para definir los géneros de la ficción, sin tener que recurrir a "los compromisos no ficticios que asume el autor"; es más, un relato fantástico puede ser tanto auténtico como ficticio.

Aunque las observaciones de Searle son pertinentes e incluso comprobables empíricamente — ¿quién no ha visitado una ciudad guiado por una novela?, ¿no conocemos todos acaso la documentación que reunían los escritores naturalistas y la ardua investigación histórica que llevan a cabo hoy los novelistas enrolados en la nueva novela histórica, por ejemplo?—, me parece más económico desde el punto de vista de la explicación teórica considerar que el compromiso del autor es válido para la obra en su conjunto; su contrato es de ficción o de veridicción. Retomando la terminología de Searle, debemos entender que en una obra de ficción, las convenciones horizontales extralingüísticas rompen definitivamente las reglas verticales, no se trata de una cuestión de grado, como lo presenta el filósofo. Si preferimos utilizar la explicación de Genette, debemos aceptar, como insiste el crítico según lo hemos visto a través de las diferentes citas, que una obra de ficción está constituida toda ella por "aserciones no serias (o no literales) que recubren, en el modo del acto de lenguaje indirecto (o de la figura), declaraciones (o pedidos) ficcionales explícitos". Parto de esta postura, aunque en algún momento de mi explicación la cuestionaré, como veremos al analizar la metatextualidad de algunas de las obras propiamente posmodernas que re-escriben la historia.

Una última advertencia a propósito de las teorías expuestas hasta aquí en un intento de definir lo que debe entenderse por ficción en este estudio: retengo el criterio de intencionalidad para distinguir un relato de ficción de un relato no ficcional; éste, creo, es el gran aporte de Searle y de narratólogos como Genette que se han ocupado de completar su teoría. Sin embargo, recupero el sentido total de la "mímesis aristotélica" que, en mi

opinión, se ha ido perdiendo a medida que nos embarcamos en el debate del siglo XX. La mimesis puede sin duda ser traducida como ficción, y por lo tanto ésta debe ser entendida como construcción y composición, pero como representación al mismo tiempo; aquí reside la dualidad que constituye la riqueza de la ficción, y que no siempre ha sido puesta de manifiesto suficientemente por algunos formalistas, como se puede notar en mis referencias al pensamiento de Genette. El placer más grande de la ficción proviene de su dimensión cognitiva que se deriva del reconocimiento de la realidad en la obra.

CAPÍTULO IV

DISCURSO HISTÓRICO Y DISCURSO DE FICCIÓN

L'histoire se doit [...] de se donner une complète liberté d'itinéraire à travers le champ événementiel, s'il est vrai qu'elle est œuvre d'art, s'il est vrai qu'elle s'intéresse purement au spécifique, s'il est vrai enfin que les "faits" n'existent que par l'intrigue et que le découpage des intrigues est libre. Le premier devoir de l'historien n'est pas de traiter son sujet, mais d'inventaire. Cette histoire en liberté débarrassée de ses limites conventionnelles, est une histoire complète. *Paul Veyne*

Histories (and philosophies of history as well) combine a certain amount of "data", theoretical concepts for "explaining" these data, and a narrative structure for their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past. In addition, I maintain, they contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively "historical" explanation should be. *Hayden White*

Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. *Paul Ricœur*

En este capítulo, es mi propósito profundizar la relación que la opinión académica contemporánea ha establecido entre los discursos de la historia y de la ficción. Esta tarea se impone, ya que ha acaparado la atención tanto de historiadores, como de críticos literarios. Alejándose cada vez más de las actitudes positivistas que mantuvieron su vigencia aun durante parte de la modernidad, muchos historiadores actuales encuentran, en efecto, que sus construcciones verbales tienen más elementos en común con las ficciones que las que sus colegas decimonónicos pudieron imaginar. También los teóricos de la literatura y del

análisis del discurso se han unido al debate interrogándose sobre si hay realmente estrategias narrativas que puedan diferenciar a ambos discursos.

Para ilustrar la postura de los historiadores he elegido un representante del pensamiento europeo, Paul Veyne, y otro del estadounidense, Hayden White. Dentro de los especialistas en teoría y análisis de los géneros y de los discursos, comentaré las ideas de Barthes, Ricœur y Genette.

Desde la historiografía

Paul Veyne

Comienzo con Paul Veyne, ya que *Comment on écrit l'histoire* se ha convertido en una bibliografía insoslayable en el planteamiento de una problemática como la de este trabajo. Las ideas de Veyne no pueden menos que ser receptadas desde el horizonte de expectativas creado por la Escuela de Los Anales y por lo que pronto se convertiría en la Nueva historia¹. En efecto, como ya lo expresé, esta tendencia era ya hegemónica en Francia en el momento en que Veyne escribió su libro. Escuchamos, entonces, el diálogo que Veyne entabla con la Nueva historia, en parte porque Veyne mismo alude a Los Anales, y en parte porque las voces de Febvre, Bloch, Braudel, Le Goff, para nombrar sólo a algunas de las figuras descollantes, son en este momento los referentes más importantes de nuestro horizonte de expectativas.

Veyne se aparta decididamente de la Nueva historia desde el comienzo, cuando opina que "la historia no es una ciencia y no tiene mucho que esperar de las ciencias", agregando que "no explica ni tiene método" (10). Esta primera aseveración lo conduce a la afirmación tantas veces citada por la crítica literaria: "la historia es una novela verdadera" (10). En efecto, según Veyne, los historiadores se limitan a contar "acontecimientos verdaderos que tienen al hombre por actor" (13). "Como la novela, la historia selecciona, simplifica, organiza, hace entrar un siglo en una página, y esta síntesis del relato no es menos espontánea que la de nuestra memoria cuando evocamos los últimos diez años que hemos vivido" (14).

¹Recordemos que el libro de Veyne es de 1971.

Veyne se une, en cambio, al pensamiento de la Nueva historia en aquellos aspectos más innovadores de ésta, por ejemplo en la aceptación de que el acontecimiento es sólo capturado a través de los trazos de los documentos y testimonios, nunca de manera completa. El autor reafirma que "por esencia, la historia es conocimiento por documentos" (14), y el documento es "todo acontecimiento que ha dejado una marca material que llega hasta nosotros" (46). Lo mismo que los nuevos historiadores, Veyne admite, sin embargo, que el documento refleja sólo en parte la realidad pasada. El autor nos dice también que la historia aspira hoy a volverse una historia total, pero limita inmediatamente el alcance de la aseveración afirmando que no hay nunca historias totales: el efecto de totalidad sólo puede lograrse a través de interpretaciones de la historia, como la de Marx, por ejemplo. En cuanto a la otra gran novedad del momento, la historia *non-événementielle*, opina que es simplemente la historia de los acontecimientos que todavía no han sido reconocidos como tales (24).

Veyne insiste en que el historiador determina la jerarquía de los hechos y destaca el concepto de "intriga" — que constituye también una noción central de las teorías de Hayden White y de Paul Ricoeur, como veremos enseguida. "Los historiadores cuentan intrigas", dice Veyne, "que son como itinerarios que trazan a su antojo a través del campo objetivo de acontecimientos" (38). Es imposible cubrir todo el campo de los acontecimientos, hay que elegir itinerarios y ningún itinerario es el verdadero. Desde esta perspectiva, el acontecimiento no es sino "el cruce de itinerarios posibles" (38). Es decir que a diferencia de la utilización que hago en el contexto de este estudio, en el que he distinguido el "acontecimiento", que pertenece a la realidad en estado bruto, del "hecho", que surge de los sistemas significativos — de la escritura de la historia —, para Veyne "los acontecimientos no son cosas, ni objetos consistentes, ni sustancias, sino un corte que efectuamos libremente en la realidad" (39). Esto significa que todo es histórico, pero que sólo hay historias parciales. Es el historiador quien elige. "Todo acontecimiento es digno de la historia" (53).

En franca oposición con respecto a la postura de los nuevos historiadores, Veyne opina que la historia no llega nunca a explicar: "[La historia] es fundamentalmente un relato y lo que se designa como explicación no es nada más que la manera que tiene el relato de organizarse en una intriga comprensible" (67). La historia no es por lo tanto una ciencia y su manera de explicar es simplemente "hacer comprender", contar cómo pasaron las cosas (100). En este contexto, sólo la unidad de intriga es esencial y lo que distingue finalmente a la historia de la ficción es la clase de acontecimientos narrados por una y otra: la historia es una novela en la que se relatan acontecimientos verdaderos.

Hayden White

Hayden White expuso sus ideas acerca del discurso histórico, primero, en *Metahistory*, de 1973. Recordemos que este libro está consagrado al estudio del discurso histórico del siglo XIX. En él, el autor aplica una teoría formal que considera el discurso histórico como estructura verbal y muestra que cuando el trabajo histórico supera las dimensiones de la simple monografía o informe de archivo, siempre utiliza como estructura profunda un paradigma lingüístico-poético, aceptado de manera pre-crítica y que funciona como metahistoria. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, de 1978, es una colección de ensayos de diferentes años a través de la cual White intenta exponer la totalidad de su pensamiento a propósito de los alcances del conocimiento en el campo de las ciencias humanas. Ante la acusación que se le formulara de sustentar posiciones escépticas y aun pesimistas en lo que respecta a la posibilidad de alcanzar un conocimiento real en el área de las ciencias humanas, White afirma que él nunca negó que "el conocimiento de la historia, de la cultura y de la sociedad fuera posible" (23); lo que siempre negó es que se pudiera obtener un conocimiento científico como el que se alcanza en el campo de la naturaleza física. Dice el autor al respecto: "He tratado de mostrar que, aunque no podamos lograr un conocimiento propiamente científico de la naturaleza humana, podemos sí lograr otro tipo de conocimiento sobre ella, el tipo de conocimiento que la literatura y el arte en general nos proporcionan en ejemplos fácilmente reconocibles" (*Tropics of Discourse*, 23).

Varios de los ensayos que integran la colección están dedicados a precisar los elementos que el discurso de la historia tiene en común con el discurso de la ficción. Para sintetizar el pensamiento de White sobre esta problemática me apoyo sobre todo en el ensayo que integra el capítulo quinto del libro: "The Fictions of Factual Representation". El autor parte de la afirmación de que "aunque los historiadores y los escritores de ficción pueden estar interesados en clases diferentes de acontecimientos², tanto las formas de sus respectivos discursos como sus objetivos al escribir son a menudo los mismos" (*Tropics of Discourse*, 121). También las técnicas y estrategias son fundamentalmente las mismas, de allí que White, desde la historiografía, se une a la postura que Searle había sostenido desde la filosofía del lenguaje tres años antes, cuando afirma que, consideradas simplemente como "artefactos verbales", es imposible distinguir las historias de las novelas (122).

²De hecho, el historiador siempre se interesa en acontecimientos que en principio ocurrieron en un espacio y en un tiempo determinado, es decir que fueron o son observables o perceptibles, en acontecimientos verdaderos, mientras que el novelista puede interesarse en acontecimientos reales o imaginarios.

Es necesario aclarar un término en la cita anterior de White. El autor sostiene que los "propósitos" de historiadores y novelistas son los mismos. En efecto, según él, tanto novelistas como historiadores aspiran a proporcionar una "imagen verbal de la realidad". La única diferencia residiría en el modo en que se construye esta imagen: el historiador pretende construirla registrando una serie de proposiciones que se corresponden punto por punto con un ámbito extra textual, mientras que el novelista lo hace en forma indirecta, a través de "técnicas figuradas" (122). No se trata entonces de "un conflicto entre dos clases de verdades (como el prejuicio occidental del empirismo como único acceso a la verdad ha inducido en nosotros), un conflicto entre la verdad de la correspondencia, por un lado, y la verdad de la coherencia, por otro" (122). El autor estadounidense opina, al contrario, que toda historia debe responder a estándares de coherencia, de la misma manera que todo relato de ficción debe pasar "una prueba de correspondencia" (122). Para White, la idea de que la realidad no solamente es perceptible, sino también coherente, es simplemente un prejuicio positivista. Es el discurso del historiador el que le otorga coherencia. Por otra parte, un relato de ficción debe ser "adecuado como imagen de algo más allá de sí mismo" (122). White concluye que "precisamente en estos dos sentidos todo discurso escrito es cognitivo en sus objetivos y mimético en sus medios" (122).

El énfasis de White en la dimensión cognitiva no sólo del discurso histórico, sino del discurso de ficción coincide con uno de los presupuestos centrales de este estudio, destacado en cada uno de los capítulos escritos hasta aquí. Dije al finalizar mi presentación de la posmodernidad que, después de las tan mentadas autosuficiencia y autonomía propuestas implícita o explícitamente por gran parte de la modernidad, los escritores posmodernos han reasumido la discusión acerca de la relación del arte con la realidad, planteada por Platón, discutida por Aristóteles y siempre presente en la reflexión occidental. Agregué al tratar de definir la ficción que era mi intención recuperar el sentido total de la "mímesis aristotélica" que, en mi opinión, se había perdido en parte durante el debate de la modernidad. La mímesis puede ser traducida en este estudio como ficción, y por lo tanto ésta debe ser entendida como construcción y composición, pero como representación al mismo tiempo; aquí reside la dualidad que constituye la riqueza de la ficción, dejada a veces de lado por los formalistas. El placer más grande de la ficción proviene de su dimensión cognitiva que se deriva del reconocimiento de la realidad en la obra.

Continuando con el pensamiento de Hayden White, el autor sostiene que hasta el siglo XIX la historia y la literatura pertenecían al mismo dominio de conocimientos; los

estudios históricos y los literarios surgieron como disciplinas diferentes recién a partir de la "historia científica" de Ranke, y fue el pensamiento positivista entonces imperante el que hizo que se impusiera la noción de oposición entre historia y ficción que ha imperado en Occidente durante gran parte del nuestro siglo. En efecto, al producirse la división de los campos en el siglo XIX, los historiadores positivistas comenzaron a identificar, convencionalmente, la verdad con el hecho y a considerar a la ficción como lo opuesto a la verdad, y, en consecuencia, como un obstáculo más que una vía de acceso a la realidad. De esta manera nació la ilusión de un discurso histórico considerado como registro de aseveraciones precisas sobre un campo de acontecimientos que eran (o habían sido) observables en principio, y cuyo ordenamiento cronológico permitiría el surgimiento de su verdadero significado. Al mismo tiempo, el historiador del siglo XIX se propuso depurar su discurso de todas las técnicas del orador o del poeta: de todo vestigio de ficción. Eliminando la ficción y la ideología, y en base a datos adecuados, sería posible producir "un conocimiento tan cierto como el de las ciencias físicas y tan objetivo como un ejercicio matemático" (123). Sólo algunas pocas voces aisladas se alzaron contra el prejuicio generalizado que existía entre los historiadores contra la novela. Tal el caso de J. G. Droysen, quien opinaba que era imposible escribir historia sin recurrir a las técnicas del orador y del poeta (White, *Tropics of Discourse*, 124). En su mayoría, los historiadores de siglo XIX no se dieron cuenta de que los acontecimientos no hablan por sí mismos, sino que el historiador habla por ellos; no pudieron comprender que ya sea que se trate de hechos reales o imaginarios, "el proceso de fusionarlos en una totalidad comprensible capaz de servir de *objeto* de una representación es un proceso poético" (123), no fueron capaces, en suma, de reconocer lo que a nosotros se nos presenta hoy como una certeza: que el poetizar, el lenguaje, es "un modo de praxis que sirve de base inmediata a toda actividad cultural, [...] aun de la ciencia." (126). Desde esta perspectiva aceptada casi unánimemente en la actualidad, la ficción ya no es la antítesis de los hechos, puesto que para relacionar a éstos y producir un todo coherente es siempre necesario recurrir a una matriz ficcional.

De esta manera, conforme al pensamiento de White, todo discurso histórico tiene implícita una filosofía de la historia. La diferencia entre las filosofías de la historia propiamente dichas y las llamadas historias a secas residiría entonces en que las primeras muestran su aparato conceptual, mientras que en las segundas éste actúa como elemento estructurante encubierto — y por lo tanto no criticable — de forma similar a la descrita por Northrop Frye para explicar el rol de los arquetipos en la ficción. Toda descripción de fenómenos históricos es en definitiva una interpretación, ya que el modo lingüístico en el que la descripción está expresada determina los modos de representación y de explicación.

El historiador interpreta de la única manera de que dispone: a través de los mitos de nuestra tradición cultural. Esta interpretación mítica de la historia —también apoyada por Levy-Strauss— se efectúa mediante el uso del lenguaje figurado, el único que acepta la historia. Hay, en consecuencia, para Hayden White, cuatro modos de interpretación, que corresponden a los cuatro modos principales de representación poética: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, y cada uno de ellos expresa una ideología.

Quien codifica el mundo que describe en el modo de la metáfora, tenderá a decodificarlo — es decir explicarlo narrativamente y analizarlo discursivamente— como un cúmulo de individualidades. Para quienes no existen verdaderas semejanzas en el mundo, la decodificación toma la forma de una revelación, ya sea por simple contigüidad de las cosas (el modo de la metonimia) o apelando al contraste que se encuentra escondido adentro de toda aparente semejanza o unidad (el modo de la ironía). En el primer caso, la representación narrativa, elaborada como proceso diacrónico, utilizará como modo favorito de construir la intriga el arquetipo del *Romance* (128) y un modo de explicación que identifica el conocimiento con la apreciación de la particularidad e individualidad de las cosas. En el segundo caso, una descripción de los acontecimientos en el modo de la metonimia favorecerá como estrategia de escritura una intriga trágica y como modo privilegiado de explicación una conexión causal mecanística para dar cuenta de los cambios delineados en la trama. Del mismo modo una descripción irónica de los acontecimientos generará una tendencia a favorecer una intriga satírica y una explicación pragmática o contextual de las estructuras así representadas. Finalmente, los acontecimientos descritos en el modo de la sinécdoque tenderán a producir tramas cómicas y explicaciones organicistas de los cambios descritos (128). Estas formas de decodificación son comunes a la historiografía y a la novela. Los historiadores del siglo XIX no fueron capaces de comprobar que a las novelas románticas, realistas, simbolistas y modernistas correspondían otras tantas historiografías. Desde esta perspectiva, no es casual, según White, que el historicismo rankeano y la novela realista entraran en crisis alrededor de la misma época (*Tropics of Discourse*, 124).

Ya en *Metahistory*, White había explicado el desarrollo de la imaginación histórica del siglo XIX entre los polos de la metáfora y la ironía. Según el autor, Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt son los principales representantes del Realismo histórico que dominó el siglo XIX. Michelet expresa el realismo como *Romance*, Ranke como comedia, Tocqueville como tragedia y Burckhardt como sátira. A fines del siglo, el realismo entró en crisis y cobró auge la filosofía de la historia, que se expresó, también ella, a través de los

modos descritos en el párrafo anterior. Marx representa así la defensa filosófica de la historia en el modo metonímico, Nietzsche en el modo metafórico y Croce en el modo irónico.

Según White, cada uno de estos modos de construir la intriga y explicar los acontecimientos tiene afinidades con posiciones ideológicas específicas: anarquista, radical, liberal y conservadora, respectivamente. No hay por lo tanto ningún tipo de explicación narrativa que pudiera ser neutral ideológicamente. Por el contrario, "el uso mismo del lenguaje implica o trae aparejada una postura específica frente al mundo, que es ética, ideológica o más generalmente política: no sólo toda interpretación, sino todo lenguaje está contaminado políticamente" (*Tropics of Discourse*, 129).

Juzgo necesario mencionar un último pensamiento de White, debido al interés que reviste en el contexto de este estudio. En el primer ensayo de *Tropics of Discourse*, White afirma que la tarea del historiador consiste en refamiliarizarnos con acontecimientos que han sido olvidados "ya sea por accidente, negligencia o represión" (87). Puede apreciarse el paralelo con el pensamiento de Le Goff, quien al estudiar las relaciones entre la memoria y la historia, se refiere también a los procesos dialécticos de la memoria y del olvido que viven las sociedades y sostiene que la memoria es la materia prima de la historia, caracterizándola como actividad inconsciente más peligrosamente dependiente de las manipulaciones del tiempo a la que se opone la práctica histórica transformándola en materia pensable, en objeto de saber (*Histoire et mémoire*, 10). De la teoría de White que he intentado resumir en este apartado se infiere, sin embargo, que ésta no es solamente la función del discurso histórico sino también del ficcional, ya que ambos tienen como propósito proporcionar una imagen verbal de la realidad que responde tanto a estándares de coherencia, como de correspondencia. Esto equivale a decir, en suma, que "todo discurso escrito es cognitivo en sus objetivos y mimético en sus medios" (*Tropics of Discourse*, 122). Aplicada a nuestro campo de interés, esta tesis refuerza mi postura inicial de que no sólo la historia sino la ficción pueden hacer de la memoria un objeto de conocimiento.

A partir de la visión de dos figuras hegemónicas en el campo de la historiografía contemporánea, el discurso historiográfico y el ficcional estarían más cerca de lo que las posturas tradicionales del arte y la ciencia decimonónica permitían imaginar. "Los historiadores cuentan intrigas", dice Veyne, "que son como itinerarios que trazan a su antojo a través del campo objetivo de acontecimientos" (38); el acontecimiento no es sino "el cruce de itinerarios posibles" (38). Lo que recuerda la afirmación de Hayden White en el sentido

de que los hechos no se dan sino que se construyen en base al tipo de preguntas que formulamos acerca de los acontecimientos (*Tropics of Discourse*, 43).

Desde la teoría y el análisis del discurso

Roland Barthes

En el tratamiento de la temática que nos ocupa, el nombre de Roland Barthes no puede ser omitido. Su artículo "Le discours de l'histoire"³ es, en efecto, una referencia ineludible en toda discusión acerca de las relaciones entre discurso de ficción y discurso histórico. Barthes comienza por interrogarse si desde el marco de la lingüística del discurso sigue siendo pertinente oponer el relato ficticio al relato histórico. Para intentar responder a esta pregunta analiza el discurso de historiadores clásicos tales como Herodoto, Machiavello, Bossuet y Michelet a nivel de la enunciación y del enunciado.

El análisis de la enunciación⁴ permite afirmar que el discurso histórico utiliza dos tipos principales de *shifters*. El primero es el que Jakobson denominó como testimonial o con la fórmula CeCal/Cal. Como explica Barthes, "además del acontecimiento a propósito del cual se informa (Ce), el discurso menciona a la vez el acto de información (Cal) y la palabra del enunciante que se refiere a ello (Cal). Este *shifter* es el que designa toda mención de las fuentes, de los testimonios, toda referencia al acto de escuchar del historiador [...]" (154). Barthes concluye su comentario acerca de la presencia de este primer tipo de *shifter* afirmando que el mismo no es exclusivo del discurso histórico (154). En efecto, el análisis de algunas obras del corpus de esta tesis mostrará que su utilización es abundante en los relatos de ficción.

³"Le discours de l'histoire" fue publicado por primera vez en 1982, en *Poétique* n° 49. Las citas han sido tomadas de esta fuente.

⁴Barthes utiliza el término "enunciación" en el sentido lingüístico restringido al que hice mención en la introducción. Recordemos que según Ducrot y Todorov "cuando se habla, en lingüística, de enunciación, se toma este término en un sentido más restringido: no se apunta ni al fenómeno físico de emisión o de recepción de la palabra, que constituye el campo de la psicolingüística o de una de sus subdivisiones, ni de las modificaciones aportadas al sentido global del enunciado por la situación, sino a los elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido sin embargo depende de factores que varían de una enunciación a otra; yo, tú, aquí, ahora, etc. En otras palabras, lo que la lingüística retiene es la marca del proceso de enunciación en el enunciado" (405).

"El segundo tipo de *shifter* cubre todos los signos declarados por los cuales el enunciante, en nuestro caso el historiador, organiza su propio discurso, lo retoma, lo modifica durante su desarrollo, en una palabra, incluye referencias explícitas" (Barthes, "Le discours de l'histoire", 155). Estos *shifters* son muy importantes en el discurso histórico — que incluye expresiones tendientes a establecer relaciones entre el flujo de la enunciación y su materia — y pueden producir efectos muy variados: "la inmovilización ("comme nous l'avons dit plus haut"), el ascenso (*altius repetere, replicare da più alto luogo*), el descenso (ma ritornando all'ordine nostro, dico come...), la detención (*sur lui, nous n'en dirons pas plus*), el anuncio (*voici les autres actions dignes de mémoire qu'il fit pendant son règne*)" (155).

Estos *shifters* de organización plantean fundamentalmente el problema de la confrontación de los tiempos en el discurso: el de la enunciación y el del enunciado. Se pueden producir así efectos de aceleración del tiempo del enunciado, es decir de la historia, cuando, por ejemplo, varios siglos son cubiertos en unas pocas páginas; pueden ocurrir también pequeños *flash-backs* a expensas de una historia totalmente lineal, cuando, por ejemplo, se resumen las acciones pasadas de un determinado personaje que es introducido en su edad adulta. Una tercera función de estos *shifters* es la de permitir la entrada de la enunciación en el enunciado histórico, lo que tiene lugar generalmente a través del Prefacio, ya sea prospectivo o retrospectivo. Tradicionalmente, se ha opinado que ambos tipos de prefacios dan la oportunidad al historiador de expresar su subjetividad, pero Barthes sostiene que la función más importante de los mismos es la de complicar el tiempo de la historia confrontándolo con el tiempo de la enunciación, el tiempo-papel, como lo denomina el autor, quien concluye al respecto que: "los *shifters* de organización dan testimonio en efecto — a través de ciertos rodeos de apariencia racional — acerca de la función predictiva del historiador: en la medida en que sabe lo que todavía no ha sido contado, el historiador, como el agente del mito, tiene necesidad de duplicar el desenvolvimiento cronológico de los acontecimientos mediante referencias al tiempo propio de la palabra" (157).

Barthes considera a continuación los *shifters* correspondientes al enunciante y al destinatario. Destaca que el discurso literario tiene la particularidad de no contener signos del "tú" a pesar de ser un discurso estructurado hacia un "sujeto" de la lectura. Lo mismo ocurre en el discurso histórico donde los signos del destinatario están presentes sólo cuando se utiliza como estrategia de escritura la presentación de la historia como una lección, tal el caso de la historia de Bossuet, que es una historia contada por el preceptor al príncipe, su discípulo. Por el contrario, los signos del enunciante son mucho más frecuentes, aunque en

muchos casos, para producir el efecto de objetividad, el enunciador pretende ausentarse y producir la impresión de que la historia se cuenta sola. Hoy, gracias a los análisis lingüísticos y psicoanalíticos, estamos en condiciones de afirmar que lo único que el enunciante hace en estos casos es, como dice Barthes, anular su "persona pasional", que es substituida por la "persona objetiva": "el sujeto subsiste en su plenitud, pero como sujeto objetivo" (158). Es el fenómeno que contemporáneamente ha sido calificado como la ilusión referencial, ya que "el historiador pretende dejar que el referente hable por sí mismo". En términos de Hayden White, sería la creencia *naïve* en que los hechos mismos son coherentes y que al discurso histórico le basta con establecer las correspondencias con la realidad. Como lo señala Barthes — y también lo destacué cuando analicé la teoría de White — "esta ilusión no es exclusiva del discurso histórico: ¡cuántos novelistas — en la época realista — se imaginaban "objetivos" porque suprimían en sus discursos el signo del yo!" (158).

Barthes considera en última instancia los casos en los que el yo de la enunciación coincide con el del enunciado, es decir del narrador en primera persona que es a la vez protagonista. Barthes ejemplifica con la historia de Julio César en la que el historiador utiliza la tercera persona "él" cuando describe sus acciones como protagonista para lograr un efecto de objetividad. Por otra parte, este "él" aparece en los que podrían ser denominados como "sintagmas del jefe" (158), con verbos performativos donde la palabra se confunde casi con la acción. Sin embargo, Barthes llega a la conclusión de que la utilización del "él" "muestra que la elección del pronombre apersonal no es más que una coartada retórica y que la verdadera situación del enunciante se manifiesta en la elección de los sintagmas con los cuales rodea sus actos pasados" (159).

Barthes analiza a continuación el nivel del enunciado. Comienza afirmando que "el enunciado histórico debe poder prestarse a un corte destinado a producir unidades de contenido, que podrán luego ser clasificadas. Estas unidades representan aquello de lo que habla la historia; son significados y como tales no constituyen ni el referente ni el discurso completo" (159). Las clases de unidades de contenido son las mismas que se encuentran en el relato de ficción. "La primera clase cubre todos los segmentos del discurso que envían a un significado implícito, conforme a un proceso metafórico" (Barthes, "Le discours de l'histoire", 161). Es interesante notar que Barthes da aquí como ejemplo de esta primera clase el discurso de Michelet, que White a su vez explica como un discurso que codifica el mundo que describe en el modo de la metáfora. Barthes explica que Michelet describe la ornamentación excesiva de la vestimenta, la alteración de los blasones y la mezcla de los

estilos arquitectónicos de comienzos del siglo XV como distintos significantes de un significado único: la división moral de finales de la Edad Media (161). Esta clase de unidades de contenido es la de los indicios, o signos, muy abundante por otra parte en las novelas clásicas, en opinión del autor (161). La segunda clase "está constituida por fragmentos de discurso de naturaleza racional, silogística, o más exactamente entimemática, ya que se trata casi siempre de silogismos imperfectos. Mientras que en el discurso histórico prevalece el silogismo, los entimemas como tales son "frecuentes en las novelas donde las bifurcaciones de la anécdota están generalmente justificadas a los ojos del lector a través de pseudo-razonamientos de tipo silogístico" (162). La tercera clase recibe lo que Propp denominó las "funciones" del relato, o "puntos cardinales a partir de los cuales la anécdota puede tomar un curso diferente" (162). Estas funciones están agrupadas sintagmáticamente en secuencias, es decir en series cerradas saturadas lógicamente.

"Generalizando", dice Barthes, "se puede sugerir que el discurso histórico oscila entre dos polos, según la densidad respectiva de sus índices y de sus funciones. Cuando predominan las unidades indiciales, la Historia toma una forma metafórica, que la acerca al lirismo y al simbolismo, como en el caso de Michelet. Cuando, por el contrario, las unidades funcionales tienen mayor importancia, la historia adquiere una forma metonímica⁵ y se acerca a la epopeya. Barthes cita como ejemplo de este último caso la historia narrativa de Augustin Thierry. Hay, según el autor, una tercera Historia, la que intenta reproducir la estructura de las elecciones vividas por los protagonistas del proceso relatado: es la historia reflexiva o estratégica de la que Machiavello constituye el paradigma.

Barthes trata finalmente la significación. Comienza afirmando que todo discurso histórico que supere la simple enumeración de datos (tal el caso de las cronologías o los anales) significa y que los significados del discurso histórico pueden ocupar por lo menos dos niveles. El primer nivel es inmanente a la materia enunciada y contiene todo el sentido que el historiador le otorga a los acontecimientos que narra (la cargada ornamentación de la vestimenta del siglo XV para continuar con el ejemplo tomado de Michelet). Pero se puede alcanzar un segundo nivel, el de un significado trascendente transmitido por la temática del historiador, que también está asociado a la forma del significado. Siguiendo con nuestro ejemplo, Barthes sostiene que en Michelet, "la estructuración fuerte de los significados particulares, articulados en oposición (antítesis a nivel del significante) tiene como sentido final una filosofía maniqueísta de la vida y de la muerte" (163).

⁵Nótese una segunda coincidencia con la tipología de White.

En el final de su artículo, Barthes llega, desde la lingüística del discurso, a la misma conclusión de los historiadores que tratamos anteriormente: "por su estructura misma y sin que sea necesario apelar a la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente una elaboración ideológica, o, para ser más preciso, *imaginaria*, si es cierto que el imaginario es el lenguaje a través del cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) «llena» el sujeto de la enunciación (entidad psicológica e ideológica)" (164). Barthes recuerda que ya Nietzsche había negado la existencia de los hechos en sí y había afirmado que se debía comenzar por introducir un sentido para que pudiera haber un hecho (164). De esta manera, según Barthes, se llega a la paradoja que rige toda la pertinencia del discurso histórico: "el hecho tiene sólo una existencia lingüística (como término de discurso), y, sin embargo, todo ocurre como si esta existencia no fuera sino la «copia» pura y simple de otra existencia, situada en un campo extra-estructural, lo «real». Este discurso es sin duda el único en el que se apunta a un referente exterior al discurso, sin que sea posible sin embargo alcanzarlo fuera de ese discurso" (164).

A continuación Barthes explora el lugar que ocupa lo «real» en la estructura discursiva. Según el autor el discurso histórico supone una doble operación. En un primer momento — como aclara Barthes esta división es sólo metafórica —, el referente se separa del discurso y constituye su fundamento. En esta etapa el discurso se propone simplemente como *historia rerum gestarum*. Pero en un segundo momento, el significado mismo es rechazado, absorbido en el referente, que entra en relación directa con el significante. Alcanzado este punto, "el discurso, encargado solamente de expresar lo real, cree haberse liberado del significado, término esencial de las estructuras imaginarias. Como todo discurso de pretensión «realista», el de la historia cree poseer un esquema semántico de dos términos: el referente y el significante" (165).

En la historia que se pretende "objetiva", lo "real" es sólo un significado informulado, escondido detrás de la apariencia todopoderosa del referente. Así explica Barthes lo que él denomina como el *efecto de real*. Ahora bien, la eliminación aparente del significado, su negación, produce un nuevo sentido, ya que en todo sistema la carencia misma de un elemento es significativa. Este nuevo significado, que define en realidad la pertinencia del discurso histórico, es que "lo real mismo se transforma subrepticamente en significado vergonzante: el discurso histórico no sigue lo real, sólo lo significa, sin dejar nunca de insistir en este punto de llegada, pero sin que esta aserción pueda nunca ser otra cosa que el significado inverso de toda narración histórica" (165).

Una última paradoja la constituye el hecho de que, convencidos de la relación directa entre lo real y la expresión, historiadores del siglo XIX, cuyo ejemplo más notable es Augustin Thierry, hayan insistido en que "la narración pura y simple de los hechos era la mejor prueba de estos hechos" (166), lo que los llevó a instituir la narración como significativo privilegiado de lo real. Se cierra así el círculo paradójico, según Barthes: "La estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones (a través de los mitos y de las primeras epopeyas) se transforma a la vez en signo y prueba de la realidad" (166). Recordemos que Hayden White explica este mismo convencimiento por parte de los historiadores decimonónicos. Para el autor estadounidense, los historiadores del siglo XIX confiaban, en efecto, en la coherencia de los acontecimientos que sólo requería la correspondencia del discurso del historiador.

Barthes termina este artículo de 1982 explicando que "el debilitamiento (y hasta la desaparición) de la narración en la ciencia histórica actual que busca hablar de estructuras más que de cronologías, implica mucho más que un cambio de escuela: una verdadera transformación ideológica; la narración histórica muere porque el signo de la Historia es a partir de ahora menos real que inteligible" (166). Si bien todas las aseveraciones de Barthes a propósito del discurso histórico clásico⁶ han coincidido en grandes líneas con las posturas que Veyne y White han desarrollado desde la historiografía, iluminando algunas de sus dimensiones desde la lingüística del discurso, estimo que esta última aseveración del autor merece una acotación. En efecto, cuando el autor se refiere al énfasis en las estructuras por parte de la historia actual, está haciendo alusión, sin duda, a la "Nueva historia" y, más específicamente, a historiadores como Braudel, por ejemplo, en cuyas obras la historia se vuelve casi inmóvil. Debemos recordar, sin embargo, que Le Goff, en *Histoire et mémoire*, de 1988 — seis años después del artículo de Barthes —, destacaba como fenómenos más recientes de la historiografía los regresos a las formas tradicionales de la historia: regreso a la "narración", al "acontecimiento", a la "cronología", a lo "político", a la "biografía" (Le Goff, *Histoire et mémoire*, 14). Tal como debe ser entendido el concepto en este trabajo, según el contenido que precisé en el segundo capítulo de esta primera parte, la historia continúa siendo la disciplina que estudia las sociedades humanas en el tiempo; sin tiempo no hay historia; cuando el objeto de estudio es la mera estructura y no los cambios

⁶Recordemos que según expresé en el comienzo de este apartado, Barthes apoya sus conclusiones en el análisis de historiadores "clásicos", término que el autor utiliza para cubrir una amplia lista, desde Herodoto a los historiadores de fines del XIX. Sus conclusiones sobre el discurso de la historia deben ser entendidas por lo tanto como conclusiones sobre este tipo de discurso histórico. Quedan excluidos de sus generalizaciones, evidentemente, los trabajos de los nuevos historiadores.

significativos que ocurren en el devenir temporal, se podrá hablar quizás de antropología o sociología, pero no de historia. Para que haya historia, la dimensión temporal debe estar presente, y para significar el tiempo humano no se puede evitar recurrir a la narratividad, como veremos más detalladamente en el próximo apartado, en el que me refiero a Paul Ricœur.

Paul Ricœur

Paul Ricœur dedicó una de sus obras centrales, *Temps et Récit*, a estudiar el poder que tiene el relato para refigurar el tiempo, y esto tanto en el caso del relato histórico como en el de ficción. Ricœur comienza recordando la tesis que sostuvo en *La métaphore vive*, según la cual, en el lenguaje poético, no hay eliminación del referente, sino una "referencia metafórica" que permite la representación de una realidad inaccesible a la descripción directa (*Temps et récit*, tomo I, 13). Partiendo de esta afirmación, el autor sostiene que la función mimética del relato no es sino una aplicación particular de la referencia metafórica a la esfera de la actuación humana (*Temps et récit*, tomo I, 13).⁷

Ricœur utiliza el término ficción para referirse a "todo ese vasto subconjunto, todo lo que la teoría de los géneros literarios ubica bajo la rúbrica del cuento popular, de la tragedia y de la comedia, de la novela" (Tomo II, 11). Dice al respecto: "Reservo el término de ficción para toda creación literaria que ignora la ambición que tiene el relato histórico de construir un relato verdadero" (Tomo II, 12). El concepto, tal como surge del tratamiento que le otorga Ricœur en el segundo tomo de su obra, excede sin embargo la noción de creación literaria. En efecto, para justificar la impracticabilidad de una aproximación inductiva al relato de ficción, el autor manifiesta que "el relato tiene una inmensa variedad de expresiones narrativas (orales, escritas, gráficas, gestuales) y de clases narrativas (mito, folklore, fábula, novela, epopeya, tragedia, drama, film, dibujo animado, sin nombrar la historia de la pintura y la conversación)" (Tomo II, 50). Resulta entonces claro que las conclusiones de Ricœur podrán ser aplicadas a toda obra de ficción — con

⁷Nótese la coincidencia con la postura que he venido manteniendo en este estudio, en el sentido de que la ficción no deja de lado el referente sino que se refiere a él de manera indirecta. Hay que destacar, sin embargo, que en el contexto de esta tesis, he utilizado "mímesis" como equivalente de "ficción", basándome en Aristóteles y en la interpretación que Käte Hamburger y Genette realizan de la teoría aristotélica. En efecto, Aristóteles trata de la mímesis en su *Poética*, libro dedicado a la creación artística, a la función artística del lenguaje. Ricœur en cambio aplica el concepto de mímesis tanto al relato de ficción como al histórico. En el contexto del pensamiento de Ricœur, la mímesis debe ser entendida como "configuración imaginada".

valor literario o no — y sin duda a mi corpus, que incluye novelas, obras de teatro y películas.

La obra en tres tomos, aparecidos entre 1983 y 1985, tiene como hipótesis central la noción de que el trabajo del pensamiento que tiene lugar en toda configuración narrativa se expresa en una reconfiguración de la experiencia temporal. Esta reconfiguración de nuestra experiencia temporal confusa e informe se realiza a través de la intriga, que no es otra cosa que la mimesis de una acción (Tomo I, 13). La función mimética se ejerce en el campo de la acción y de los valores temporales, comunes tanto al relato de ficción como al historiográfico, de allí el origen de la "identidad estructural entre la historiografía y el relato de ficción" (Tomo I, 13). Esta identidad surge entonces del carácter temporal de la experiencia humana. El mundo de toda obra narrativa es, en efecto, un mundo temporal. Como dice Ricœur, "el tiempo se transforma en tiempo humano en la medida en que es articulado de manera narrativa; por otro lado, el relato es significativo en la medida en que traza los rasgos de la experiencia temporal" (Tomo I, 17).

En su estudio, el autor parte de la teoría del tiempo de San Agustín y de la teoría de la intriga de Aristóteles y afirma que la *mise en intrigue*, la actividad mimética, el *muthos* aristotélico, repara la discordancia que encontraba San Agustín en la experiencia viva. Para Ricœur, la mimesis es el "proceso activo de imitar o representar" (Tomo I, 57-58); es la imitación o representación de la acción a través del lenguaje. Pero la mimesis no es copia idéntica sino que "produce algo a través de una operación que consiste en ordenar los hechos a través de la *mise en intrigue*" (Tomo I, 58). La intriga se define así como un dinamismo integrador que construye una historia a partir de un conjunto de incidentes, y la mimesis cubre por lo menos tres sentidos: "remisión a la pre-comprensión familiar que tenemos del orden de la acción, entrada al reino de la ficción y finalmente nueva configuración, a través de la ficción, del orden pre-comprendido de la acción" (Tomo I, 13).

El relato es el resultado de ese proceso activo de representación que es la mimesis y tiene dos acepciones. Desde un punto de vista amplio — que es el que utiliza Ricœur en este estudio — es el "qué" de la mimesis, es la construcción de la intriga, y comprende innumerables clases y diferentes expresiones narrativas, según lo indiqué más arriba. Desde un punto de vista restringido, el término alude al género narrativo contemporáneo, a la diégesis aristotélica, que era el relato puro, sin diálogo⁸.

⁸La interpretación de Ricœur coincide, en este aspecto, con la de Genette y con la que utilizo en este estudio. Recuérdese que he considerado a la representación mimética desde un punto de vista amplio que abarca los

Profundizando el concepto de intriga — y en concordancia con el triple sentido que le atribuye a la mimesis —, el autor explica que su composición está enraizada en una pre-comprensión del mundo de la acción, de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. Es decir que para entender la intriga se necesita una competencia previa: la capacidad de identificar una acción por sus rasgos estructurales. "Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje [...] y la tradición cultural de la que procede la tipología de las intrigas" (Tomo I, 91). Lo que nos recuerda que las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda nuestra experiencia.

Refiriéndose específicamente al discurso de la historia, Ricœur opina que en su escritura se aplican los mismos conceptos de construcción de la intriga que Aristóteles elevó al rango de categoría dominante en el arte de componer característico de las obras que imitan una acción (Tomo I, 317). En este sentido, la escritura de la historia pertenece al campo narrativo, si bien por supuesto, tiene su especificidad en lo que hace a la explicación histórica. El autor opina al respecto que la comprensión tiene lugar por la intriga y la explicación por leyes. Comparando, en este punto, el pensamiento de Ricœur con el de Veyne, el de éste último parecería más innovador, ya que, recordemos, para Veyne "[la historia] es fundamentalmente un relato y lo que se designa como explicación no es nada más que la manera que tiene el relato de organizarse en una intriga comprensible" (*Comment on écrit l'histoire*, 67). Ricœur destaca asimismo que en el campo de la historia la noción de evento es amplia, no se trata de eventos breves e instantáneos, sino de las grandes discordancias y rupturas que caracterizan la vida de las estructuras económicas, sociales, ideológicas. El autor también aclara que en la historia académica debería en realidad hablarse de una casi-intriga, de un casi-personaje, de un casi-evento, sin embargo, concluye afirmando que la historiografía es siempre tributaria de la inteligencia narrativa (Tomo I, 320), y aun la explicación de la historia actual por leyes, se encuadra en la "tesis narrativa de la historia" (Tomo I, 318).

El segundo tomo de *Temps et récit* está dedicado al relato de ficción, y en él, el autor pasa revista a las teorías más importantes que durante nuestro siglo han intentado

dos modos aristotélicos, el narrativo y el dramático, como así también el cinematográfico. Es cierto, sin embargo, que Genette trata la mimesis en referencia solamente a los relatos de ficción (también yo en este trabajo), mientras que la innovación de Ricœur consiste en extender el concepto de mimesis para abarcar los relatos históricos. En este sentido, el concepto de narratividad cubre en este estudio el mismo contenido que el concepto de relato de Ricœur. Recordemos que, apoyándome precisamente en Ricœur, defini la narratividad como "método de textualización que consiste en representar a través de la intriga".

explicar este tipo de relato. El concepto central de este tomo es el concepto de inteligencia narrativa. Ricoeur comienza afirmando que la inteligencia narrativa ha sido forjada por la frecuentación de los relatos en una cultura⁹ y se dedica luego a mostrar cómo las diferentes teorías estructuralistas que intentaron alejarse de la historia para concentrarse en la estructura profunda, que pretendieron instaurar la racionalidad semiótica a expensas de la inteligencia narrativa, no pudieron nunca eliminar la intriga. Empezando por Barthes, señala que su análisis estructural del relato favoreció el paradigma (anacrónico) en detrimento del sintagma (temporal). El autor se propuso, en efecto, *déchronologiser y relogifier* (Tomo II, 52) el relato, subordinando el aspecto sintagmático al paradigmático correspondiente. Ricoeur nota con agudeza que, sin embargo, aun los estructuralistas hicieron depender sus conceptos operativos de la *mise en intrigue*. El concepto de función de Barthes, por ejemplo, coincide con el de Propp, quien define la función como la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desenvolvimiento de la intriga¹⁰. Ricoeur concluye que, en definitiva, todo intento de racionalización recurre a la inteligencia narrativa: a la intriga como unidad dinámica y a la *mise en intrigue* como operación estructurante (Tomo II, 63). En el caso de *Logique du récit* de Bremond, otro de los libros claves del estructuralismo, Ricoeur acepta que hay, sin duda, una mayor formalidad, pero señala que lo que expone en realidad el autor es una lógica de la acción y no del relato: una lógica del relato no puede prescindir de la inteligencia narrativa, ya que un rol se vuelve narrativo sólo dentro de una intriga (Tomo II, 63).

Debido al carácter temporal de la experiencia humana — de la que tanto el relato histórico como el de ficción intentan dar cuenta —, desde el punto de vista epistemológico, existe una homología entre los análisis de las operaciones de configuración en los planos de ambos relatos. Los dos tienen el mismo modo de inteligibilidad (Tomo II, 232). Lo que tienen en común son entonces las operaciones configurantes (la mimesis), las estructuras narrativas; lo que los opone es la aspiración de verdad. En otras palabras, lo único que diferencia al relato de ficción del relato histórico es la ambición de verdad que tiene este último (Tomo I, 101), en oposición al relato de ficción caracterizado por la suspensión deliberada de la alternativa entre verdadero y falso¹¹ (Tomo I, 311).

⁹Nótese cómo el concepto de inteligencia narrativa responde al tipo posmoderno de comprensión del mundo que ha vuelto a instaurar la diacronía en los estudios de la lengua y de la literatura.

¹⁰El énfasis es mío.

¹¹Ricoeur aclara que no niega que esta "oposición entre relato "verdadero" y relato "semi-verdadero", "semi-falso", está basada en un criterio *nalf* de verdad, que deberá ser seriamente cuestionado en la cuarta parte" (Tomo I, 315-316). El último tomo de *Temps et récit* (que incluye la cuarta parte de la obra) está dedicado, en efecto, a tratar la dimensión óptica de la refiguración del tiempo por el relato, pero no es relevante a los fines de esta discusión.

Gérard Genette

Todo parece confirmar hasta aquí la afirmación que efectué en la introducción — y que ratifiqué después de definir el concepto de ficción en el segundo capítulo de esta primera parte — en el sentido de que el único criterio seguro para diferenciar un discurso de ficción y uno de no ficción es la intencionalidad del autor manifiesta en el pacto de lectura. En este capítulo, hemos reconsiderado la cuestión atendiendo a argumentos expuestos desde el campo de la historiografía y de lo que podríamos considerar desde un punto de vista amplio como la lingüística del discurso¹². Sería necesario ahora profundizar nuestro examen de las estrategias de escritura y preguntarnos cómo se responde desde la literatura misma a la interrogación a propósito de la presencia o ausencia de "índices textuales incontestables de ficcionalidad" (Genette, *Fiction et diction*, 68). Para contestar a esta pregunta me basaré en las opiniones desarrolladas por Genette en *Fiction et diction*. Genette, en su tratamiento del tema, otorga un papel importante a la opinión de Käte Hamburger, que también cito, ya a través de Genette, ya aludiendo directamente a su obra principal, *Logique des genres littéraires*.

El caso de la ficción dramática no presenta problemas en cuanto a los índices de ficcionalidad; como lo dice Genette, "la ficcionalidad está de alguna manera tácitamente establecida por el contexto de la representación escénica, real o imaginada" (42), y, en lo que se refiere al estatuto pragmático de los discursos de los personajes, lo mismo que en las escenas dialogadas de la ficción narrativa, se trata de actos serios de lenguaje efectuados en el universo de ficción. Puesto que son actos auténticos, las estrategias que encontramos en las obras teatrales no serían diferentes de las utilizadas en un discurso verdadero. Es necesario aclarar que en este estudio mi aproximación a la obra dramática se basará exclusivamente en el texto teatral, es decir que este análisis se ubica en un momento anterior a la puesta en escena, antes de la semiología de la representación teatral misma; mi objeto es exclusivamente el texto hablado y las indicaciones escénicas, dejando de lado el espectáculo teatral como tal. No intento con este enfoque contribuir a lo que se ha denominado "imperialismo textual"; creo más bien que el propósito que me he propuesto puede ser alcanzado en base a este tipo de aproximación tradicional centrada en el texto — que Baroko y Burgess justifican, por otra parte, diciendo: "Si el texto teatral es teatro aún no realizado,

¹²Recordemos que Barthes adopta este punto de vista. En cuanto a Ricoeur, comienza el Prólogo de *Temps et récit* afirmando que el relato tiene que ver con la teoría de los géneros literarios, en primera instancia, y en última instancia con la innovación semántica que tiene lugar a nivel del discurso (Tomo I, 11).

es al mismo tiempo todas las realizaciones pasadas, presentes y futuras " (9). Restaría entonces referirme al estatuto de las indicaciones escénicas, que son las únicas partes del texto dramático asumido directamente por el autor. Como explica Genette, Searle considera que tienen un estatuto ilocucionario puramente "directivo" ("Instrucciones relativas a la manera de representar la obra") (*Fiction et diction*, 43). Genette considera que esta afirmación es correcta con respecto a los actores y al director, pero no al lector, "que puede también ver en ellas una descripción de lo que ocurre en la acción (en la diégesis ficcional)" (*Fiction et diction*, 43). En muchas didascalias, en efecto, la intención del autor puede adquirir un carácter descriptivo, como así también prescriptivo o directivo "según se dirija más bien a un lector (Musset) o a un grupo de actores (Brecht)" (*Fiction et diction*, 43).

La ficción narrativa presenta en cambio problemas más difíciles, aunque no en el caso especial de los relatos en primera persona. Según Käte Hamburger, por tener su origen en la estructura enunciativa autobiográfica, estos relatos no tienen rasgos específicos que puedan diferenciarlos de esta última. En opinión de Genette, tampoco se distinguen de los relatos factuales, ya que el autor les otorga el mismo estatuto pragmático del discurso de los personajes de una novela: se trata, conforme a este enfoque, de actos serios de lenguaje efectuados en el universo de ficción. Puesto que son actos auténticos, las estrategias que encontramos en los cuentos o novelas en primera persona no serían diferentes de las utilizadas en un discurso verdadero (*Fiction et diction*, 44). Es necesario, entonces, examinar las discrepancias en cuanto a estrategias de escritura, es decir los índices de ficcionalidad, en los relatos en tercera persona: la ficción propiamente dicha.

En *Fiction et diction*, Genette examina este problema siguiendo los pasos desarrollados en *Discours du récit*. Después de contemplar sucesivamente los aspectos de orden, rapidez, frecuencia, modo y voz, llega a la conclusión de que la mayor parte de los síntomas textuales característicos, según Käte Hamburger, de la ficción narrativa se concentran en los capítulos del modo y de la voz. En el capítulo del modo, porque todos esos índices apuntan a un mismo objetivo: el acceso directo a la subjetividad de los personajes. De allí la presencia de verbos de sentimiento o pensamiento atribuidos a los personajes sin necesidad de justificación; de allí el monólogo interior y el estilo indirecto libre. En cuanto a las características de la voz narrativa, las distinciones más pertinentes son las de nivel. Como dice Genette, "la preocupación de verosimilitud o de simplicidad¹³ aleja

¹³Recordemos la importancia que Augustin Thierry asignaba a la simplicidad de la narración histórica.

generalmente al relato factual de una utilización demasiado excesiva de narraciones de segundo grado. Resulta difícil imaginar a un historiador o a un escritor de memorias que dejen a uno de sus «personajes» la tarea de asumir una parte importante del relato" (79). Es decir que lo que caracterizaría el relato factual, según Genette, sería en principio su "transparencia", su "verosimilitud" que lo aproximan al "grado cero" de la escritura.

Sin embargo, desde mi punto de vista, en este momento de la historia cultural de Occidente, resulta muy difícil establecer cuál es el "grado cero" de la escritura. En efecto, una historia del acto de lectura, podría mostrar que teniendo en cuenta la evolución y la contaminación de los géneros y de los discursos a lo largo del siglo XX, los préstamos e intercambios que han debilitado las fronteras entre éstos, resulta muy difícil en la actualidad poder definir y caracterizar lo que un lector percibe como "grado cero" durante el acto de lectura. Vuelvo entonces a mi afirmación inicial según la cual el contrato es el criterio de demarcación más seguro entre discurso auténtico y ficticio. Habría que agregar, sin embargo, una última limitación a esta afirmación. Si se acepta hoy casi unánimemente que: "lo literario no es una cualidad intrínseca e inmanente de los escritos; lo literario es un valor otorgado a ciertos escritos por quienes lo practican, productores y consumidores" (Denis Saint-Jacques, "La Reconnaissance du littéraire dans le texte", 69), el mismo criterio debería ser aplicado para determinar el carácter verdadero o ficticio de un texto, y debería tenerse en cuenta, por lo tanto, no sólo el contrato propuesto por el autor sino también las convenciones de lectura elegidas por el lector histórico¹⁴.

Estas últimas acotaciones reafirman uno de los postulados de este trabajo en el sentido de que los términos "historia" y "ficción (literaria)" son términos cuyos contenidos están determinados históricamente. El fin de la concepción unitaria de la historia trajo aparejado al mismo tiempo el descreimiento en la concepción de la historiografía como la representación objetiva de "acontecimientos", lo que acercó nuevamente la historia a la literatura y al hacerlo desafió también la diferenciación que Aristóteles establecía entre ambas. En efecto, en la *Poética*, Aristóteles dice que la historia y la poesía

se distinguen [...] en que una cuenta los acontecimientos que ocurrieron, la otra acontecimientos que podrían ocurrir. También, la poesía es más

¹⁴Darío Villanueva, crítico español, dice a este respecto: "Si la literariedad se hace depender hoy en día de la aceptación y respuesta que los textos suscitan, otro tanto cabe decir de su carácter fictivo. El que el autor los haya concebido como tales no es en modo alguno concluyente para ello: podrán ser leídos como verídicos, pues queda totalmente al arbitrio del destinatario la donación de ese título" ("Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", p. 125).

filosófica y de un carácter más elevado que la historia; puesto que la poesía cuenta más bien lo general, la historia lo particular. Lo general es decir, que tal o tal clase de hombre dirá o hará tales o tales cosas verosímil o necesariamente [...]; lo "particular", lo que ha hecho Alcibiades o lo que le ha ocurrido. (1451 b)

Si bien es cierto que la ficción sigue diferenciándose de la historiografía por la clase de acontecimientos que cuentan, en este estudio — que trata precisamente, en muchos casos, de acontecimientos que en principio han ocurrido y de personajes que han existido — este criterio no resulta siempre pertinente; por otra parte, en contraste con el punto de vista aristotélico, para el pensamiento hegemónico actual, tanto la ficción como la historiografía son constructos lingüísticos que en última instancia derivan su efectividad de la verosimilitud, que, por supuesto, varía históricamente, ya que se relaciona con el saber cultural de una comunidad, con su inteligencia narrativa, para retomar la terminología de Ricœur. Tanto la ficción como la historia estructuran los contenidos conforme a tipos de intrigas recibidos de la tradición. En este contexto, sólo queda el contrato de lectura como criterio de demarcación relativamente seguro entre discurso auténtico y ficticio.

CAPÍTULO V

EL MARCO TIPOLOGICO

Las categorías que utilizo para el análisis, como ya lo señalé, surgen de la consideración de dos ejes: uno centrado en el tiempo histórico de la fábula y otro en las técnicas de escritura utilizadas.

El eje temporal

El tiempo histórico de la fábula permite ubicar a la obra de ficción en dos categorías fundamentales: la de los textos históricos propiamente dichos, por un lado, donde incluyo las ficciones que tratan acerca de un período anterior al nacimiento del autor, y la de los textos que se refieren en cambio a la historia vivida, y en muchos casos padecida, por el escritor, dramaturgo o cineasta.

Al reservar la denominación de ficción "histórica" para referirme a textos que tratan acerca de un período anterior al nacimiento del autor, es obvio que utilizo el epíteto con una acepción restringida y tradicional en la que la historia aparece asociada al pasado. En efecto, el concepto actual de historia incluye también, según hemos visto al referirnos a la *Nouvelle histoire*, los acontecimientos del presente. Sin embargo, el concepto de novela histórica que surge de la obra de Walter Scott — que Lukacs tomó como paradigma al definir la novela histórica — constituye aún hoy un concepto válido para la mayoría de los

críticos que han tratado esta problemática en las últimas décadas. Avrom Fleishman, por ejemplo, en *The English Historical Novel*, de 1971, excluye todas las novelas cuya acción no esté ubicada en un pasado separado del autor por dos generaciones. Por mi parte, he optado por la postura de Anderson Imbert¹, quien reserva la denominación de 'novelas históricas' para "las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista" ("Notas", 3). Para la segunda categoría, la ficción que trata a propósito de la historia coetánea del autor, utilizo la expresión "historia vivida".

El eje estilístico

El segundo eje está referido a las estrategias de escritura. Tanto la ficción que re-escribe acontecimientos del pasado como la que alude a la historia contemporánea puede escribirse, aún en plena posmodernidad, utilizando estrategias de escritura tradicionales. En estos casos, la epistemología subyacente es a menudo positivista, ya que se considera al texto como un reflejo de la realidad y no se expone la problemática de la representación misma. No se duda, en última instancia, de la existencia de la realidad representada, que en muchas ocasiones ha sido padecida por el autor, y se confía en la capacidad de la lengua para dar cuenta de ella. Cuando este tipo de ficción está referida al pasado, he creído conveniente conservar la denominación de ficción histórica tradicional, basándome en el concepto de novela histórica de Lukacs que desarrollaré en el próximo punto. Pero para la re-escritura de ambas historias, la del pasado y la del presente, se pueden utilizar estrategias posmodernas. Ésta es la categoría que Linda Hutcheon denomina "metaficción historiográfica". Por su parte Seymour Menton, especialista en la novela histórica latinoamericana, emplea la expresión "nueva novela histórica" para distinguir las novelas que narran acontecimientos del pasado utilizando técnicas posmodernas de escritura, de las novelas históricas tradicionales. En mi análisis, utilizo las expresiones de ambos críticos, por lo tanto he creído también necesario delimitar sus contenidos.

¹Enrique Anderson Imbert es un crítico hispanoamericano de renombre, autor de una *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, en dos volúmenes.

Algunas acotaciones terminológicas

La novela histórica

Ateniéndome, entonces, a la posición adoptada en trabajos recientes que tratan sobre esta temática en el campo de la novela hispanoamericana², conservo, en la denominación "ficción histórica", el contenido clásico que Lukacs asigna a la novela histórica. Recordemos que la categoría crítica fundamental de Lukacs es el tipo. Refiriéndose a Walter Scott, dice que su "grandeza reside en su capacidad de otorgar una encarnación humana viva a tipos histórico-sociales" (*Le roman historique*, 35). El tipo proporciona "una síntesis especial que une orgánicamente lo general y lo particular tanto en los personajes como en las situaciones" (*Studies in European Realism*, 6). Para el crítico, el rasgo distintivo de un tipo es que "en él, todas las determinantes esenciales, tanto desde el punto de vista humano como social, están presentes en su nivel más alto de desarrollo, como realización más perfecta de sus posibilidades latentes, como extrema presentación de sus extremos, proporcionando ejemplos concretos de las alturas y los límites de hombres y épocas" (*Studies in European Realism*, 6). Según Lukacs, el tipo alcanza una de sus expresiones más perfectas en las novelas de Walter Scott, ya que, en efecto, el novelista británico "se esfuerza en presentar las luchas y los antagonismos de la historia a través de personajes que, en su psicología y en su destino, se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y de fuerzas históricas" (*Le roman historique*, 34).

Los héroes de la novela histórica son típicos en el mismo sentido en que lo son Aquiles o Ulises en la epopeya clásica, pero mientras éstos, al decir de Hegel, son "individuos totales que concentran brillantemente en ellos mismos lo que se encuentra disperso en el carácter nacional, presentándose así como personajes grandes, libres y noblemente humanos" (*Le roman historique*, 36), los personajes de Scott son "personajes nacionalmente típicos [...] en el sentido del término medio virtuoso más que de la superioridad eminente y global" (*Le roman historique*, 36). Aquiles es figura central de la epopeya, no sólo desde el punto de vista de la composición, sino en cuanto a las virtudes humanas que encarna y a su función en el contexto histórico al que alude la epopeya: "Es el sol alrededor del cual giran los planetas" (*Le roman historique*, 37). En el caso de Scott, en cambio, el rol del héroe es "poner en contacto los extremos cuya lucha llena la novela, cuyo choque expresa artísticamente una gran crisis en la sociedad. A través de la intriga, en el

²La nueva novela histórica de la América Latina, de Seymour Menton, por ejemplo, libro al que me referiré en el próximo punto.

centro de la cual se encuentra el héroe, se busca y encuentra un terreno neutro, en el que las fuerzas sociales extremas que se oponen pueden establecer relaciones humanas entre ellas" (*Le roman historique*, 37). En contraposición al romanticismo, Scott elige, entonces, héroes mediocres y prosaicos como figuras centrales (*Le roman historique*, 34).

El concepto de "fidelidad histórica" es otro concepto clave en la teoría de Lukacs. El mismo debe ser entendido en la novela histórica de Scott, como "esa gran necesidad histórica que se afirma a través de las actuaciones apasionadas de los individuos, aunque a menudo en contra de sus psicologías individuales, mostrando cómo esa necesidad tiene sus raíces en la base real, social y económica, de la vida popular" (*Le roman historique*, 63). Si bien Walter Scott trata de ser auténtico también en lo que respecta a los detalles de los hechos individuales, no lo hace nunca con el espíritu de anticuario de escritores posteriores. En última instancia, poco importa si los detalles individuales, los hechos individuales, son históricamente correctos o no "ya que son sólo un medio de lograr la *fidelidad histórica*, esto es, de expresar concretamente la necesidad histórica de una situación concreta" (*Le roman historique*, 63). Es interesante notar, entonces, que aunque Scott aclara, en algunos prefacios o notas finales de sus novelas, por ejemplo, que los contenidos están basados en investigaciones y testimonios fidedignos, admite que su relato es ficticio y que ha expresado en escenas imaginarias y atribuido a caracteres ficticios, parte de los incidentes relatados por quienes fueron actores en los acontecimientos históricos.

Barbara Foley ubica a la novela histórica como una de las formas representacionales de lo que denomina ficción documental, que es, para ella, una forma diferente de la ficción, que se ubica en la frontera entre el discurso factual y el discurso ficticio, sin proponer sin embargo la eliminación de dicha frontera. Intenta más bien representar la realidad a través de las convenciones de la ficcionalidad, "injertando en el pacto de ficción algún tipo de exigencia adicional de validación empírica" (*Telling the Truth*, 154). En todas sus etapas, la ficción documental aspira a decir la verdad y asocia esta verdad a la exigencia de validación empírica. Históricamente, esta exigencia o pretensión de validación se ha expresado a través de diversas formas. Así, por ejemplo, "la novela histórica del siglo XIX toma como referente una fase del proceso histórico, y su efecto documental deriva de la afirmación de verificación extratextual" (*Telling the Truth*, 25). Precisamente, con referencia a Walter Scott, el aparato de notas a pie de página de *Waverly*, por ejemplo, muestra la presuposición de que la novela es una guía para conocer las características de la cultura y de la historia escocesas del siglo XVIII. Como lo explica Foley, "estos elementos

documentales establecen la verificabilidad de la descripción de costumbres y movimientos históricos del texto" (*Telling the Truth*, 150).

Considerada desde nuestro contexto crítico, la limitación de la teoría de Lukacs es la epistemología de base positivista y empirista en la que se apoya. Según explica Foley, en concepción de Lukacs, escritores como Scott podían trascender las limitaciones de las perspectivas de sus clases y presentar objetivamente retratos válidos de los procesos históricos debido a su ubicación estratégica en el conflicto³. Hoy somos más escépticos acerca de esta posibilidad de neutralidad. Como expresa Foley, "los héroes de *Waverly* y *The Spy* están muy lejos de proyectar una tipicidad neutra que apunta a verdades históricas esenciales. La tipicidad se transforma más bien en cotérmino de la sinécdoque: el protagonista burgués representa la totalidad dinámica de la sociedad descartando las contradicciones históricas reales en grupos sociales reales" (*Telling the Truth*, 154). Vemos, entonces, que la pretensión de la novela histórica clásica de ubicarse por encima de la ideología es en sí misma una posición ideológica. Aunque más elaborada, la postura de Lukacs es una variante de la postura realista ingenua — que hemos considerado en los capítulos anteriores, especialmente en los análisis de Hayden White y de Barthes — que plantea la representación del referente como equivalente del referente mismo. En conceptos de Foley, lo que propone la novela histórica es una relación de homología y no de analogía entre la configuración del texto y la actualidad histórica (*Telling the Truth*, 155), lo que desde nuestro punto de vista no resulta admisible ya que el discurso de ficción da cuenta de un referente de manera indirecta y, como todo discurso, siempre a través de la percepción ideológica del sujeto. La mimesis, según hemos insistido, es una forma de conocimiento del mundo, pero es siempre interpretativa; en los diferentes tipos de contrato mimético, el trabajo de ficción afirma que "su configuración es análoga [pero no homóloga] a un estado existente de cosas históricas o morales" (*Telling the Truth*, 70). En otras palabras, "la representación ficcional es, entre otras cosas, una actividad de persuasión, ya que propone la representación de gente y de acontecimientos que no existen o no han existido para proponer actitudes evaluativas hacia gente y acontecimientos que existen o han existido" (*Telling the Truth*, 65-66). Desde la teoría de Foley, y a propósito de la temática de la novela histórica, acabamos de realizar una nueva aproximación al concepto de ficción, eje

³En efecto, entre la revolución francesa y las insurrecciones populares de 1848, la burguesía constituía una clase progresista dedicada a fortalecer su victoria sobre el feudalismo, y sus ideales no se oponían todavía a los de las masas. Habría que señalar que si bien en Inglaterra, contexto en el que surge la novela histórica, esta afirmación es cierta, ya a partir de 1832 (First Reform Bill) las clases obreras se separan de la burguesía industrial.

de nuestros recorridos teóricos, reafirmando y ampliando los conceptos desarrollados en los capítulos anteriores.

La metaficción historiográfica

La metaficción historiográfica expresa a través del discurso de ficción las ideas centrales que he desarrollado al referirme a la posmodernidad, en el primer capítulo, y al caracterizar los discursos de la historia y de la ficción tanto desde la historiografía como desde la teoría y el análisis del discurso, en el capítulo anterior. Como intenté mostrar en esas oportunidades, en ambos campos, predomina hoy un marcado escepticismo con respecto a las epistemologías positivistas y empiristas. La ficción posmoderna, tal como la reflejan innumerables novelas, obras de teatro y películas de las últimas décadas, ha tratado las problemáticas teóricas centrales que planteé en los capítulos anteriores; como dice Linda Hutcheon, "parte de la postura posmoderna consiste en confrontar las paradojas de la representación ficticia/histórica, lo particular/lo general, el presente/el pasado. Y esta confrontación es en sí misma contradictoria, porque se rehusa a recuperar o disolver uno u otro de los extremos de la dicotomía; más bien, está más que deseosa de sacar utilidad de ambos" (*A Poetics of Postmodernism*, 106).

A la problemática del estatuto del discurso de ficción planteada en términos de actos de habla que no son ni falsos ni verdaderos, la novela posmoderna opone la creencia de que, en efecto, la verdad y la falsedad pueden no ser los términos correctos para discutir a propósito de la ficción, pero no por las razones que dan los filósofos del lenguaje o los teóricos de la literatura. Muchas novelas posmodernas, como dice Hutcheon, "afirman abiertamente que hay solamente *verdades* en plural, y nunca una Verdad; y rara vez hay falsedad *per se*, simplemente la verdad de otros" (*A Poetics of Postmodernism*, 106). Hutcheon opina con Barbara Herrnstein Smith que "la ficción y la historia son discursos narrativos que se distinguen por sus marcos" (*A Poetics of Postmodernism*, 109), pero agrega inmediatamente a propósito de ellos:

marcos que la metaficción historiográfica primero establece y después atraviesa, postulando los contratos de género tanto ficticio como histórico. Las paradojas posmodernas son aquí complejas. La interacción del plano historiográfico y del ficcional, el rechazo de las exigencias tanto de representación "auténtica" como de copia "inaauténtica", y el significado mismo de originalidad artística están

fuertemente desafiados, lo mismo que la transparencia de la referencialidad histórica. (*A Poetics of Postmodernism*, 110)

La ficción posmoderna sugiere, por un lado, que re-escribir la historia es abrirla al presente para impedir que se transforme en una historia acabada y teológica. Pero toda re-escritura de la historia significa al mismo tiempo problematizar la naturaleza del conocimiento histórico. En la metaficción historiográfica, esta problematización se expresa a menudo a través de una reflexión sobre la necesidad y el peligro de separar la ficción y la historia como discursos narrativos.

Al avanzar en su caracterización de la metaficción historiográfica, Linda Hutcheon cita a Berthoff, quien en 1970, refiriéndose a las diferencias entre la historia y la ficción, establecía que, mientras el problema de la historia es la verificación, el de la ficción es la veracidad ("Fiction, History, Myth", 272). Según Hutcheon, "la posmodernidad confunde deliberadamente" (*A Poetics of Postmodernism*, 112) esta noción. Sin embargo, sugiere al mismo tiempo que la oposición binaria entre ficción y realidad — que para Paul de Man, por ejemplo, ya no es más significativa — sigue siendo relevante en el contexto de la metaficción historiográfica, aunque constituye por cierto una oposición problemática (*A Poetics of Postmodernism*, 113) que ocupa un espacio importante de reflexión en muchas de estas ficciones.

La metaficción historiográfica presenta contrastes marcados con respecto a la novela histórica. Al "tipo" de ésta última, la metaficción historiográfica opone a menudo la presencia de figuras ex-céntricas y marginalizadas. Como dice Hutcheon, "la metaficción historiográfica expone una ideología pluralista que reconoce la diferencia; el 'tipo' tiene muy poca cabida aquí, excepto como algo para ser irónicamente socavado" (*A Poetics of Postmodernism*, 114). Por otra parte, el concepto de fidelidad histórica de Lukacs, según expresé oportunamente, no descansaba en la exactitud de detalles individuales. La metaficción historiográfica se opone a este rasgo de dos maneras principales. Por un lado, juega con las verdades y mentiras de los documentos históricos, de manera tal que algunos detalles históricos perfectamente conocidos por el lector histórico son deliberadamente negados "para destacar las posibles fallas de memoria de los registros históricos y el potencial constante tanto para el error deliberado como para el inadvertido" (*A Poetics of Postmodernism*, 114). La segunda diferencia tiene que ver con la manera en que ambos subgéneros usan los datos históricos. Recordemos, con referencia a Walter Scott, todo el aparato de notas a pie de página de *Waverley*, por ejemplo, que, como explica Barbara Foley,

actúan como elementos documentales con vistas a establecer "la verificabilidad de la descripción de costumbres y movimientos históricos del texto" (*Telling the Truth*, 150). La metaficción historiográfica, según veremos en los próximos capítulos, incorpora ese tipo de datos, pero no los asimila. En la mayoría de los casos lo que se pone de relieve es el intento de asimilación. "Como lectores, vemos tanto el acopio de datos como los intentos de establecer un orden narrativo. La metaficción historiográfica reconoce la paradoja de la realidad del pasado, pero al mismo tiempo de su *accesibilidad textualizada* para nosotros hoy" (*A Poetics of Postmodernism*, 114).

Otra característica de la novela histórica, que se desprende de la categoría crítica más importante de este subgénero, "el tipo", es el hecho de que relega a los personajes históricos a un segundo plano. El rol de éstos en la novela histórica clásica es autenticar con su presencia el mundo de ficción. Como lo expresa Lukacs,

los grandes personajes históricos, los dirigentes de las clases y partidos en lucha, son solamente personajes secundarios en el relato [...] Walter Scott no estiliza estas figuras, no las pone sobre un pedestal romántico; las describe como seres humanos con virtudes y debilidades [...] Sin embargo, estos grandes personajes nunca producen una impresión mediocre. Con todas sus debilidades, aparecen históricamente imponentes. (*Le roman historique*, 47)

En la mayoría de las novelas de la posmodernidad, en cambio, los protagonistas son destacados personajes históricos y sólo en raras oportunidades aparecen como "históricamente imponentes". En estas novelas, la presencia de personajes destacados, que ocupan un lugar privilegiado en la memoria del lector por constituir a veces verdaderas figuras míticas, es, precisamente, el pretexto para plantear la problemática del conocimiento histórico como tal.

Por otra parte, el lector de la metaficción historiográfica tiene un rol mucho más activo que el de la novela histórica. Para Streuver, el criterio discursivo que distingue la disciplina histórica de la novela histórica es que aquélla requiere un contrato autor-lector que estipula una equidad investigativa, mientras que las novelas históricas niegan la participación del lector en tal proyecto (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 115). Conuerdo con Hutcheon cuando afirma, en respuesta a la opinión de Streuver, que "el énfasis de la metaficción historiográfica en la situación enunciativa — texto, productor,

receptor, contexto histórico y social, reinstala una suerte de (muy problemático) proyecto común" (*A Poetics of Postmodernism*, 115).

La ficción posmoderna trae entonces al centro del debate una reflexión sobre la mayoría de las problemáticas que traté en los capítulos anteriores, problemáticas que giran alrededor de la naturaleza de la identidad y de la subjetividad, la referencia y la representación, la naturaleza intertextual del pasado, las implicaciones ideológicas de la escritura, y que afectan, en consecuencia, tanto a la historiografía como a la ficción. Estas problemáticas subyacentes se expresan en estrategias de escritura. Una de las más utilizadas es la pluralidad de puntos de vista irreductibles a síntesis dialécticas totalizadoras. En efecto, ya sea a través de múltiples narradores, ya por medio de un narrador omnisciente, se transmite siempre la incertidumbre a propósito del conocimiento de la historia. Por otra parte, las distintas formas de la intertextualidad, entre ellas la parodia tanto de textos literarios como históricos, es un medio privilegiado para recuperar el pasado, cuestionarlo y afirmar al mismo tiempo su naturaleza intertextual.

Hacia el final del capítulo que dedica a la metaficción historiográfica, Linda Hutcheon se pregunta a qué se refiere, en última instancia, la metaficción historiográfica: a un mundo de la historia o de la ficción. En contra de la opinión tradicional según la cual los referentes de la historia son reales, mientras que los de la ficción no lo son, la autora piensa que

las novelas posmodernas enseñan que tanto la historia como la ficción se refieren en un primer nivel a otros textos: conocemos el pasado (que realmente existió) sólo a través de sus vestigios textuales. Pero la metaficción historiográfica problematiza la actividad de referencia rehusándose tanto a anular al referente (como suele hacerlo la *surfiction*) como a revelarlo (como suelen intentar hacerlo las *non-fictional novels*). Esto no significa un vaciamiento del significado del lenguaje, como Gerald Graff parece pensar (1973, 397). El texto todavía comunica — en realidad lo hace didácticamente. No se trata tanto de "una pérdida de fe en una realidad externa significante" (403), sino más bien de una pérdida de fe en nuestra habilidad para *conocer* esa realidad (sin problematizar la actividad que ello implica), y por lo tanto ser capaces de representarla en el lenguaje. La ficción y la historiografía no son diferentes en este aspecto. (*A Poetics of Postmodernism*, 117)

Los vestigios de la historia son textuales, sin duda, pero el abordar esos textos del pasado, o del presente, implica también abordar sus contextos enunciativos, lo que una vez más nos

conduce del texto al contexto, del sistema significativo a la realidad que de alguna manera está siempre inscrita en los discursos. Desde este punto de vista el texto, en contra de la opinión de Baudrillard, no aparece como simulacro, sino como un "constructo", en terminología de Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*, 117), una "configuración" (Foley) que guarda siempre una relación con el mundo real. La metaficción historiográfica pareciera indicarnos, en última instancia, que tanto la historiografía como la ficción son modalidades de la narratividad, y que ésta, según hemos inferido de las teorías de los diferentes autores tratados hasta aquí, es una forma fundamental de nuestro entendimiento que impone significado y coherencia formal al caos de la experiencia humana.

La nueva novela histórica

Para referirse a la ficción que narra acontecimientos del pasado desde la postura posmoderna de desafío a la mayoría de los presupuestos culturales y sociales heredados de la modernidad — que he intentado caracterizar en el punto anterior como metaficción historiográfica —, Seymour Menton utiliza la denominación de "nueva novela histórica". Creo importante mencionar los rasgos que Menton atribuye a la nueva novela histórica, ya que, si bien el estudio está referido a la novela latinoamericana, el autor opina que la nueva novela histórica está también en auge en Europa y en Estados Unidos, y reserva incluso un apartado de su libro al desarrollo de esta última temática. Menton comienza por adoptar la definición de Anderson Imbert sobre novela histórica — recordemos que según este crítico, son históricas las novelas "que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista" ("Notas", 3). En opinión de Menton, aunque la nueva novela histórica hispanoamericana habría surgido en 1949 con la publicación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, es a partir de 1979 cuando se transforma en el subgénero predominante "por encima de la novela telúrica, la psicológica, la magicorrealista o la testimonial" (*La nueva novela histórica de la América Latina*, 33). Seis rasgos distinguen a la nueva novela histórica, según el crítico norteamericano:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro [...] Las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.

2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott — aprobada por Lukacs — de protagonistas ficticios. [...] Los novelistas de fines del siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas.
4. Metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación [...]
5. La intertextualidad [...]
6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia [...] (*La nueva novela histórica de la América Latina*, 42 - 44).

La consideración de estos rasgos, que según Menton distinguen a la nueva novela histórica, a partir de la caracterización de la metaficción historiográfica realizada en el punto anterior, permite apreciar las coincidencias en las posturas. Por supuesto, aunque Hutcheon se refiere constantemente al "pasado" en su capítulo, no estipula de ninguna manera que éste deba ser entendido como anterior al del autor. La caracterización de Hutcheon puede ser aplicable, por lo tanto, tanto a la historia no experimentada por el escritor como a la historia vivida por el mismo. Por otra parte, sólo un aspecto de los mencionados por Menton en su primer punto, "la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad" es relevante en la categoría de Hutcheon. Además, como lo veremos en el análisis del corpus, la idea de una historia cíclica no está presente en las novelas seleccionadas⁴.

La historia vivida

Para referirse a las ficciones que re-escriben la historia experimentada por el autor, Régine Robin utiliza la denominación historia-ficción. La historia-ficción es, según la crítica quebequense, la única forma posible para expresar la historia-sufrida-vivida-actuada, en oposición a la historia pensada-analizada-teorizada" ("L'histoire c'est le manque", 50). El objetivo de esta categoría, en efecto, desde mi punto de vista, está a menudo relacionado a uno de los contenidos de la catarsis aristotélica señalado por Jacob Bernays; para él, la catarsis que proporciona la tragedia es similar a la de una cura psicológica que permite la liberación de las emociones indeseables como la del dolor o el terror (Richard Janko, trad., Introducción a *Poetics*, xvi-xvii). Parte de la ficción que narra la historia vivida tiene este efecto, no sólo con respecto al lector o espectador, como en la tragedia clásica, sino al

⁴En este aspecto, me acerco más bien a la opinión de James Mandrell, quien considera que éste es un rasgo característico de las novelas con contenido histórico escritas por mujeres ("The Prophetic Voice in Garro, Morante, and Allende").

propio autor. La dimensión cognitiva de la ficción, en la que he insistido a lo largo de esta primera parte, se acentúa, ya que no concierne sólo al lector o espectador histórico, sino al autor. Sobre todo en novelas escritas por mujeres que narran acontecimientos de las dictaduras hispanoamericanas, la escritura se presenta como el único medio de establecer un orden, de dar un sentido al caos del terror imperante y lograr en última instancia sobrevivir.

Sin embargo, también se puede representar la historia vivida desde la postura decididamente intelectual que caracteriza a la metaficción historiográfica. Si lo que he denominado como historia-ficción aspira a relatar la experiencia histórica vivida, la metaficción historiográfica, en cambio, se propone cuestionar la posibilidad de validar empíricamente un juicio histórico, dada la imposibilidad de contrastar el contenido de este tipo de aseveraciones con la realidad empírica del pasado, aun de un pasado inmediato; lo que recuerda la afirmación de Hayden White en el sentido de que los hechos no se dan sino que se construyen en base al tipo de preguntas que formulamos acerca de los acontecimientos (*Tropics of Discourse*, 43).

La novela no ficticia

Según Seymour Menton, "el único género novelístico capaz de competir, en las dos últimas épocas, con la Nueva Novela Histórica es la novela testimonial o la crónica" (*La nueva novela histórica de la América Latina*, 55). El crítico norteamericano remonta los orígenes de este género a la década de los sesenta, pero insiste en que su auge coincide en parte con el de la Nueva Novela Histórica, mencionando, entre otros textos, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, *Operación Masacre* (1972) de Rodolfo Walsh y *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983) de Elisabeth Burgos Debray. En opinión de Menton, en la década de los ochenta, la producción de estas obras testimoniales bajó notablemente como reflejo del ocaso de los movimientos guerrilleros revolucionarios en toda América Latina" (55). El autor no define la novela testimonial, pero los ejemplos que proporciona nos permiten inferir que en esta categoría incluye tanto "el testimonio", como lo que en Estados Unidos y Canadá se ha denominado como "nuevo periodismo".

El testimonio, en su forma discursiva tradicional, es un relato generalmente del largo de una novela, contada en primera persona por un narrador que es a la vez protagonista o testigo real de los acontecimientos narrados, articulados alrededor de una experiencia significativa, o de la totalidad de una vida. En el testimonio, la autoría tradicional del texto escrito se divide en dos o más sujetos. *Me llamo Rigoberta Menchú*, por ejemplo, cuenta la

vida de la líder india guatemalteca, grabada por la etnóloga Elisabeth Burgos Debray durante una estadía de ocho días de Rigoberta en París. *La noche de Tlatelolco* se aleja de los testimonios producidos por etnólogos. Si bien hay una vivencia significativa que constituye el soporte estructural, el libro está compuesto por una colección de cientos de textos de diferentes autores recogidos por la periodista: opiniones, declaraciones, artículos de prensa, estribillos, fotografías, inclusive un poema conmemorativo. Se trata en definitiva de un gran collage de textos narrativos cortos, no ficticios, que configuran el relato de lo ocurrido la noche del 3 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco, Ciudad de México, como así también de los antecedentes y las consecuencias del acontecimiento. En cuanto a *Operación masacre*, con la actitud y las técnicas del nuevo periodismo, el libro de Walsh cuenta los fusilamientos clandestinos que ocurrieron en Argentina en junio de 1956 durante el Gobierno de los Generales Aramburu y Rojas.

El crítico norteamericano John Hollowell relaciona el surgimiento del nuevo periodismo con los esfuerzos llevados a cabo en los sesenta por un grupo de reporteros estadounidenses que "comenzaron a experimentar con técnicas de ficción en un esfuerzo de replantear el periodismo estadounidense" (*Fact and Fiction*, 21). Lo que caracteriza al nuevo periodismo, entonces, es la utilización de técnicas narrativas típicas hasta ese momento de cuentos y novelas, pero también un nuevo tipo de relación del periodista con el lector y con los acontecimientos que describe. Como expresa Hollowell:

En agudo contraste con la "objetividad" a la que aspira el reportero en los artículos de prensa habituales, la voz del nuevo periodista es francamente subjetiva; lleva el sello de su personalidad. Escritores tan brillantes como Tom Wolfe y Norman Mailer hacen gala de su subjetividad abiertamente. Menos interesados en las afirmaciones oficiales que poderosos voceros realizan a los cuerpos de prensa y en la necesidad de equilibrio, el nuevo periodista registra sus reacciones personales hacia la gente y hacia los acontecimientos que hacen la noticia. (22)

Notemos como rasgo común del testimonio y del nuevo periodismo, la fuerte relación entre el discurso y un referente extratextual del que confía poder dar cuenta, no ya desde una epistemología positivista que cree poder conocer y expresar "la" realidad, sino desde la postura comprometida de quien se propone decir "su" verdad, expresar la realidad vivida desde "su" subjetividad. Este convencimiento implícito de poder expresar una realidad sin problematizar la actividad cognitiva y representativa que ello implica aleja estos géneros de la metaficción historiográfica. Fundamentalmente, ambas categorías quedan excluidas de mi estudio debido al contrato de veridicción en las que están basadas, contrato

que propone otro tipo de actos de habla y, por lo menos desde la teoría tradicional, otro tipo de relación entre el discurso y su referente⁵.

A estas dos categorías bien diferenciadas, el testimonio y el nuevo periodismo, se agrega una tercera, la *non-fiction novel*. La denominación, que se difundiría rápidamente en Estados Unidos, fue utilizada por Truman Capote para definir su obra *In Cold Blood* (1965). El relato cuenta el asesinato de una familia de Kansas y fue el resultado de una investigación que le encargó el *New Yorker*. Desde el momento mismo de su publicación, *In Cold Blood* se transformó en un resonante fenómeno literario y suscitó, al mismo tiempo, un gran debate acerca de las fronteras entre la ficción y la no ficción. Capote, que en todo momento insistió en la exactitud de los hechos narrados, utilizó la denominación de *non-fiction novel* para referirse a este relato que, aunque describía hechos verdaderos, con un contrato de veridicción, se "leía más como novela que como una relación histórica" (Hollowell, 63). El autor reclamó al mismo tiempo un estatuto literario para el nuevo subgénero. En una entrevista concedida al *New York Book Review*, poco después de la aparición del libro expresaba: "La decisión [de escribir *In Cold Blood*] se basó en una teoría que comencé a concebir a partir del momento en que empecé a escribir profesionalmente, hace más de veinte años. Me parecía que el periodismo, el reportaje, podría llegar a dar una nueva forma seria de arte: la novela no ficticia" (Hollowell, 64). Los argumentos en los que se basó Capote para defender el estatuto de obra de arte para su relato acercan al mismo a la representación indirecta propia de la ficción. En efecto, los tres componentes que destaca el autor son la intemporalidad del tema, la no familiaridad del escenario y la gran diversidad de personajes que le permitirían contar su historia desde diferentes puntos de vista. El segundo punto, alejaría el relato de la categoría de la historia o el artículo periodístico — que se concentran en los acontecimientos particulares — para acercarlo, siempre desde una aproximación clásica basada en Aristóteles, al relato de ficción, que implica una operación de "abstracción y generalización" (Foley, 65).

Linda Hutcheon, por su parte, distingue también la metaficción historiográfica de la *non-fiction novel*, cuyo contexto de emergencia fija, lo mismo que Hollowell, en la década

⁵Digo desde la teoría tradicional porque según vimos en el capítulo anterior, para el pensamiento hegemónico actual, tanto la ficción como la historiografía son constructos lingüísticos que en última instancia derivan su efectividad de la verosimilitud, que, por supuesto, varía históricamente, ya que se relaciona con el saber cultural de una comunidad, con su inteligencia narrativa, para retomar la terminología de Ricœur. La lengua no es un medio que pueda reflejar una realidad exterior de forma transparente; tanto la ficción como la historia estructuran los contenidos conforme a intrigas-tipo recibidas de la tradición.

de los sesenta y relaciona a la Guerra de Vietnam — que en opinión de la autora creó "una verdadera desconfianza hacia los "hechos" oficiales, tales como los presentaban los militares y los medios de comunicación⁶" (*A Poetics of Postmodernism*, 115) — y a la ideología de los sesenta que, dice Hutcheon citando a Hellmann (*Fables of Fact*., 8) "había autorizado una rebelión contra las formas de experiencia homogeneizadas" (*A Poetics of Postmodernism*, 115). La novela no ficticia es, para ella, una forma de relato documental que usa deliberadamente técnicas de ficción de manera abierta y que no aspira a una representación objetiva. Hutcheon utiliza las denominaciones "nuevo periodismo" y "novela no ficticia" como expresiones intercambiables. Según ella, "en los trabajos de Hunter S. Thompson, Tom Wolf, y Norman Mailer, la experiencia del autor, que estructura el relato, aparecía a menudo en primer plano como una nueva garantía de verdad" (*A Poetics of Postmodernism*, 115). Por otra parte, coincide con mi apreciación a propósito del estatuto de *In Cold Blood*, cuando afirma que constituye una excepción al nuevo género "ya que se trata de una re-escritura moderna de una novela realista —universalista en sus presupuestos y omnisciente en su forma narrativa" (*A Poetics of Postmodernism*, 115). Cabría mencionar también, para finalizar este panorama mínimo a propósito de la novela no ficticia, el caso particular de *The Armies of the Night* de Norman Mailer, que lleva como subtítulo *History as a Novel, the Novel as History*. En las dos partes del libro, el narrador se dirige al lector a propósito de la problemática de las convenciones y recursos usados por novelistas (Mailer, 152) e historiadores (245). Según Hutcheon su decisión final parece ser que "la historiografía, en última instancia, no es capaz de dar cuenta de la experiencia, y que hay que recurrir entonces a los «instintos del novelista» (284)" (*A Poetics of Postmodernism*, 117).

Desde mi punto de vista, la importancia de la novela no ficticia reside en el hecho de haber afirmado, desde la práctica periodística, el concepto de pluralidad de verdades, conforme a la pluralidad de sujetos creadores de las mismas, desafiando los presupuestos epistemológicos subyacentes en la historiografía positivista, en la novela realista y en el periodismo tradicional. Por otra parte, su utilización de las estrategias de la novela, contribuyeron a debilitar las fronteras entre ambos géneros. Hay, sin duda, paralelos entre la novela no ficticia y algunas formas de la novela con contenido histórico que constituye mi objeto de estudio, pero lo que sigue separando a ambas categorías es el contrato de lectura, que propone, en el primer caso, una relación de homología y, en el segundo, de analogía entre la configuración del texto y la actualidad histórica, retomando la terminología de Foley

⁶Veamos la coincidencia con la opinión de Menton a propósito del auge de la novela testimonial latinoamericana, que relaciona a las guerrillas revolucionarias de ese Continente.

utilizada más arriba. Sin embargo, en el caso especial de algunas metaficciones historiográficas, el concepto de contrato que he sostenido desde la introducción de este trabajo, resulta, incluso, insuficiente. A partir de mi experiencia de lectora, no puedo menos que aceptar la opinión de Hutcheon cuando afirma que la metaficción historiográfica establece, en principio, marcos narrativos diferentes para el discurso de ficción y el discurso histórico, pero ocurre que en ocasiones los niega después, postulando al mismo tiempo los contratos de género de ficción y género histórico, y rechazando las exigencias tanto de representación auténtica como de copia inauténtica. Tal mi experiencia de lectura de *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, de la *Pasión según Eva*, de Abel Posse⁷, ambas propuestas como novelas, y de *Le Sort de l'Amérique*, film de Jacques Godbout, presentado como documental, pero, que, debido tanto a las técnicas utilizadas como a la actitud del director con respecto a los acontecimientos de los que pretende dar cuenta, ingresa a la categoría de metaficción historiográfica.

⁷Estas novelas no forman parte del corpus, pero serán consideradas dentro del contexto de producción de las obras analizadas.

SEGUNDA PARTE

EL CORPUS ARGENTINO

CAPÍTULO VI

LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA PASADA

I do not think it is satisfactory to treat the narrative as if it were a self-contained form of discourse, nor a raw reflexion of socio-political conditions. In my view the relationships that the narrative establishes with non-literary forms of discourse are much more productive and determining than those it has with its own tradition, with other forms of literature, or with the brute factuality of history. *Roberto González Echevarría*

González Echevarría¹ piensa, en efecto, que los orígenes de la novela hispanoamericana no pueden explicarse en los mismos términos que los orígenes de la novela europea. El crítico opina, al contrario, que los mismos se encuentran en dos formas de discurso no literario: el archivo y el mito². Dice al respecto:

Dado que los mitos son historias cuya preocupación fundamental son los orígenes, se puede comprender el interés de la ficción latinoamericana en la Historia y en el mito latinoamericano [...] La historia latinoamericana es a la narrativa latinoamericana lo que los temas épicos son a la literatura española: una constante cuya forma de manifestación puede variar, pero que rara vez está ausente. (*Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, 7)

¹En 1990, fecha de publicación de la obra que he citado en el epígrafe, González Echeverría, de origen cubano, era profesor de Literatura comparada en la Universidad de Yale.

²Nótense al respecto las coincidencias con el pensamiento de Antón Risco, quien opina que "es muy dudoso que la literatura disponga de discursos propios, sírvese más bien de cualquier tipo de discursos tomados de la más diversas disciplinas para parodiarlos significativamente" (*A figuración literaria*, 12).

Distanciándose de la teoría de Bajtín, hacia quien reconoce sin embargo una gran deuda, González Echaverría opina que los textos oficiales tienen una importancia fundamental en el surgimiento de la novela latinoamericana. Está de acuerdo con el crítico ruso en sus presupuestos centrales, en el sentido de que la humanidad es una gran productora de textos, que estos textos nunca existen individualmente sino en relación recíproca, y que no hay un metatexto, sino siempre un intertexto (9)³, pero, en opinión de González Echevarría, el discurso oficial constituye una parte tan importante del discurso social como el carnaval mismo⁴. Apoyándose en Foucault, afirma que la escritura es parte del dominio oficial. La intertextualidad no es "un diálogo tranquilo de textos" (9), "una utopía pluralística" (9) — ese "mito democrático", en palabras de Angenot ("Pour une théorie", 370) —, sino un enfrentamiento de textos, desiguales en su fuerza social, "algunos de los cuales tienen el poder de *moldear y modelar* a otros" (González Echevarría, 10). El archivo histórico y el mito ocupan precisamente ese lugar privilegiado en el proceso de creación de la novela hispanoamericana, que a lo largo de su historia establece relaciones más significativas con discursos no ficticios que con las obras de ficción de su propia tradición, de manera tal que para el crítico, el *Facundo* de Sarmiento — texto no ficticio — tiene una presencia mucho más importante en la novela hispanoamericana del siglo XX que las primeras novelas románticas, transformadas en clásicos escolares, como *Amalia*, del argentino José Mármol, o *María*, del colombiano Jorge Isaacs.

Si he creído conveniente introducir este capítulo dedicado a la novela histórica y a la nueva novela histórica haciendo referencia a la teoría de González Echevarría es porque el crítico considera que el discurso histórico constituye una constante en la historia de la novela hispanoamericana, y por ende argentina, presente desde sus orígenes mismos. Para él, la novela latinoamericana, más que reflejar una realidad, refleja un discurso que ya ha reflejado una realidad, esencialmente el archivo y el mito. El carácter mimético de la narrativa latinoamericana debe ser entendido, entonces, como mimético de un discurso sobre la realidad (González Echevarría, 8). Cabría agregar como último argumento en defensa de

³Nótese la fuerte influencia de Derrida en el pensamiento de González Echeverría. La importancia que el autor le asigna a la ausencia de metatexto y al hecho de que todo texto conduce a un intertexto no puede menos que evocar en el lector la idea derrideana de *différance*, y la negación de un significado absoluto o trascendental.

⁴El crítico cubano explica que al privilegiar el elemento popular Bajtín muestra la influencia de la antropología clásica, que opinaba que el elemento popular era un elemento privilegiado de la humanidad. Podríamos, por nuestra parte, realizar un paralelo con la postura de Lukacs, que otorgaba preeminencia, según vimos, a la ideología de la burguesía de principios del siglo XIX, o incluso con los conceptos de Spengler en cuanto a la superioridad del estadio de la "cultura" americana, con respecto al de la "civilización" europea a principios de nuestro siglo.

esta hipótesis que otorga un lugar central a la historia en los orígenes de nuestra novela, el hecho de que, en efecto, todas las historias de las literaturas hispanoamericanas comienzan con las Crónicas de la Conquista de América, que son estudiadas como instancias de ficcionalización de un referente utilizando un contrato de veridicción.

La novela histórica en la tradición literaria argentina

Los críticos coinciden en afirmar que la novela histórica argentina surge con la segunda generación romántica, la generación de 1852 — siempre conforme a la clasificación de Cedomil Goic —, cuya característica saliente es su romanticismo social. La visión de mundo de esta generación es "restrictivamente política" (Goic, 76). Desde la perspectiva de la ideología liberal imperante entre sus miembros, presenta al mundo escindido entre dos extremos polarizados: el liberal democrático, afrancesado e hispanofóbico, y el tradicionalista tiránico, primitivo y salvaje, extremos expresados a través de la fórmula de Sarmiento "Civilización y barbarie". Sarmiento, una de las figuras hegemónicas del siglo XIX argentino, acuñó esa expresión en el título de su biografía de Facundo Quiroga. En efecto, el libro se titula *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845). La obra — que al decir de Anderson Imbert, "no es ni historia, ni biografía, ni novela, ni sociología: es la visión de un país por un joven ansioso de actuar desde dentro como fuerza transformadora" (*Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, 248) — marcó toda la historia de la ficción argentina. Ella expresa un núcleo central del pensamiento del autor: Sarmiento considera a la Argentina como el escenario de la lucha entre las fuerzas de la civilización, que sitúa en las ciudades, contra las de la barbarie, corporizadas en la inmensa pampa que las rodea. Los hombres de las ciudades encarnan las fuerzas de la historia que producen el progreso, pero éste es ahogado por las fuerzas de la campaña, que Sarmiento presenta como simples manifestaciones de la naturaleza, sin iniciativa histórica. La Revolución de Mayo y la Independencia significaron el triunfo de las ideas liberales de Inglaterra y Francia en contra del absolutismo de España, "esa rezagada de la Europa, echada entre el Mediterráneo i el Océano, entre la Edad Media i el siglo XIX, unida a la Europa culta por un ancho Istmo, i separada del África bárbara por un angosto Estrecho" (Sarmiento, *Facundo*, 12); sin embargo, muy pronto, desde la pampa llegó la anarquía, cuando las hordas incultas y resentidas se lanzaron contra las ciudades progresistas. Para Sarmiento, ni la muerte de Facundo Quiroga, ni la eventual caída de Rosas podían ser soluciones, porque ellos encarnaban la realidad bárbara que había que cambiar, mediante la educación pública, la inmigración europea y el progreso de la ciencia. Con variantes en sus

manifestaciones de superficie, la fórmula de Sarmiento seguiría estructurando el pensamiento y la narrativa hispanoamericana por lo menos hasta mediados del siglo XX.

La novia del hereje (1845-1850), de Vicente Fidel López, es la primera novela histórica argentina, seguida de *Amalia, novela histórica americana*, que, publicada en 1855, da cuenta de los hechos ocurridos en Buenos Aires bajo la tiranía de Rosas entre los meses de mayo y octubre de 1844. Si bien Goic afirma que "la novela histórica exigía ocuparse de un asunto histórico remoto, que hubiese adquirido por la distancia el carácter de un pasado absoluto" (78), tal requisito no podía cumplirse en la novela histórica hispanoamericana cuyo pasado colonial era aún muy cercano y pesaba todavía en el presente histórico. Es más, *Amalia*, la novela histórica más significativa del período en toda Hispanoamérica, narra, según acabamos de expresar, acontecimientos vividos por el autor, por lo que desde una perspectiva normativa estricta no le correspondería el subtítulo de "novela histórica". Mármol, consciente de que estaba subvirtiendo el modelo europeo incluye una "Explicación" en la que hace referencia a las estrategias utilizadas para lograr el efecto de pasado distante necesario a la novela histórica, es decir para fingir el pasado absoluto. Escribe Mármol:

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la misma posición política o social que en la época en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero, el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón por qué el lector no hallará nunca en presente los tiempos empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc.

El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída, como todo lo que se escriba, bueno o malo, relativo a la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras, con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema, aquí adoptado, de describir en forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad. (*Amalia*, 5)

La novela responde a la caracterización que realiza Lukacs de la novela histórica, tanto en cuanto a la presencia del "tipo" como categoría fundamental y al rol de los personajes históricos, como al agregado del aparato de notas a pie de página, que muestra la presuposición de que la novela es una guía para conocer las características de la historia argentina en el período rosista.

Después de su auge durante el Romanticismo, la novela histórica vuelve a constituirse en modalidad importante recién con la generación modernista. La novela histórica modernista no tiene, sin embargo, el compromiso político de la novela romántica. Desde una postura predominantemente "escapista", aspira más bien a una reconstrucción embellecida de pasados lejanos tanto histórica como geográficamente. Tal el caso de *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta, que recrea la España de Felipe II.

Las novelas históricas se suceden en las diferentes generaciones. Responden a veces a intentos de reconstrucción esteticista y nostálgica del pasado desde una perspectiva de clase, como por ejemplo, en el caso de *Aquí vivieron: historia de una quinta de San Isidro, 1583-1924* (1949), de Manuel Mujica Láinez. En otras ocasiones, enmarcadas en lo que se denominó revisionismo histórico, se proponen cambiar la memoria argentina a propósito del período de la tiranía rosista y de la lucha entre unitarios y federales, memoria construida, según hemos visto, a partir de los textos de las generaciones románticas y consolidada en la segunda mitad del siglo XIX, en el período de la Organización Nacional. Merece especial mención dentro de este último grupo Manuel Gálvez, figura central del revisionismo, que además de ensayos y libros históricos, escribió entre 1951 y 1954, tres novelas sobre el período rosista. Es interesante destacar el contexto histórico-político en el que se publican estas novelas: la primera mitad de la década del 50, en pleno gobierno de Perón. Es importante asimismo recordar que, apoyado en elementos populares y nacionalistas, como Rosas poco más de un siglo antes, Perón revivió la antigua fórmula de Sarmiento, nunca totalmente superada, ahora bajo un nuevo lema: "Libros no, alpargatas sí".

La nueva novela histórica

Seymour Menton considera que el año 1979 es un año clave en la historia de la novela histórica latinoamericana. Como expresa el autor, "pese a los que teoricen sobre la novela del posboom, los datos empíricos atestiguan el predominio, desde 1979, de la Nueva Novela histórica" (29). Por mi parte, estimo que en Argentina esta nueva modalidad de la novela histórica comienza algunos años antes, con la publicación de *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* de Enrique Molina, en 1973.

Una sombra donde sueña Camila O'Gorman de Enrique Molina

El autor

Enrique Molina es un poeta surrealista, perteneciente a la generación de 1942. El surrealismo argentino, como movimiento organizado, comienza en 1928, cuando Aldo Pellegrini funda la revista *Qué*. Se diluye muy pronto y recién en 1948, surge nuevamente como movimiento, esta vez alrededor de *Ciclo*. Parte de los miembros recién incorporados abandonan este grupo para formar uno nuevo en torno a la revista *A partir de cero* (1952-56), dirigida por Enrique Molina. Quisiera considerar algunos conceptos del artículo "Vía libre" aparecido en el primer número de esta revista, a manera de presentación de la misma. Comienza Molina:

Si identificamos la poesía y la vida, aquélla planteará al hombre un compromiso esencial que desborda ampliamente el campo de lo literario para presentarse como una conducta fundamental. Una línea particularmente viva del pensamiento contemporáneo, desde Rimbaud y Lautréamont hasta Bretón y el surrealismo, precisa constantemente este concepto y proyecta sobre el mismo una luz a la cual podemos confiar toda esperanza. Únicamente concebida como la fusión ardiente del sueño y de la acción, sosteniendo con una voluntad encarnizada una empresa de liberación total del espíritu, puede asumir la poesía la misión de "cambiar la vida". ("Vía libre" en Langowski, 202)

Considerados desde los *Manifiestos* de Bretón, los conceptos de Molina muestran sólo coincidencias con respecto a las ideas del líder del surrealismo francés; ni siquiera podríamos hablar de re-elaboración⁵. Agrega más adelante Molina:

Resulta inconcebible [...] que aún sea necesario insistir una y otra vez en la unidad indisoluble de la poesía, el amor y la libertad. Esta trilogía ha llegado a constituir el punto central de la especulación surrealista

⁵En un artículo de 1995, donde considero la presencia de André Breton en Alejo Carpentier y Enrique Molina, sintetizo en los siguientes puntos los aspectos de la estética de Breton (extraídos de sus *Manifiestos*) que influyeron a los dos escritores hispanoamericanos:

- 1) aspiración a una renovación espiritual y moral.
- 2) búsqueda de la sobrerrealidad o surrealidad — síntesis de sueño y realidad, vida y muerte, pasado y futuro.
- 3) exploración del inconsciente y búsqueda de la síntesis a partir de esta región del espíritu humano, en detrimento de la razón discursiva.
- 4) concepción de la imagen como fenómeno luminoso que permite el acceso a la surrealidad.

considerada en su sentido más profundo, es decir, como una actividad dirigida hacia el descrédito permanente de todos los mitos, sociales, éticos y religiosos, en nombre de los cuales el hombre contemporáneo es dividido en una serie de compartimentos estancos desde cuyo interior sólo alcanza una visión fragmentaria, totalmente mezquina, de la realidad, también dividida en planos irreconciliables [...]. ("Vía libre" en Langowski, 203)

Como Bretón, Molina piensa que esta empresa de síntesis restauradora de la unidad perdida, esta empresa de liberación del espíritu, puede ser llevada a cabo por la palabra, ya que, cito a Molina, "la poesía es la única fuerza capaz de restituir al hombre su dignidad perdida" ("Vía libre" en Langowski, 204).

Estos conceptos de 1952 nunca perdieron vigencia para Enrique Molina. En una entrevista de Danubio Torres Fierro realizada después de la publicación de *Una sombra donde sueña Camila O' Gorman*, los expresa casi con las mismas palabras, puntualizando una vez ideas fundamentales de la doctrina de Bretón:

Conviene insistir [...] en la unidad indisoluble de la poesía, el amor y la libertad considerados como términos intercambiables, un punto central de la especulación surrealista en la medida en que se dirige hacia el descrédito permanente de los tabúes sociales, intelectuales y religiosos en nombre de los cuales el hombre contemporáneo, el hombre alienado, es dividido en una serie de compartimentos estancos desde cuyo interior sólo alcanza una visión mezquina de la realidad -también dividida en planos irreconciliables. Así, se trata entonces de liberar al hombre no sólo en el campo económico sino también en el espiritual, y eso se logra liberando en primer término la palabra, plegándola a lo maravilloso, a lo imprevisto, confiando en su poder incantatorio. El surrealismo es, pues, ante todo, una ética -rasgo que Bretón llevó al extremo. (Molina, 349)

Quiero destacar, por ser relevante a propósito de la postura que he asumido en este trabajo en cuanto a los alcances de la función representativa del discurso en la ficción posmoderna, que el surrealismo nunca rechazó la realidad tangible, sino que aspiró a captar el aspecto mágico, suprarreal de las cosas a través de una visión que rompía con las perspectivas convencionales. Molina subraya ese potencial de las cosas cuando, dentro del contexto de la literatura hispanoamericana, marcada por el "realismo mágico", propone como poética de su novela un "realismo esencial", que define como una modalidad que "consigna continuamente la realidad más inmediata [...], pero la instala luego en el reino de

todos los posibles, la abandona a los instintos, a la imaginación y la poesía, a las temperaturas del fuego central" (Molina, 334-335).

La novela

Una sombra donde sueña Camila O' Gorman, única obra narrativa escrita por Molina, obtuvo el Primer premio Municipal de prosa (ciudad de Buenos Aires) en 1974. La novela narra un acontecimiento muy conocido de la historia argentina y varias veces re-escrito por la ficción⁶. En 1848, durante la dictadura de Rosas⁷, Camila O'Gorman, una joven de la sociedad porteña, se enamora de un sacerdote, Ladislao Gutiérrez, se transforma en su amante y huye con él a Corrientes. Rosas, acicateado también por la oposición unitaria⁸, ordena la cacería. A los pocos meses, se los encuentra, arresta y fusila. Camila estaba embarazada. Así evalúa Molina el acontecimiento, desde la postura surrealista que orienta su vida: "La ejecución de Camila O'Gorman constituye el acto más inhumano y arbitrario de su largo gobierno [el de Rosas], una compulsiva determinación de poderes negativos, el sello de una actitud antivital. Ante él, su víctima asume todas las aspiraciones de la poesía. En una sociedad donde imperan a la vez el odio y las virtudes domésticas, Camila encarna las virtudes de la pasión, las virtudes de la locura, el honor del amor" (19).

El autor ha explicado su novela en repetidas ocasiones. En las palabras preliminares a la misma, escribe: "Del mismo modo que es posible un análisis sociológico, económico. etc., de la historia, imagino también un análisis poético dirigido a captar esa última resonancia de la misma, ya sólo en el tiempo puro de la conciencia" (19), y agrega, con expresión de cuño surrealista: "Para evocar la orgullosa pasión de Camila he tratado de

⁶La última re-escritura es la famosa película *Camila* (1984) de la directora argentina María Luisa Bemberg, que utiliza, entre otras fuentes, el libro de Molina.

⁷Rosas fue Gobernador de Buenos Aires entre 1829 y 1831. Luego, en 1835, reasumió el gobierno de la provincia, que ejerció hasta 1852, en que fue derrotado en Caseros por el General Urquiza. Caseros da comienzo al período de Organización Nacional. La Constitución Argentina se sanciona en 1953. Según el historiador Félix Luna (*Breve Historia de los Argentinos*, 1993), a partir de 1835 "el país vivió una confederación de hecho bajo el pensamiento pragmático de Rosas" (93). El mismo historiador describe ese pensamiento en los siguientes términos: "Rosas tenía una idea muy particular de la libertad: consideraba que los gobiernos debían ser autoritarios y ejercer una represión implícita o explícita. No tenía el menor sentido de tolerancia o de pluralismo en relación con sus opositores; creía en la necesidad de una autoridad paternalista que rigiera hasta en los mínimos detalles la vida de la colectividad" [...]. En muchos aspectos, pues, Rosas vivía en la época colonial. Otorgó gran importancia a la cuestión religiosa y a la autoridad paternal e, indudablemente, dio a su gobierno un sentido que llamaríamos hoy reaccionario" (98-99).

⁸Recordemos que el escenario político de la época estaba dividido entre unitarios y federales.

instalarme en esa zona donde se funden en una verdad única el mundo exterior y el interior" (19).

En un ensayo sobre *Camila*, que titula "El realismo esencial", profundiza este concepto. Comienza por considerarla como un "largo texto poético", caracterizado por la "visión poética inmediata", "polo opuesto de la narrativa" (333); pero luego la ubica implícitamente en la tradición de la novela contemporánea que rechaza la modalidad realista de percepción y expresión. Molina termina el ensayo con estas palabras: "Esa novela a la que yo llamaría del realismo esencial, es una aventura que da paso a lo heterogéneo y penetra en zonas inéditas del universo sin por eso perder su conexión con el ámbito objetivo humano e inmediato" (335). Finalmente, en la entrevista de Danubio Torres Fierro, agrega:

En principio, digamos que se trata, en realidad, de un largo texto poético. Narra un hecho histórico, ocurrido a fines del siglo pasado en Argentina, bajo la dictadura de Rosas.[...] el hecho histórico es seguido con absoluta fidelidad — incluso con el aporte de nuevos documentos. Pero en su desarrollo hay, al mismo tiempo, una interpretación poética, a menudo onírica, que integra la realidad histórica con su propia resonancia en lo más profundo de la sensibilidad y la imaginación. La percepción de la realidad, tal como se la practica en Occidente desde el siglo XIX, considera que el gran espacio objetivo — en el que todo va a insertarse y ser controlado — es la Historia — así, con la mayúscula. En cambio, en *Camila* se intenta probar que la historia no es más que un caso particular de otra escena más desarrollada, más ambigua, más onírica, más vasta: la poesía. Así, y en último término, el mundo en que vivimos no sería más que un caso particular (y, por qué no, aberrante) de otro más amplio, mejor unido y con rimas más coherentes: el mundo de lo poético. (350-351)

En el contexto de la historia de la narrativa hispanoamericana y argentina, la novela constituye, por un lado, la culminación de lo que Cedomil Goic denomina como "representación surrealista" de la realidad, que llega a tener vigencia a partir de 1934, con la generación de 1927. Por otro lado, anuncia la novela posmoderna en tanto representación intertextual e interdiscursiva del mundo que, llevando a sus límites extremos la plurivocalidad y el plurilingüismo propios de la novela, busca borrar las barreras entre los géneros, y aun entre el arte y la vida. Adelantemos ya que, en el caso de *Camila*, este desdibujamiento de límites que coincide con la teoría y la práctica posmoderna debe ser atribuido a una forma tardía y original de práctica surrealista, que anticipa, al mismo tiempo, el interés por la historia que marcaría masivamente a la novela hispanoamericana, y

argentina, hacia fines de la década de 1970. Desde su compromiso estético y existencial con el surrealismo, Molina inicia entonces una nueva poética, la posmoderna, y al mismo tiempo ingresa a otro debate que comenzaba a perfilarse en todo Occidente, y que produciría un gran reordenamiento del discurso social, de lo decible global, al sacudir "esa vasta sinergia de poderes, de restricciones, de medios de exclusión, ligados a pautas arbitrarias formales y temáticas" (Angenot, "Pour une théorie", 374) que constituye la hegemonía en un estado de sociedad. Me estoy refiriendo al feminismo.

En terminología de Bajtín, el texto de Molina está estructurado, fundamentalmente, en base a un bilingüismo que surge de la alternancia del lenguaje poético de modalidad surrealista y del ensayo histórico-sociológico, dos formas de discurso univocal. Pero en este bilingüismo preponderante, se introducen, sin embargo, otros mundos lingüísticos y otras voces. El discurso de tipo ensayístico está caracterizado por la presencia de estilizaciones de la opinión general anónima que representan la ideología de un sector social en una época histórica: "Como es natural, la Familia, la Iglesia y el Poder debían fulminar a una criatura que transformaba en éxtasis toda transgresión hecha en nombre del amor" (30), y también por construcciones híbridas: "ella es un objeto, una propiedad de la bella familia, del cual ésta debe obtener ventaja"⁹ (31), que otorgan al discurso un carácter fuertemente irónico. Estructuran también el texto novelístico una multitud de géneros intercalares que tienen la peculiaridad de no ser estilizaciones del autor, sino documentos históricos reales. Se incorporan, en efecto, al discurso: citas de historiadores; cartas y memorias de personajes históricos; decretos y circulares de gobierno; inventarios e informes policiales; actas de defunción; citas de diccionarios. La originalidad de la obra reside en gran parte, precisamente, en el contraste entre el discurso de este tipo de documentos y la imagen surrealista. Por último, la novela incluye también, al final, a manera de apéndice, una serie de documentos históricos inéditos utilizados por el autor para su reconstrucción del acontecimiento histórico.

Aunque el relato empieza en 1828, fecha del nacimiento de Camila, la violencia de ese momento encuentra sus raíces en los períodos de la conquista y la colonización. Consideremos las características del discurso con que comienza la novela:

⁹Recordemos que para Bajtín una construcción híbrida es "un enunciado que, conforme a los índices gramaticales (sintácticos) y composicionales, pertenece a un solo locutor, pero donde se confunden, en realidad dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos «lenguas»" (*Esthétique*, 125-126.). En este caso el enunciado expresa la opinión del narrador, pero el adjetivo "bella" está usado irónicamente para expresar la opinión general anónima que representa la ideología del ese sector social al que pertenece Camila.

La feroz alquimia de la violencia transformaba entonces en odio y resentimiento las fuerzas profundas del país, extraído de golpe de lo más hondo del desorden y la pereza. Violencia desatada y violencia latente.

Camila O'Gorman nace en Buenos Aires, Argentina, en 1828. Un país desgarrado. En las oraciones, en las divisas, en la pura, eléctrica sustancia de las médulas, en la estructura misma de los organismos, como si la aspirasen y se nutrieran de ella y a la vez la exhalaran contaminando el aire.

Surgía desde las raíces de un país devorado por el desierto, desde lo más ciego del paleolítico de la muerte. Los hombres se enterraban a lanzazos, caían de los caballos, con terribles heridas, sin ningún remedio, y había los pasados a degüello y los fusilados en cualquier parte,[...] (Molina, 21)

Desde la primera página, tanto en la relación que se establece entre violencia y desierto, como en la retórica superlativa y dramática de enumeraciones ancladas en lo "hondo" y lo "profundo", el lector reconoce los ecos de Sarmiento, en lo que se podría denominar como determinismo telúrico de Molina que renueva la tesis sarmientina desde la visión surrealista del subconsciente e inconsciente. Recordemos que Sarmiento publicó *Facundo* en 1845, por lo tanto, sostener que Molina explica la violencia del mismo período que describe Sarmiento a través de la retórica sarmientina es una hipótesis totalmente plausible, más aún teniendo en cuenta que en Argentina las figuras de Rosas y Sarmiento están indisolublemente unidas en la memoria cultural. El comienzo de la novela de Molina muestra sin duda las huellas de la "INTRODUCCIÓN" del *Facundo*, análisis que, sin embargo, no resulta relevante en este estudio ya que el libro de Sarmiento no pertenece al discurso social de la época en que fue escrita *Camila*. El horizonte de expectativas del lector argentino de principios de los setenta lo induce, en cambio, a leer el texto a partir de la obra de un ensayista de gran influencia en las décadas de los cincuenta y sesenta, Ezequiel Martínez Estrada, quien a su vez reelaboró las ideas sarmientinas. En términos de Angenot, la interlegibilidad, que "asegura una entropía hermenéutica que hace que leamos los textos de un tiempo (y los de la memoria cultural) con cierta estrechez mental monosémica" ("Pour une théorie", 371), remite al lector iniciado de la novela de Molina¹⁰ a la obra de Martínez Estrada, especialmente a un libro de 1962, cuyo título tiene como intertexto el título de una

¹⁰El lector de Molina es siempre un lector iniciado.

obra de Sarmiento. Me estoy refiriendo a *Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina*¹¹.

En este libro, Martínez Estrada define América Latina, a partir de lo que él denomina como enfoque antropogeográfico, como "compuesto mestizado cuyos elementos aún no bien fraguados permiten que las fuerzas modeladoras del medio mantengan en tensión y hasta en conflicto las distintas formas que con individual evolución perpetúan la diversidad y la desintegración de los elementos de su seno. En efecto, se trata de un cuerpo diferenciado y en ocasiones desintegrado netamente, cuya cohesión se ha procurado por medios coactivos" (19). Esta caracterización pone énfasis en el carácter inacabado del proceso de integración racial y la problemática relación del hombre y del medio. En este sentido, "el Hemisferio Austral es, con respecto al Boreal, el 'mundo' en que la naturaleza conserva su primigenia potencia modeladora. Aquí todavía la naturaleza predomina en la morfología que va configurando esa lucha de la Geo y el Ethos" (5).

El determinismo telúrico de Molina no sólo tiene entonces sus raíces en la tesis de Sarmiento, sino que se corresponde con discursos de su época que extienden la vigencia del pensamiento de Sarmiento a la segunda mitad de nuestro siglo. Ahora bien, como ya lo expresé, creo que esta postura ideológica de Molina proviene tanto del discurso hegemónico del siglo XIX que "*moldeó y modeló*" (González Echevarría, 10) el discurso social argentino, como de sus ideas surrealistas que otorgan un lugar privilegiado en el estatuto ontológico de la realidad a las fuerzas subconscientes e inconscientes.

La percepción de la historia argentina de Molina está modelada, entonces, en parte por la fuerza hegemónica del discurso de Sarmiento, pero en mayor medida por el discurso surrealista, a través del cual vehiculiza también su visión del acontecimiento histórico. En la descripción de Rosas (63 a 70), por ejemplo, partiendo de la identificación del tirano con el Minotauro, se crea un mundo de animismo mágico, donde se desdibujan las fronteras entre las especies: "Una calle de sauces llorones conduce al castillo del Minotauro, en Palermo de San Benito, no lejos del río, a la sombra de un santo negro. Silba entre esos muros la respiración ácida del Amo, con doble chorro de vapor que lanza por los orificios de la nariz. Envuelto en una bola de humo, se yergue con terribles ojos celestes ante sus servidores" (67).

¹¹El de Sarmiento, de 1883, es *Conflictos y armonías de las razas en América*. Félix Luna, el historiador argentino más leído, también recupera el título de Sarmiento en su libro *Conflictos y armonías en la historia argentina*, de 1982.

La imagen de Molina, como la de Breton, logra hacer acceder al lector a esa sobrerrealidad o surrealidad — síntesis de sueño y realidad, tiempo histórico y tiempo mítico — donde se confunden orden y grado de los objetos, plantas, animales y seres humanos, y la sexualidad se descontrola. Consideremos algunas de las imágenes de Camila en la iglesia:

Camila corrió entre las columnas, al pie de los barrancos, entre los reyes de tamaño descomunal, los candelabros y las palmeras de Judea. Los muros cubiertos de hiedra, ondulaban al compás de la música, grandes nubes atravesaban las naves. Corrió, el rostro echado hacia adelante, tenso, con los labios apretados, saltando al encuentro de Ladislao, hacia el sacerdote instalado en medio de las tinieblas. (143)

Dije más arriba que la novela de Molina no sólo anuncia la nueva novela histórica sino también el discurso feminista, al que ingresa desde el surrealismo. Según hemos visto, el surrealismo es para Molina, como para Breton, una ética, en el sentido de que aspira, a través de la palabra, a liberar al hombre y restituirle su unidad perdida. Desde esta perspectiva, re-escribe la historia de un período de la historia argentina en el que el paradigma patriarcal se manifestó con rasgos dramáticos. Como se lee en la novela, "A Camila le toca vivir en una época trágica, en una sociedad que niega a la mujer la menor posibilidad de realización propia, sin dejarle más perspectiva que la gloria conyugal, la domesticidad, la sumisión" (29). En la sociedad en la que se desarrolla la tragedia, "de un lado [están] los representantes de las buenas costumbres, los pilares de las instituciones: militares, jueces, delatores, rufianes de foro, obispos, verdugos, policías, ese padre de Camila que reclama a Rosas un ejemplar castigo para su hija por el «horrendo escándalo», «el acto más atroz y nunca oído en el país»" (31). En este contexto, Camila encarna las fuerzas de la libertad y el amor, indisolublemente unidas a la poesía, en la visión de Molina. Al otorgar a la mujer esa fuerza vital, Molina se acerca al discurso de feministas norteamericanas de la década del ochenta, tales como Sheila Collins, Barbara Walker y Gerda Lerner, entre otras. La sociedad porteña sin diferencias políticas encontró a Camila culpable, ya que:

Sostenida tanto por el espíritu de Inquisición con bota de potro, propio de Rosas, como por la pudibundez unitaria con ramilletes de violetas y versitos en los álbumes, la represión es tan asfixiante que un acto de amor, con todo cuanto implica de exaltación, de alegría vital, desaparece: sólo se ve la falta, el crimen. Esos señores y esas damas no se horrorizan por las atrocidades que a diario se cometen, las cabezas cortadas, los

brazos o piernas colgados en la plaza pública como elementos aleccionadores [...] Pero si los labios de una mujer capaz de amar borran las estúpidas fronteras de la respetabilidad burguesa, si, con su propio cielo, devuelven a un ministro de Dios su pura condición de hombre, el sórdido círculo de la familia se contrae como una víbora, sus púas se erizan, las autoridades claman venganza, todos se enardecen de odio. (31-32)

En términos de teoría feminista, Camila es culpable porque se opone a la imagen de mujer angelical y "madre buena" deshumanizada y des-sexualizada que constituía el ideal femenino del siglo XIX.

Según la postura desarrollada por Gerda Lerner, el término patriarcado fue acuñado a mitad del siglo XIX para referirse a la supremacía, en la tradición occidental, de una figura familiar y de una divinidad masculinas. En una aproximación más general, designa una visión de mundo que privilegia al hombre y a lo masculino. Esta visión, que nuestra civilización occidental identificó durante mucho tiempo con el orden natural de las cosas, habría comenzado a gestarse en el período neolítico, cuando los pueblos cazadores de la Mesopotamia y el Cercano Oriente se convirtieron en sociedades agrícolas. Su consolidación coincidiría con la escritura del Libro del Génesis y la emergencia de la civilización griega. En las culturas pre-patriarcales que tenían a la Diosa madre como figura central, la sexualidad y el cuerpo de la mujer eran sagrados. Con el advenimiento del patriarcado, en cambio, la sexualidad femenina, que pasó a ser patrimonio del padre o del marido, se volvió demoníaca. Asociada con la serpiente, la mujer se convirtió en causa de la caída del hombre y del advenimiento del mal en el mundo. Por otra parte, el surgimiento de la escritura, puso de relieve el poder creador del lenguaje, la capacidad de plasmar un mundo por la palabra, es decir, dio prioridad al poder de abstracción ligado a la experiencia patriarcal del mundo. Se pasó así del acto creador que involucra la materialidad del cuerpo de la mujer a un acto creador que se basa en lo mental y simbólico (*The Creation of Patriarchy*).

Bárbara Walker, por su parte, se refiere a la Diosa del período patriarcal afirmando que esa Diosa de los muchos nombres fue la primera Trinidad Sagrada, y que a sus tres aspectos principales se les llamó Doncella, Madre y Vieja Sabia, o alternativamente, Creación, Perseverancia y Destrucción. La autora explica que en el proceso de surgimiento de la divinidad masculina, nuestra civilización des-divinizó y des-sexualizó a la Doncella y a la Madre, y unió ambas figuras dando origen a la Virgen María y al ideal de la "madre

buena". En el mismo proceso marginó a la vieja Sabia transformándola en bruja, agente de destrucción y depositaria de una incontrolable sexualidad transgresora (*The Crone: Woman of Age, Wisdom and Power*).

La definición que Camila realiza de sí misma en imágenes oníricas surrealistas entre las páginas 148 y 151 de la novela, constituye una reformulación poética de las teorías patriarcales antes resumidas. Por otro lado, al identificarse con "la Gran Ramera", la "Prostituta de Babilonia", la "Salamandra" y otras imágenes negativas, el lector no puede menos que relacionar el texto de Molina a la teoría que Gibert y Gubar desarrollaron en 1979, en *The Mad Woman in the Attic*:

Proyectando su ira y su enfermedad en personajes espantosos, creando dobles oscuros de sí mismas y heroínas, las escritoras se identifican con las autodefiniciones que el machismo les ha inculcado, y al mismo tiempo lo revisan. Todas las escritoras de los siglos XIX y XX que evocan al monstruo femenino en sus poemas y novelas alteran su significado en virtud de su propia identificación con él. El sentimiento de inferioridad de la autora suele ser la causa de que la bruja-loca-monstruosa sea una transformación tan crucial del propio Yo de la autora. (79)

Es significativo que, en la ficción argentina, esa imagen haya sido construida por un poeta surrealista, adoptando la perspectiva femenina, en la primera mitad de la década de los setenta. Cabría agregar, para terminar esta parte del análisis que ha intentado poner en relación a la novela con el discurso feminista, que la misma fue publicada en un interludio democrático, entre los gobiernos militares de 1966-1973 y los de 1976-1983. Este regreso a la democracia de 1973 se efectúa desde el signo del populismo peronista, que en la memoria cultural de los argentinos está unido a la Dictadura de Rosas. Sin embargo, desde mi experiencia de lectora, la crítica de Molina a la sociedad patriarcal excede los límites del contexto histórico argentino, ya que en un último nivel interpretativo, Rosas, y por qué no Perón, aun en sus excesos, no son sino manifestaciones históricas particulares de la ideología patriarcal occidental que estigmatiza a las fuerzas vitales que se oponen al Orden instituido.

Esta última afirmación permite relacionar la novela con otra instancia del discurso social de la época, en este caso el discurso argentino. Me estoy refiriendo a la película *Camila*, de 1984, de la directora María Luisa Bemberg. La película, que está realizada desde una política decididamente feminista, exalta los mismos aspectos del libro de Molina. Sin embargo, en el texto de Bemberg, la crítica a la sociedad patriarcal está más fuertemente

anclada en el contexto político argentino de la enunciación. La película se estrena en el marco del retorno a la democracia, después de la dictadura militar 1976-1983, a la que apunta con énfasis la denuncia. El "Proceso de Reorganización Nacional" — como se autodenominó la dictadura —, con sus torturas, desapariciones y campos de concentración, constituyó, en efecto, una variante de la "Restauración de las Leyes" de Rosas.

A propósito de la categoría de ficción

Tanto los documentos que integran el texto de ficción, como los que se incluyen al final de la novela, cumplen la función de incorporar, dentro del pacto de ficción, la aspiración a cierto tipo de validación empírica, rasgo distintivo de la ficción documental según Barbara Foley (25). La utilización de este recurso inscribe asimismo al texto dentro de la tradición de la ficción histórica tradicional que, a través de las notas a pie de página, se proponía convencer al lector de que la novela era una guía para conocer las características de la historia social y cultural de la época. No cabe duda de que algunas de sus estrategias de escritura hacen que *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* ingrese a la modalidad de la nueva novela histórica. Me estoy refiriendo especialmente a su plurilingüismo e intertextualidad, como así también a la ficcionalización de personajes históricos, y, sobre todo, al rechazo de las exigencias tanto de representación auténtica, como de copia inauténtica, derivado del predominio de los discursos de tipo ensayístico y poético. Sin embargo, su vocación cognitiva, complejizada por la poética surrealista en la que se apoya, pero no cuestionada epistemológicamente, la convierten en una versión de transición entre la modernidad y la posmodernidad, alejándola de la metaficción historiográfica propiamente dicha.

El largo atardecer del caminante de Abel Posse

El autor

Diplomático de carrera, Abel Posse pertenece a la generación de 1972 y su nombre está unido, más que el de ningún otro escritor argentino, al de la nueva novela histórica. Seymour Menton menciona, en efecto, *Los perros del Paraíso* (1983), del autor argentino, entre las cinco novelas hispanoamericanas publicadas entre 1979 y 1987 que le hicieron "percibir [las] semejanzas" (11) que iniciaron su investigación en el campo de lo que más tarde definiría como la nueva novela histórica.

Las novelas consagradas de Posse re-escriben la historia. Si bien la última, *La pasión según Eva* (1994) — "sumario existencial de la personalidad de caudillo más fascinante de la Argentina de este siglo" (*La pasión según Eva*, 11) —, está centrada en la historia argentina vivida por el autor, la mayoría de sus ficciones constituyen una revisión de la Crónica de la Conquista. Con *Los perros del Paraíso*, por la que obtuvo el Premio Rómulo Gallegos, máxima distinción literaria en Hispanoamérica, Posse ingresa a la gran reflexión sobre la Conquista suscitada por el V Centenario, uno de los factores, según Menton, que favoreció el surgimiento de la nueva novela histórica. Dentro de esta perspectiva, es interesante notar que las dos novelas siguientes están centradas en el discurso de los "perdedores" oficiales. En efecto, *Daimón* (1989) reelabora la figura de Lope de Aguirre, el gran rebelde "loco" de la expedición a El Dorado, y *El largo atardecer del caminante* (1992), que le valió el Premio Internacional Extremadura - América 92 convocado por la Comisión Española del V Centenario, la de Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

Al elegir como temática fundamental de sus novelas históricas las Crónicas de la Conquista, Abel Posse entra en diálogo con obras de grandes novelistas de Hispanoamérica — considérese, por ejemplo, *Vigilia del Almirante* (1992) del paraguayo Augusto Roa Bastos —, pero se aleja de la tendencia hegemónica de la novela argentina contemporánea que ha estado centrada en la re-escritura de la historia "argentina", ya sea la pasada o la vivida.

La novela

En el título de la primera página de la novela, "Noticias del Cabeza de Vaca", el lector se entera de quién es el personaje al que alude el título del libro. Se trata de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, quien "a pie, desnudo como indio, desarmado y sin cruces ni evangelios (visibles) se lanzó a la caminata más descomunal de la historia (ocho mil kilómetros a través de lo desconocido) tal vez tratando de demostrarse a sí mismo que el hombre no es lobo del hombre" (*El largo atardecer*, 11). Encuentra sentido en estas líneas el segundo núcleo significativo del título. Álvar Núñez es, indudablemente, el caminante por antonomasia de la Conquista, verdadero descubridor de los Estados Unidos, que recorrió de La Florida a Texas y de Texas a México. El primer núcleo alude a la perspectiva del relato: la vejez del Adelantado. La novela de Posse constituye, en efecto, una prolongación autógrafa ficticia de *Naufragios*, crónica publicada por Álvar Núñez en 1555, que constituye el principal intertexto de la novela, al que se agrega también, con carácter de

intertexto mediador, la *Historia General y Natural de Las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo.

En *Naufragios*, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca narra la expedición de Pánfilo de Narváez a la Florida, su trágico final y la desesperada marcha hacia el Oeste de los cuatro sobrevivientes: Castillo, Dorantes, Estebanico y el propio Álvaro Núñez. La expedición había partido de San Lúcar de Barrameda en 1527 y los sobrevivientes llegan a México en 1535 después de haber vivido ocho años entre los indios, completamente aislados de la civilización europea. Álvaro Núñez regresa a España en 1537 y escribe primero una *Relación* dirigida a la Real Audiencia del Consejo de Indias para informar acerca de sus méritos y padecimientos. Esta relación, que según Gonzalo Fernández de Oviedo tuvo un enorme éxito, se transforma en el libro de Memorias que se edita en Valladolid en 1555, en la que se considera como su primera edición oficial, donde aparecen unidos los *Naufragios* y los *Comentarios*, obra posterior del autor que narra sus aventuras en el Río de la Plata.

Según Beatriz Pastor, tres discursos fundamentales organizan el discurso narrativo de la conquista: el discurso mitificador, el discurso del fracaso y el discurso de la rebelión. El discurso mitificador ficcionaliza la realidad del nuevo mundo y el proceso de su conquista. Las instancias más representativas de este discurso son los *Diarios* y *Cartas* de Colón, y las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés. En los primeros documentos, la visión de América como "botín" oculta y desfigura su realidad natural y humana; mientras que las *Cartas* de Cortés crean el modelo de conquista y de conquistador, que se articula sobre una selección y reelaboración del material con vistas al fin buscado, el éxito, que aparece siempre como culminación inevitable de la empresa. Beatriz Pastor considera que el modelo formulado en los textos del discurso mitificador se puede descomponer en tres elementos: el objetivo, definido como botín mítico-fabuloso, la acción, entendida como proyecto épico-militar de dominio, cristianización y expropiación, y, finalmente, el modelo del conquistador, caracterizado como héroe mítico (Pastor, 294-295).

Este es el punto de partida del "discurso del fracaso", que se va gestando gradualmente, a partir de la *Carta de Jamaica* del propio Colón, y tiene su expresión más contundente en los *Naufragios* de Álvaro Núñez. Beatriz Pastor caracteriza al discurso del fracaso en los siguientes términos:

La desmitificación de la naturaleza americana, que aparece caracterizada como centro de la confrontación entre el europeo y América; la

transformación de la acción heroica por lucha por la supervivencia; la sustitución de riqueza y gloria, como motores de la acción, por la necesidad, que acaba organizando totalmente el desarrollo de las expediciones; y la modificación de los objetivos, que se concreta en una redefinición del botín. Estos cuatro elementos, que articulan, frente al discurso mitificador y creador de modelos, las narraciones que integran el discurso narrativo del fracaso, se completan con un último elemento fundamental: la transformación de la relación en *servicio*. (290-291)

Aplicando estos conceptos a *Naufragios*, se observa que a menos de cuatro meses del desembarco en la Florida, el único oro encontrado es una sonaja, y, ante el embate de una naturaleza indómita, del hambre y de la enfermedad, el modelo heroico del conquistador comienza a derrumbarse. Los primeros en claudicar son los soldados sin rango, que planifican huir abandonando al gobernador y al resto de los enfermos; pero pronto esta actitud se extiende al mismo Narváez, quien frente a la adversidad renuncia a sus responsabilidades de comandante. Éstas son, en efecto, las últimas palabras de Narváez referidas por Álvar Núñez: "Yo le dije (a Narváez) que [...] me dijese qué era lo que mandaba que yo hiciese. El me respondió que ya no era tiempo de mandar unos a otros; que cada uno hiciese lo que mejor le pareciese que era para salvar la vida; que él así lo entendía de hacer [...]" (*Naufragios*, 68-69). Como surge también de esta cita, el oro y la fama han dejado de ser los motores de la acción: el único objetivo en el "discurso del fracaso" es la necesidad de sobrevivir. Es ella la que determina el rumbo al oeste de la expedición apenas tomada la posesión de las nuevas tierras; para no morir, los conquistadores se vuelven artesanos, primero funden "los estribos, espuelas y ballestas" (61), instrumentos de la conquista, para hacer "los clavos y sierras y hachas" (61) con los que construirán los barcos que les permitirán escapar a la muerte; comen luego los caballos, otro símbolo del modelo de la conquista en el discurso mitificador, y, en un proceso de degradación creciente, terminan comiéndose los unos a los otros:

[...] cinco cristianos que estaban en rancho en la costa llegaron a tal extremo, que se comieron los unos a los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo, no hubo quien lo comiese. De este caso se alteraron tanto los indios, y hobo entre ellos tan gran escándalo, que sin duda si al principio ellos lo vieran, los mataran, y todos nos viéramos en grande trabajo. Los nombres de ellos son éstos: Sierra, Diego López Coral, Palacios, Gonzalo Ruiz. (*Naufragios*, 75)

Los representantes de la civilización europea han perdido no sólo los atributos del conquistador heroico, sino que su comportamiento salvaje espanta a los propios indios. No

es ésta la única ocasión en que los roles parecen invertirse; en otro pasaje, la indefensión extrema del grupo de Álvaro Núñez después del naufragio de la improvisada nave, produce el horror primero, y luego el llanto de los indígenas, lo que en última instancia no hace sino acrecentar el pesar de los españoles:

Los indios, de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos, con tanta desventura y miseria, se sentaron entre nosotros, y con el gran dolor y lástima que hobieron de vernos en tanta fortuna, comenzaron todos a llorar recio, y tan de verdad, que lejos de allí se podía oír, y esto duró más de media hora; y cierto ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos, a manera de brutos, se dolían de nosotros, hizo que en mí y en otros de la compañía creciese más la pasión y la consideración de nuestra desdicha.(73)

Tan lejos está ya Álvaro Núñez del paradigma "conquistador-héroe-mítico" de las *Cartas de Relación* de Cortés, que en la lucha por la supervivencia debe identificarse con los indígenas: vestirse y comer como ellos, y ejercer sus mismos oficios: primero el de mercader, transportando mercaderías entre la costa y el interior, y finalmente el de shamán. Todorov señala con acierto que esta identificación es sólo superficial: "La identificación no es nunca completa: hay una justificación «europea» que hace que su oficio de mercader le resulte agradable, y rezos cristianos en sus prácticas de curandero. En ningún momento olvida su propia identidad cultural" (*La conquête de l'Amérique*, 250).

Sin embargo, el "discurso del fracaso" es un momento importante en la dinámica de la conquista, ya que por primera vez aparece la verdadera naturaleza americana, que había permanecido oculta detrás del mito del botín, y se desmitifica el significado de la conquista y la imagen del conquistador. Se ha dado ya el primer paso en el proceso de surgimiento de la conciencia americana.

Finalmente, como dice Beatriz Pastor, la función de la relación en el "discurso del fracaso" no será "servir al rey informando verídica y puntualmente de todo lo sucedido, sino reclamar reconocimiento por unas penalidades y sacrificios que se reivindicaban como prueba de una lealtad merecedora de las más altas recompensas" (291). En ausencia de un botín que ofrecer al monarca, la relación de las desdichas se transforma en servicio. Dice Álvaro Núñez al respecto: "bien pensé que mis *obras* y servicios fueran tan claros y manifiestos como fueron los de mis antepasados¹², y que no tuviera yo necesidad de *hablar* para ser

¹²El abuelo de Álvaro Núñez, Pedro de Vera, ganó Canarias para la corona española.

contado entre los que con entera fe y gran cuidado administran y tratan los cargos de Vuestra Majestad y les hace merced. Mas no me quedó más servicio deste que es traer a Vuestra Majestad relación" (Pastor, 292-293).

Este es el intertexto principal en base al cual Abel Posse escribe su novela, imaginando un Álvar Núñez que re-escribe los *Naufragios* en su vejez de Sevilla, en el año de la muerte del Emperador Carlos V, instado por una joven bibliotecaria judía que le regala una resma de papel imitación pergamino, y libre de las constricciones del contexto de la enunciación original. El nuevo relato, subgénero híbrido entre las memorias y el diario, llena los silencios del texto original, señalados en la época de su publicación por el historiador Fernández de Oviedo¹³, silencios que sirven a Posse de justificación verosímil para escribir la prolongación de la crónica original. Las primeras palabras del libro son muy significativas al respecto: Abel Posse comienza su novela con una afirmación que pone de manifiesto la importancia del contexto enunciativo como factor de encubrimiento del referente en la construcción del discurso del Adelantado: "Se sabe poco porque sus libros eran para la Corte y el peligroso mundo de aquella España grande y terrible" (*El largo atardecer*, 11).

Desde la perspectiva de Genette, la continuación de Posse sería entonces una continuación "infidel" o "correctora", propuesta como prolongación¹⁴ autógrafa de *Naufragios*. Según el crítico francés, "la continuación temáticamente infidel desborda la categoría de la imitación seria hacia la de la transposición¹⁵, e incluso de una variante muy fuerte, y a veces muy agresiva, de la transposición, que es la corrección temática, es decir la refutación" (*Palimpsestes*, 221). Prolongación ficticia atribuida al propio Álvar Núñez, la novela cumple la función de verdadero post-scriptum "dispuesto para suplir, es decir, reemplazar, y por lo tanto, borrar lo que se completa" (*Palimpsestes*, 225). Desde esta perspectiva, significa una adición "facultativa, o al menos excéntrica y marginal, que agrega a la obra de otro un excedente a manera más bien de comentario o interpretación libre, abiertamente abusiva. [...] El hipotexto¹⁶ no es aquí más que un pretexto: el punto de partida de una extrapolación disfrazada de interpolación" (*Palimpsestes*, 225).

¹³En la página 252 de su *Historia*, Fernández de Oviedo pide, en efecto, "más larga claridad" con respecto a algunos datos aportados por Álvar Núñez.

¹⁴Genette distingue entre "continuation" y "suite". Basándose en la diferencia que establece el *Dictionnaire des synonymes* de d'Alembert, «On donne la continuation de l'ouvrage d'un autre et la suite du sien», establece una diferencia genética entre los dos conceptos: "Suite, autographe, continuation allographe" (*Palimpsestes*, 181). He traducido "suite" como "prolongación".

¹⁵Recuérdese que conforme a la clasificación de Genette, que incluí en la Introducción, la transposición involucra una relación de transformación con régimen serio.

¹⁶Recuérdese que en este análisis utilizo "intertexto" en lugar de "hipotexto".

En efecto, en el texto de su vejez, Álgar Núñez aspira a liberarse de las limitaciones provenientes de la situación comunicativa, y escribir su verdad: "Si tuviera que escribir para Lucinda sería algo tan mentido y empacado como mis *Naufragios* y *Comentarios*. Sería tan oficial y exterior, tan convenido como una relación al Consejo de Indias o al mismo Rey. He, pues, decidido que seguiré libre sobre este campo blanco, infinito [...] La soledad salvaje, la verdad, Libre: sin ningún lector de hoy" (*El largo atardecer*, 35). Como las palabras del narrador lo dejan entrever, el nuevo texto se constituye, indudablemente — utilizando la terminología de Genette — en una extrapolación del texto original, resultado del ejercicio de la libertad, hecho que destaca el Adelantado tanto al comienzo de su relato, "Es sobre este regalo de Lucinda donde escribo con eso nuevo y extraño que llamaría libertad", (*El largo atardecer*, 34), como en la recapitulación final: "Desde que comencé a escribir estas notas me sentí libre en la intimidad de las páginas" (*El largo atardecer*, 262). Y esa re-escritura del pasado desde la libertad se convierte para él en verdadera posibilidad de volver a existir: "Lucinda me había regalado, con inocencia, con sabiduría, una posibilidad de existir, de re-existir" (*El largo atardecer*, 38).

Siempre siguiendo la teoría de Genette, que resulta oportuna en este análisis, un texto puede sufrir dos tipos de transformación cuantitativa al ingresar en una relación intertextual: reducción y aumento. La novela de Posse somete su intertexto a ambos procesos. Dejo de lado el de reducción, que corresponde a los aspectos destacados en el breve análisis que realicé del intertexto: la percepción del indio y de la naturaleza americana, y la transformación de la figura del conquistador con respecto a los discursos anteriores, especialmente el de Cortés, aspectos todos éstos suficientemente desarrollados por el intertexto.

Con respecto al aumento, Posse lo realiza de tres maneras diferentes. *El largo atardecer del caminante*, en primera instancia, expande la fábula original mediante la incorporación de información acerca de los acontecimientos de los años pasados tan rápidamente en *Naufragios*. Surge así la historia privada callada por Álgar Núñez en la primera crónica: su unión con una india, Amaría, el nacimiento de sus tres hijos, los sentimientos del Adelantado que no pudieron encontrar lugar en la crónica oficial. En segundo término, la extiende a través de la inclusión de nuevos episodios que pertenecen principalmente al presente de la narración, y que no están relacionados a la historia del intertexto, si bien la extienden. Los acontecimientos más significativos que se relatan son el encuentro de Álgar Núñez con Lucinda y con su hijo indio, Amadís. A Lucinda la conoce

en la nueva biblioteca de la Torre de Fadrique, a donde ha ido a consultar unos nuevos mapas recientes curioso de ver "cómo los cartógrafos van precisando la forma de tierras que pis[ó] como misterio" (*El largo atardecer*, 19). Lucinda lo insta a seguir escribiendo. Como lo indica el mismo narrador-protagonista: "Su curiosidad por mi pasado terminó por encender la mía, y así fue cómo me fui cayendo hacia adentro de mí mismo como buscándome de una vez por todas" (*El largo atardecer*, 18). El texto da también cuenta de ese amor tardío hacia la bella Lucinda, que es causa del encuentro fortuito con Amadís. El hijo del Adelantado ha llegado cautivo a Sevilla, donde morirá, en casa de su padre, como consecuencia de la desnutrición y el choque cultural. La presencia de Amadís permite completar, desde su propia perspectiva, la historia de la familia de Alvar Núñez entre su partida de la aldea india y el presente de la narración. Finalmente, la expansión de la novela de Posse tiene lugar en una tercera dimensión, la metatextual. En efecto, como muchas de las ficciones posmodernas, en el plano más profundo de interpretación, la novela constituye una reflexión acerca de los alcances de la escritura¹⁷.

A los sesenta y siete años, urgido por Lucinda y bajo los efectos benéficos del amor que siente despertar en su cuerpo viejo, el Adelantado se atreve a iniciar ese último viaje a su pasado. El distanciamiento temporal es, precisamente, la estrategia que permite la valoración y la crítica, que, como dije más arriba, encuadra la novela de Posse en la categoría de continuación "infel", caracterizada por la transposición y hasta refutación del intertexto original. El narrador pone énfasis, en efecto, en la distancia temporal como factor determinante de su cambio de perspectiva: "La daga y la cruz. Las dos están sobre la mesa donde escribo [...] Los españoles en la selva del Paraguay, eran sólo la daga. Desde esta distancia de tiempo y espacio, se ve con claridad que fuimos esa rotunda y fría hoja de metal, no otra cosa"¹⁸ (*El largo atardecer*, 224-225). Álvaro Núñez, según vimos en una cita anterior, no escribe para el "lector de hoy" (*El largo atardecer*, 35), es decir su presente narrativo, escribe en realidad para un lector del futuro.

Diferentes estrategias de escritura apuntan a ese distanciamiento temporal que busca transformar al narrador en casi un coetáneo del escritor y, por ende, del lector histórico de

¹⁷Las tres maneras o procedimientos que he mencionado corresponden, en terminología de Genette, a la amplificación "por desarrollo diegético (es la expansión: dilatación de los detalles, descripciones, multiplicación de los episodios y de los personajes de acompañamiento, dramatización máxima de una aventura poco dramática en sí misma), por inserciones metadiegeticas (es lo esencial de la extensión: episodios que no pertenecen al tema inicial, pero cuya anexión permite extenderlo [...]), y por intervenciones extradiegéticas del narrador (*Palimpsestes*, 309).

¹⁸El énfasis es mío.

Posse. La novela está narrada en primera persona, por el Adelantado, pero curiosamente, al plantear el objetivo del nuevo texto, el narrador cambia a tercera persona, como si Posse retomara el relato y expusiera su objetivo: mostrar quien fue Álvaro Núñez. Así reflexiona el narrador-protagonista antes de iniciar ese largo viaje a su pasado "Tengo sesenta y siete años y por momentos mi yo queda ya muy lejos de mí. Apenas si me recuerdo, ¿quién era Álvaro Núñez en aquel entonces?" (*El largo atardecer*, 18). Otra estrategia consiste en introducir en el relato, dentro del círculo de amigos del Adelantado, personajes que aluden a figuras de nuestro siglo. El falso y "esperpéntico" marqués de Brodomín (*El largo atardecer*, 18) constituye una mención casi explícita de Valle Inclán; la descripción de uno de sus amigos, el "ciego de apellido portugués o marrano, que es el más sutil de todos" (*El largo atardecer*, 188), es una alusión velada a Borges, el editor del nuevo libro de Bradomín, "un rico señor con imprenta en Barcelona y en Florencia, un tal Barral o Berral" (*El largo atardecer*, 54) apunta al famoso editor de Barcelona, a quien Posse dedica su libro.

De los tres niveles en que se produce la expansión del intertexto original, el metadiscursivo es quizás el más importante. Cuando me referí al significado de *Naufragios* en la historia de la Crónica de la Conquista dije que el relato de Álvaro Núñez modificó significativamente la imagen del conquistador construida por el discurso mitificador de Cortés. La novela de Posse se inscribe en la misma tradición de su intertexto, ya que continúa con el proceso de deconstrucción de la figura del conquistador y de re-escritura del discurso de la historia oficial, representada en la *Historia* de Fernández de Oviedo.

En su *Historia*, Fernández de Oviedo menciona la relación que a través de una carta dirigida a la Real Audiencia efectuaron los hidalgos Alvar Núñez, Andrés Dorantes y Alonso del Castillo y la comenta. Esta mención que realiza Oviedo de la relación de Álvaro Núñez, como así también sus comentarios, le permiten a Posse dar entrada al historiador como personaje de la novela, al imaginar una entrevista entre él y el Adelantado, en Sevilla, tres meses antes de la muerte de Oviedo. La entrevista gira alrededor del motivo de "una versión secreta, una tercera versión de su viaje o caminata desde la Florida hasta México..." (*El largo atardecer*, 30) que Posse potencia en la novela ya que constituye ese "no dicho" sobre el que apoya su texto. La entrevista con el historiador permitirá a Posse expresar la crítica al discurso de la Historia oficial a través de las palabras del narrador. Así califica el Adelantado la actitud del historiador: "Es evidente que don Gonzalo Fernández de Oviedo está convencido de que la Conquista y el Descubrimiento existen sólo en la medida en que él supo recuperar, organizar y relatar los hechos. Es el dueño de lo que se suele llamar ahora

"la Historia". Lo que él no registre en su chismosa relación, o no existió o es falso..." (*El largo atardecer*, 30). A esta actitud, opone la suya propia, como actor que vivió los acontecimientos: "Un historiador frente a un conquistador hace el triste papel de una cotorra enfrentada a un águila" (30). En este enfrentamiento, Posse trae al centro del debate la problemática que ha sido objeto de reflexión en la Introducción y primer capítulo de esta tesis, la contradicción — que el posmodernismo se limita a registrar sin proporcionar síntesis dialécticas conciliadoras — entre el carácter textual de la historia y el sentimiento de historia vivida. Álvarez Núñez, sin embargo, acepta el hecho irreversible (aparentemente) de que "Oviedo [...] será el conquistador de los conquistados, el depósito de la verdad. [...] Hará con la pluma mucho más efectivamente de lo que hicimos nosotros con la espada. Curioso destino. Pero Jehová mismo no sería Jehová si los judíos no lo hubiesen encerrado en un libro" (*El largo atardecer*, 33).

El Adelantado llega a la conclusión de que en efecto: "Para bien o para mal, la única realidad que queda es la historia escrita [...]. Todo termina en un libro o en un olvido." (*El largo atardecer*, 33), por eso deja su último relato, ese relato fruto de su libertad, en la biblioteca de la Torre de Fadrique, donde comenzó, entre los tomos de la *Summa Theologica*. Lo imagina como "un mensaje que alguien encontrará tal vez dentro de muchos años", y, retomando otro de los motivos¹⁹ centrales de la novela, el del naufragio, agrega: "Será un mensaje arrojado al mar del tiempo". El Adelantado espera que esa "nave no naufrague y llegue a buen lector", ya que "al fin de cuentas el peor de todos los naufragios sería el olvido" (*El largo atardecer*, 262).

Abel Posse, a través de su novela, ha roto el círculo aparentemente irreversible. Es cierto que "la única realidad que queda es la historia escrita", pero es siempre posible, a través del ejercicio de la libertad creadora, re-escribir esa historia. La empresa emprendida por el Adelantado para un lector del futuro ha sido actualizada por Posse, en el contexto del V Centenario, ocasión propicia para revisar los textos de la historia oficial y transformar la memoria cultural de los pueblos. De esta manera, su novela entra en diálogo con la infinidad de trabajos que constituyen esta reflexión tanto en el campo de la ficción como en el de la historia y la crítica académica²⁰.

¹⁹Utilizo el término "motivo" en la acepción de Elizabeth Prenzel (*Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980). Según esta autora un motivo "representa el elemento de un asunto que se relaciona con una situación y cuyo contenido general se puede expresar sintéticamente".

²⁰La figura de Álvarez Núñez ha sido tomada por el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra como personaje central de *Naufragios de Álvarez Núñez* (1991), que integra, junto a *El Retablo de Eldorado* (1984) y *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (1986), la "Trilogía americana". América y la temática

A propósito de la categoría de ficción

El largo atardecer del caminante no sólo es un ejemplo destacado de la nueva novela histórica latinoamericana, sino que ingresa también a la categoría de la metaficción historiográfica. A través de la utilización de la primera persona instaura un mundo perfectamente ficticio, ya que el relato autobiográfico verdadero requiere de la triple identidad de autor-narrador-personaje, que define a la autobiografía en primera persona según Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*), y que está ausente en la novela de Posse. Sin embargo, el discurso de ese narrador-protagonista logra subvertir por momentos las convenciones de las memorias tradicionales al utilizar intencionalmente tópicos de la lengua que corresponden al momento de la enunciación histórica: 1992 (pensemos inclusive en los anacronismos que he mencionado dentro del ámbito de la historia de la literatura en lengua española), con la carga ideológica que le imprime el debate posmoderno sobre las funciones óptica, axiológica y pragmática de los discursos. Podría decirse de la novela de Posse, como de gran parte de la ficción posmoderna, que confronta la paradoja del presente y del pasado, pero lo hace de manera contradictoria, ya que se rehusa a recuperar o disolver uno u otro de los polos de la dicotomía. La novela enfrenta y resuelve, en cambio, la paradoja de la dicotomía representación histórica - representación ficticia, con una clara valoración del segundo polo, alejándose al hacerlo de la metaficción historiográfica tal como la definí en la primera parte de esta tesis. La retórica de la libertad que define el contexto enunciativo del último relato del Adelantado (la novela de Posse), en oposición a las restricciones del primero, es el elemento más significativo en este sentido. Cuando en el universo narrativo, las limitaciones de la situación comunicativa de *Naufragios* han sido presentadas como la causa de la mentira y el ocultamiento (*El largo atardecer*, 35), la libertad no puede menos que significar verdad, en la que insiste, por otra parte, el narrador. El lector histórico, inmerso en la gran discusión sobre los alcances de las epistemologías, no puede recibir sino con nostalgia esa euforia libertaria garantía de verdad.

del "descubrimiento" se imponen como proyecto desde la creación misma de "El Teatro Fronterizo", proyecto iniciado por Sinisterra como "laboratorio de experimentación textual", según expresión del autor ("Itinerario fronterizo", 26). Según Irène Sadowska-Guillon, ya desde fines de los años sesenta, mucho antes del V Centenario, Sanchis Sinisterra había comenzado a trabajar textos que, con el pasar del tiempo, constituirían la "Trilogía americana". Las fuentes esenciales de esta obra, según la misma autora, son las *Crónicas de las Indias*, testimonios oculares, escritos a partir de relatos indígenas y el insoslayable libro de Todorov, *La conquête de l'Amérique ou la question de l'autre* (66).

CAPÍTULO VII

LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA VIVIDA I (la novela)

Hablar sobre la violencia es como la tarea de Sísifo en su eterno esfuerzo por llevar la roca a la cima: un propósito imposible pero que es necesario intentar una y otra vez. Al escribir las páginas que siguen paso pues a formar parte del mismo discurso cultural que estudio, un discurso hecho de dolorosa introspección, de autocrítica, de búsqueda inquisitiva en el pasado argentino. *Fernando Reati*

Si bien el discurso cultural que estudia Reati está centrado en la última dictadura militar, hablar del pasado argentino es necesariamente hablar de violencia, rasgo significativo también de nuestra ficción, que se incrementó en las décadas que siguieron al Proceso militar (1976-1983), cuando la novela, el teatro y el cine, intentaron dar cuenta de la pesadilla vivida, oponiendo su discurso de ficción a la ficción del discurso oficial que durante siete años había intentado representar la realidad y construir la memoria de los argentinos. Las dos novelas que analizaré en este capítulo fueron publicadas inmediatamente después de la vuelta a la democracia. *Últimos días de William Shakespeare* es de 1984 y *La novela de Perón* de 1985. Comienzo por *La novela de Perón* porque relata un suceso anterior a la dictadura militar, que constituye en cambio el referente de la novela de Kociancich.

La novela de Perón, de Tomás Eloy Martínez

El autor

Tomás Eloy Martínez pertenece a la generación de 1957¹. Tucumano, se estableció muy joven en Buenos Aires, donde ejerció la profesión de periodista. Desde la revista *Panorama*, a fines de la década del sesenta, *La Opinión* en los años setenta, y ya en los ochenta, después de la vuelta a la democracia, a través de colaboraciones en diferentes revistas de opinión, el diario *Página 12* e incluso un programa televisivo, se transformó en uno de los periodistas más reputados del país. Su labor en este campo está asociada al periodismo de investigación y a la crítica constante de los fetiches y tabúes argentinos. Su discurso ha sido siempre de resistencia al discurso oficial. Escribió también numerosos guiones cinematográficos, un ensayo sobre cine argentino y relatos periodísticos. En el campo de la ficción, publicó su primera novela en 1969, pero recién con *La novela de Perón* obtuvo fama nacional e internacional. *Santa Evita*, de 1995, lo ubicó entre los grandes novelistas hispanoamericanos de nuestro siglo.

La novela

Según los datos aportados por las librerías, en 1985, los argentinos leímos principalmente ensayos, y, en este campo, los temas preferidos fueron los políticos y los socio-económicos. Un rasgo común de varios de estos trabajos es la indagación en el pasado en busca de explicaciones a la problemática del presente, o bien como medio de anticipar las tendencias que prevalecerían en el final del milenio. Esta modalidad de la recepción no es fortuita, sino que constituye una instancia de la incidencia del momento histórico en la preferencia del público por determinados géneros y temas, ya que como dice Jauss, "la obra literaria nueva es recibida y juzgada no solamente por contraste con el fondo de otras formas artísticas, sino también en relación al fondo de la experiencia de la vida cotidiana" (*Pour une esthétique de la réception*, 76). El público que leyó *La novela de Perón* era un pueblo que encaraba la democracia con optimismo, y, según indican las ventas de las librerías en ese año, después de casi una década de silenciamiento, se lanzaba con renovada fe a la reconstrucción de su historia política y socio-económica.

¹En realidad, casi ingresa a la generación siguiente, la del 72, ya que nació en 1934, y la generación del 72 comienza con los nacidos en 1935.

La única obra de ficción que en 1985 compitió con el ensayo en las preferencias del público fue una novela sobre acontecimientos históricos, *La novela de Perón*, de la que se vendieron más de veinte mil ejemplares entre septiembre y diciembre. Incidió en la recepción, sin duda, el hecho de que la figura de Perón era en ese momento, y sigue siendo, quizás, una de las figuras históricas más famosas y controvertidas de la Argentina del siglo XX. Por otra parte, el autor era también un periodista conocido, exiliado durante el régimen militar. Aunque sin duda éstas son las razones más importantes para dar cuenta de la recepción, creo que en *La novela de Perón* hay ciertas estrategias de escritura que podrían explicar en parte ese éxito, estrategias posmodernas que, como veremos, acercan la novela al discurso periodístico e histórico que prefería el público en ese momento.

La novela de Perón narra los acontecimientos ocurridos el 20 de junio de 1973, día del regreso del General Juan Perón a la Argentina, después de un exilio de dieciocho años. Así comienza el primer capítulo:

Una vez más el general Juan Perón soñó que caminaba hasta la entrada del Polo Sur y que una jauría de mujeres no lo dejaba pasar. Cuando despertó tuvo la sensación de no estar en ningún tiempo. Sabía que era el 20 de junio de 1973, pero eso nada significaba. Volaba en un avión que había despegado de Madrid al amanecer del día más largo del año, e iba rumbo a la noche del día más corto, en Buenos Aires. (11)

El último capítulo se cierra esa noche, en Buenos Aires, con la imagen de Perón en el televisor, pronunciando el tristemente célebre mensaje de llegada a la Argentina, y registra su recepción por parte de campesinos reunidos ante la pantalla, en algún lugar de la autopista a Ezeiza². El epílogo da cuenta de la muerte del General, un año después, en julio de 1974. Nuevamente se registra aquí la recepción del acontecimiento por parte de sectores populares, aunque en este caso no se trata de campesinos anónimos, sino de los vecinos de Villa Insuperable, cuyos sentimientos y reacciones expresa Doña Luisa, comadre de la villa que, enterada de la muerte del General, decide velarlo en su casa, con el televisor que pasaba las imágenes de la capilla ardiente en un altar improvisado, hecho de cajones de fruta y cubierto con una colcha de cretona. En sus líneas finales, la novela registra la respuesta que las imágenes del cortejo fúnebre suscitan en Doña Luisa.

En la contratapa de la primera edición de la novela, escribe Tomás Eloy Martínez acerca de las peculiaridades de la misma:

²Ezeiza es el aeropuerto internacional de Buenos Aires.

Esta es una novela donde todo es verdad. Durante diez años reuní millares de documentos, cartas, voces de testigos, páginas de diarios, fotografías. Muchos eran desconocidos. En el exilio de Caracas reconstruí las Memorias que Perón me dictó entre 1966 y 1972 y las que López Rega me leyó en 1970, explicándome que pertenecían al General aunque él las hubiera escrito. Luego, en Maryland, decidí que las verdades de este libro no admitían otro lenguaje que el de la imaginación.

En otras palabras, el autor optó por el discurso novelístico, por el contrato de ficción. El discurso que reconstruye la vida de Perón hasta su ascenso al poder, es decir hasta comienzos de la década del cuarenta, tiene como principales unidades composicionales — retomando la tipología de Bajtín — dos estilizaciones correspondientes a la narración escrita semi-literaria: las memorias ejemplares y el artículo periodístico, ambas cercanas al discurso histórico. En efecto, desde ese trágico 20 de junio, la novela reconstruye esa etapa de la vida del personaje central valiéndose de las Memorias grabadas por el General para López Rega — que Perón relee y corrige en los días previos a su regreso a la Argentina — y de un artículo sobre su vida escrito por el periodista Zamora y aparecido en la revista *Horizonte* con motivo del regreso, que funciona como "contramemoria". Ambos documentos son ficticios, pero están contruidos en base a material documental. Por otra parte, no sólo el personaje principal tiene su correlato histórico, sino también Zamora, cuyo referente es el autor, Tomás Eloy Martínez, quien, según se informa en la contratapa de la primera edición, no sólo dedicó diez años de su vida a reunir documentación sobre Perón, sino que fue también receptor de sus Memorias. La revista *Horizonte*, finalmente, tiene como correlato real a la revista *Panorama*, donde Tomás Eloy Martínez publicó entrevistas de Perón, hecho mencionado también por los personajes de la novela, según indicaré más adelante.

En términos bajtinianos, se puede afirmar que la novela está estructurada en base a un diálogo de dos voces principales, la de Perón y la de Zamora. La voz de Perón representa el discurso oficial de ese momento histórico argentino, al cual se contraponen el discurso desmitificador del periodista. Cada período de la vida del General narrada en las Memorias tiene su contrapartida en el artículo de Zamora. Así, por ejemplo, en las Memorias, la madre de Perón asume los rasgos del paradigma femenino de la tradición patriarcal, según ha sido caracterizado por la crítica feminista actual. La voz de Perón no constituye, entonces, solamente la realización individual del sistema abstracto de la lengua, como lo explicaría la lingüística saussureana, sino que es un enunciado saturado ideológicamente que expresa una concepción de mundo compartida por toda una esfera de

la vida ideológica. La descripción de Doña Juana ejemplifica, en efecto, el modelo de la "madre buena" de Bárbara Walker (*The Crone: Woman of Age, Wisdom and Power*), al que se ha agregado sólo un rasgo particular para responder al escenario geográfico específico de la novela: a las cualidades femeninas tradicionales, la madre añadía la de ser excelente jinete. Es decir que el retrato está realizado con los "trazos femeninos" típicos del discurso oficial. Como dice el mismo López Rega, a pedido del General acentuó "los trazos viriles en el retrato de su padre y los femeninos en el de su madre. Nada de medias tintas para que no se confundan los lectores" (54). A esta Doña Juana, excelente cocinera, en quien sus hijos veían al médico, al consejero, al amigo, a la confidente y al paño de lágrimas (54), se contraponen en el artículo periodístico, la escena crudamente relatada por Zamora en la que Juan Domingo, todavía muchacho, descubre la infidelidad de su madre, lo que le produce un "sufrimiento inhumano" (91).

He dicho que las primeras etapas de la vida de Perón se reconstruyen fundamentalmente a través del diálogo entre el discurso oficial de las Memorias y el discurso desmistificador del periodista. Pero el discurso oficial mismo está construido, como todo discurso, en base a diálogos. De éstos, el más importante es el que se plantea entre Perón y López Rega. Perón ha dictado sus Memorias a López Rega, encargado de transcribirlas, y en los días anteriores al viaje a la Argentina, el General revisa los documentos escritos por aquél en base a las grabaciones. Las reflexiones que la tarea de corrección suscita en el General explicitan el proceso de producción, o contexto de la enunciación, interés central de la teoría bajtiniana, según Todorov: "Captar el lenguaje no solamente en las formas producidas, sino en las fuerzas productoras" (*Mikhail Bakhtine*, 36). Así por ejemplo, en la parte dedicada a la vida de su abuelo, el General decide eliminar los adjetivos incluidos por López Rega con fines ornamentales. Inmediatamente después de la transcripción del párrafo en cuestión, el narrador en tercera persona, desde la perspectiva del mismo Perón, informa que "más de un historiador ha querido corregir aquellos datos cuando el General autorizó a que los publicara la revista Panorama" (51). En el párrafo habría por lo menos tres inexactitudes, incluidas con el propósito de darle lustres falsos al abuelo (51), pero, reflexiona Perón,

No veo cuál es la diferencia entre el retrato de mi abuelo, que López Rega — acepto — ha mejorado un poco en las Memorias, con la carne y los huesos de la realidad. Carajo, ¿son o no son en sustancia la misma persona? Esa pasión de los hombres por la verdad me ha parecido siempre insensata. En esta orilla del río tengo los hechos. Muy bien: y los copio tal como los veo, ¿Pero quién asegura que los veo tal como

son? Alguien ha escrito por ahí que debo estudiar mejor los documentos. Ajá. Aquí están los documentos, todos los que se me da la gana. Y si no están, López los inventa. Le basta con posar las manos sobre un papel para volverlo amarillo: así me ha dicho. Tanto me ha confundido que, cuando miro una foto de la infancia, no sé si de verdad estoy en ella o es que López me ha llevado hasta ahí. (52).

El párrafo citado refleja no sólo hasta qué punto la historia oficial es interpretación, cuando no invención, de los grupos dominantes sino que expresa al mismo tiempo una alerta al lector a propósito de las limitaciones del conocimiento mismo. Constituye también una crítica paródica de la tarea del historiador, especialmente en lo que respecta a la manipulación de documentos, labor a la que el mismo autor se había abocado durante varios años. En efecto, recordemos que según se informa en la contratapa de la primera edición de la novela, Tomás Eloy Martínez, durante su exilio en Caracas, reconstruyó las Memorias que Perón le había dictado entre 1966 y 1972 y las que López Rega le leyó en 1970. Luego, en una de las torres del Woodrow Wilson Center for Scholars, en Washington D.C., "las montañas de documentos comenzaron a tomar forma" (*La novela de Perón*, 359) y nació una primera versión de "casi dos mil páginas" (*La novela de Perón*, 359). Finalmente en Maryland, decidió "que las verdades de este libro no admitían otro lenguaje que el de la imaginación" (Contratapa primera edición) y escribió la novela. El párrafo expresa, por último, la fragilidad de la memoria, mucho más dependiente de factores inconscientes y, por lo tanto, al decir de Le Goff, "más peligrosamente sumisa a las manipulaciones del tiempo" (*Histoire et mémoire*, 10) que la historia. Esto equivale a decir que si bien el párrafo es revelador de la personalidad de Perón — y confirma, por otra parte, un ingrediente significativo de la imagen que la memoria de los argentinos ha construido de él, a saber su pragmatismo y su capacidad de manipulación de la realidad —, en un nivel más profundo de interpretación recuerda que finalmente la historiografía no es sino, en palabras de Gottschalk, la "reconstrucción imaginativa" que resulta del proceso de examinar críticamente los testimonios del pasado (48).

Dije que al discurso oficial se opone el del periodista. En éste, se escuchan también distintas voces, especialmente las de los Siete Testigos — parientes o amigos del General que Zamora ha reunido en Ezeiza para recibirlo — y también, a través de ellas, la de los abuelos de Perón, la de sus padres, hermanos, tíos y primos, en la reconstrucción de la infancia y adolescencia, la de Potota, su primera mujer, más tarde. Así por ejemplo, en la tercera parte del Artículo, se escuchan las voces de la prima María Amelia y de las tías Vicenta y Baldomera:

En 1905, María Amelia descubrió que Juan emprendía acciones que se contradecían. De pronto gastaba todos sus ahorros para comprarle una muñeca, y al entregársela le advertía: "Cada vez que jugués con ella, acordate que te la he dado yo. ¿Entendiste?: Yo". Y el mismo día, o al día siguiente, salpicaba con tinta los cuadernos impecables de la prima. La tía Vicenta disculpaba sus travesuras, pensando que ya las curarían los años. Baldomera, en cambio, desahogaba sus aprensiones en doña Dominga: "¿Qué podrá pasarle por dentro a ese chico, mamá? ¿Será el abandono; lo que sintió cuando lo dejaron solo? ¿O es la naturaleza, el temperamento de indio ladino que ha heredado de Juana? A veces, cuando lo miro con atención, me parece que no tuviera sangre dentro del cuerpo; como si lo hubieran vaciado de sentimientos. Pero no bien el chico se da cuenta de que lo estoy mirando, se pone un sentimiento encima como si fuera ropa: me acaricia, busca ternura, llora, suelta una carcajada. Jamás he visto una criatura así tan oscura por dentro y con tanta luz por fuera...". (1991: 85).

He incluido este párrafo no sólo para ilustrar el dialogismo que sirve de base al discurso periodístico, sino también para mostrar cómo "los enunciados distintos" que organizan el discurso novelístico deben ser interpretados como "lenguajes socialmente distintos" dentro de los límites de una misma lengua nacional. El discurso de Baldomera muestra, por una parte, el prejuicio colectivo contra el indio que prevalecía aún en la Argentina de principios de siglo, y del cual ha dado cuenta nuestra literatura del siglo XIX en más de una oportunidad. Desde los conceptos bajtinianos, la frase "la naturaleza, el temperamento de indio ladino" puede ser considerada como una estilización de la opinión general unánime que representa la ideología de un sector social en una época histórica. Por otra parte, las apreciaciones acerca de los rasgos de la personalidad de Perón — el dominio de sí mismo, la simulación, la generosidad calculada, el magnetismo y, sobre todo, el carácter contradictorio de sus acciones — reflejan el punto de vista compartido por un sector ideológico de la sociedad argentina a partir de la década del 40, postura en la que, en última instancia, se inscribe la novela.

Veamos a continuación, desde la propia perspectiva del General, cómo han evolucionado estos rasgos de su personalidad al llegar a la vejez. Siempre en el contexto de la revisión de las Memorias, la siguiente es la respuesta de Perón a la preocupación de López Rega a propósito de la necesidad de coherencia discursiva:

Tranquilícese, hombre [...] Vea cómo son las cosas. Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez, fue porque me contradije. Ha

oído ya la estrategia de Schlieffen. Hay que cambiar de planes varias veces al día, y sacarlos de a uno cuando nos hacen falta. ¿La patria socialista? Yo la he inventado. ¿La patria conservadora? Yo la mantengo viva. Tengo que soplar para todos lados, como el gallo de la veleta. Y no retractarme nunca, sino ir sumando frases. La que hoy nos parece impropia puede servirnos mañana. Barro y oro, barro y oro... Usted bien sabe que yo no digo malas palabras, pero para la historia no hay sino una. La historia es una puta López. Siempre se va con el que paga mejor. Y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy y con más armas cuento para defenderme. Déjelo todo tal como está. No es una estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar a la Historia. Cogerla por el culo. (187)

Estos conceptos no pueden menos que relacionarse, en la percepción del lector, con un chiste muy popular en aquel momento que apunta al mismo carácter intencional y políticamente contradictorio del discurso de Perón. El General está en un auto y su chofer le pregunta: "¿A dónde doblamos, mi General?" El General responde: "Ponga el guiño a la izquierda y doble a la derecha". La deconstrucción que realiza Perón de las dimensiones óptica, axiomática y pragmática del discurso de la Historia, no por cínica es menos efectiva.

Dije que las Memorias y Contramemorias son las principales unidades composicionales a través de las cuales se reconstruye la vida de Perón hasta su ascenso al poder. Pero las voces que en ellas se escuchan entran también en diálogo con otras voces que desde el presente narrativo — el 20 de junio de 1973 — se dirigen al mismo objeto, objeto que conforme señalé en la introducción, según Bajtín, está siempre penetrado por las palabras del otro. Son importantes, en este sentido, las voces de los Siete Testigos que rememoran, desde la vejez, los tiempos en que sus vidas se cruzaron con la de Perón. A través de los incidentes recordados, se echa luz sobre distintos aspectos de la personalidad del personaje. Así, por ejemplo, las voces de María Tizón, hermana de la primera mujer de Perón, y de Benita Toledo, prima política del General, se centran en la relación entre Perón y Potota, relación apenas esbozada en las Memorias. Por otra parte, episodios callados en las Memorias y en las Contramemorias se reconstruyen con voces del presente narrativo. Puede mencionarse como ejemplo la estadía de Perón en Chile, a la que hace referencia en forma breve y laudatoria el artículo periodístico. El 20 de junio, Zamora entrevista a Mercedes Villada Achával de Lonardi, y los episodios de Chile que tuvieron a Perón y Lonardi como personajes principales son recreados a través de los informes de los corresponsales de *Horizonte*, leídos por la viuda de Lonardi en presencia de Zamora, y el diario de la propia Mercedes Villada Achával. Los informes de los corresponsales incluyen

las declaraciones de la Señora María Teresa Quintana, hija de quien fuera embajador argentino durante los sucesos, de doña Enriqueta Ortiz de Rosas Ecurra, esposa de quien fuera cónsul general en Santiago entre 1933 y 1942, y de Carlos Morales Salazar, autor de un estudio exegético de la doctrina justicialista.

He intentado hasta aquí explicar, en base a la teoría bajtiniana, cómo la novela recrea la vida de Perón hasta su ascenso al poder en la década del 40 y los principales sucesos de la historia argentina que lo tuvieron como personaje principal. Quiero ahora esbozar cómo se reconstruye la etapa que va desde la década del 50 hasta el presente narrativo. Adquiere aquí importancia la voz de Isabel Martínez, tercera esposa del General, que llega al lector en forma directa mediante breves intervenciones en los días previos al regreso a la Argentina, o durante el memorable viaje en avión del 20 de junio, pero, especialmente a través de la voz de un testigo de su historia, desde sus comienzos de "muchachita escuálida, de labios finos y patitas abiertas como pollos" (27) en la Escuela Científica Basilio, en la calle Tinogasta de la ciudad de Buenos Aires. La historia de Isabel aporta datos sobre los primeros años del exilio del General y, lo que es más importante, registra el ascenso al poder de otro personaje fundamental en la historia de Perón y en la historia argentina: José López Rega.

El testigo desde cuya perspectiva son recreados los comienzos de la historia de Isabel Martínez, al que acabo de hacer referencia, es Arcángelo Gobbi, personaje sin correlato histórico, que tiene como contrapartida a otro personaje también ficticio, Nun Antezana. Así como la primera etapa de la vida del General se construye fundamentalmente en base a un diálogo entre las voces de las Memorias y de las Contramemorias, la segunda etapa, que se enfoca desde el presente narrativo, tiene también como eje estructurante un diálogo de dos voces principales, voces que expresan, una vez más, mundos concretos, perspectivas ideológicas creadas por la vida social y el devenir histórico en el interior de la lengua nacional, que, desde la teoría bajtiniana, sólo puede ser considerada como única desde un punto de vista abstracto.

Las voces de Arcángelo Gobbi y de Nun Antezana expresan las dos tendencias de la ideología peronista de una generación argentina: la de la juventud sindical, que respondía a López Rega, y la de los montoneros, alentada durante algunos años por el mismo Perón. Su enfrentamiento el trágico 20 de junio de 1973 significó la culminación de un proceso favorecido por el General, que encuentra parte de su explicación en las palabras de la tía Baldomera, ya citadas, que ponían de manifiesto los aspectos contradictorios de la personalidad del líder, evidentes ya en su niñez, y las reflexiones del propio Perón acerca de

su discurso analizadas más arriba. Es decir que si bien la historia argentina de comienzos de los 70 se reconstruye esencialmente a partir de los discursos de la derecha y de la izquierda peronista, la voz del General, en diálogo con ambos sectores, sigue constituyendo el hilo conductor del relato.

Las posiciones ideológicas expresadas por Arcángelo y Nun son el resultado de historias vividas, que si bien constituyen en parte historias individuales, tienen importantes rasgos comunes con respecto a las vividas por los jóvenes de la misma generación. Como ejemplo significativo baste mencionar la niñez con fluidez económica y poca atención paterna de Nun, seguida del secundario en el Liceo Militar y el posterior ingreso al Colegio Militar, que abandona para pasar "a las filas del enemigo" (66) después de haber sido catequizado por Juan García Elorrio³; o la pasión trotskista inicial de Diana Bronstein, compañera de Nun, quien ingresa después a las filas montoneras — previa lectura de John William Cooke⁴ — obedeciendo a la necesidad de participar en un movimiento popular, de no dejar que la historia pasara junto a ella sin haberla tocado (62-63).

Aunque las voces de Arcángelo Gobbi y Nun Antezana son las más significativas en el proceso de creación del objeto, muchas otras voces dialogan con ellas. Algunas coadyuvan a la expresión de la dimensión social de los enunciados de estos personajes. Tal el caso de las palabras de Diana Bronstein, del Angelote, de Vicky Pertini, con respecto al enunciado de Nun, o del discurso de Lito Coba, en lo concerniente al de Arcángelo. Entre las otras voces, ocupan un lugar sobresaliente la de Zamora — por ejemplo, cuando entrevista a Nun en el café Gijón y éste le relata la historia del rapto y de la ejecución de Aramburu — y la de Tomás Eloy Martínez, quien, entrevistado por Zamora el 20 de junio, narra sus encuentros con el General.

Dije al comenzar el análisis que la vida de Perón hasta la década del 40, se reconstruye fundamentalmente en base a dos estilizaciones correspondientes a la narración escrita semiliteraria, a través de las cuales se escuchan las voces de Perón y Zamora, en diálogo entre ellas, pero en diálogo también con infinidad de voces saturadas ideológicamente que penetran y crean el objeto. Pero expresé también que las voces de las Memorias y Contramemorias establecen diálogos con voces del pasado y del presente narrativos, incluyendo las de Perón y Zamora en ese 20 de junio. En cuanto a la segunda

³Periodista, director de *Cristianismo y revolución*, publicación de izquierda católica.

⁴Periodista y escritor, peronista en sus comienzos. Estudia la revolución cubana, viaja a Cuba y a su regreso a Argentina adopta una postura de izquierda.

etapa de la vida del General, la misma se reconstruye fundamentalmente en base al diálogo entre los dos sectores ideológicos del peronismo y a los discursos de Perón y Zamora. Todas estas voces, y muchas otras que he omitido por no corresponder a los propósitos de este trabajo, se expresan a través de la totalidad de las unidades composicionales de la tipología de Bajtín⁵. Hay, en efecto:

1. Narración directa literaria en sus variantes múltiples. Prevalece la variante con narrador omnisciente en tercera persona, pero hay también narrador en primera persona del plural: "Quizás tanto zigzag en la vida de nuestro héroe desorienta al lector" (215); y narrador en primera persona del singular: "Soy Emiliano Zamora, alto, calvo, esmirriado de dientes y esqueleto ..." (193).
2. Estilización de las diversas formas de la narración oral tradicional, o discurso directo. Como ejemplo se puede citar la entrevista de Zamora a Tomás Eloy Martínez que constituye el capítulo 14. El título del mismo es precisamente "Primera Persona". La voz de Tomás Eloy Martínez ocupa la totalidad del capítulo, ya que Zamora aparece sólo como vocativo en el discurso de Martínez.
3. Estilización de las diversas formas de narración escrita, semiliteraria y corriente: cartas, diarios íntimos, etc. A parte de las Memorias y Contramemorias ya analizadas, una de las peculiaridades de la novela es precisamente la de incluir diversas formas de la narración escrita semiliteraria y corriente. Algunas de ellas están constituidas por frases imaginadas (por ejemplo las Memorias y Contramemorias), otras, en cambio, tienen la particularidad de no ser estilizaciones del autor sino documentos reales. Entre estas últimas se pueden citar: el diario de la viuda de Lonardi (237-243), las cartas de Potota a Benita Toledo (205-207), artículos de diarios (164 y 165), párrafos de Rodolfo Walsh⁶ (200 y 201), las declaraciones de testigos, una carta de Roberto Arlt⁷ a su madre (232), las pancartas de bienvenida a Perón a lo largo de la autopista a Ezeiza (1991:243), las notas de Tomás Eloy Martínez que reconstruyen la vida de Perón en Europa y las narraciones del Teniente Coronel Augusto Maidana que convivió con Perón entre 1939 y 1942.
4. Diversas formas literarias, pero que no revelan *arte literario*, del discurso del autor: escritos morales, filosóficos, digresiones eruditas, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, actas e informes, y otras. Entre otros ejemplos, puede mencionarse una digresión filosófica en un artículo periodístico sobre Cámpora⁸ publicado por Zamora en la revista *Horizonte* (1991:97).

⁵Figuran en la introducción en nota a pie de página al final del apartado dedicado a Bajtín.

⁶Periodista argentino asesinado durante el Proceso militar. Su libro *Operación masacre* inicia el nuevo periodismo en la Argentina.

⁷Para algunos, junto con Borges, es el mejor escritor argentino del siglo XX.

⁸Primer presidente democrático después de los gobiernos militares 1966-1973.

5. Los discursos de los personajes estilísticamente individualizados. El más importante es el de Perón que llega desde las diferentes etapas de su vida, pero en especial desde Puerta de Hierro, desde el avión y finalmente desde el televisor a través de su mensaje de llegada a la Argentina. Otros discursos importantes estilísticamente individualizados son los de Isabel Martínez, José López Rega, José Cresto, Arcángelo Gobbi y Nun Antezana. También los discursos de los Siete Testigos y los de la mayoría de los personajes de la novela que, precisamente a través de sus discursos, surgen como personajes sólidos, a quienes Eloy Martínez ha dado "una dimensión mitológica y trágica", según opinión de Noé Jitrik (1991: contratapa).

Se incluyen también letras de tango — por ejemplo, la del tango "Cambalache" (230) y de un tango de María Elena Walsh⁹ — (262) y un poema zen (267 y 278).

En este análisis, he intentado explicar, a través de las categorías bajtinianas de la dialogización y el plurilingüismo, la representación de Perón y de la realidad argentina que tiene lugar en la novela. La imagen que el lector logra construir del problemático personaje, como así también de lo que pasó aquel 20 de junio — todavía oscuro en la memoria colectiva de los argentinos — es una imagen plurivocal y plurilingüe, es decir una imagen posmoderna, que serviría muy bien para ejemplificar el pensamiento de Vattimo a propósito de la posmodernidad en el sentido de que lo que la caracteriza es la comprensión de que "el ser no coincide con lo que es estable, fijo, permanente, tiene que ver más bien con el acontecimiento, el consenso, el diálogo, la interpretación" ("¿Una sociedad transparente?", 19).

A propósito de la categoría de ficción

Con la excepción del tiempo de la historia, *La novela de Perón* comparte la mayoría de los rasgos que Seymour Menton le asigna a la nueva novela histórica, lo que me permite concluir que también la novela que narra la historia vivida puede utilizar las estrategias posmodernas de aquélla. Hay que destacar, sin embargo, un rasgo que impide que la novela pueda ser considerada plenamente posmoderna. Me refiero a los personajes. Si bien el personaje principal y la mayoría de los personajes secundarios son históricos, Tomás Eloy Martínez ha introducido también "el tipo" de la novela histórica canónica a través de Nun Antezana y Arcángelo Gobbi. En efecto, según intenté mostrar a través del análisis, los jefes de los dos sectores que se enfrentan en Ezeiza el 20 de junio encarnan "determinantes

⁹Escritora argentina especialmente conocida como autora de canciones infantiles.

esenciales, tanto desde el punto de vista humano como social", y "proporcionan ejemplos concretos" (Lukacs, *Studies in European Realism*, 6) que expresan las dos tendencias peronistas de una época y de una generación argentina: la de la juventud sindical, que respondía a López Rega, y la izquierdista de los montoneros.

Finalmente, con respecto a la metaficción propiamente dicha, la reflexión acerca del acto de escritura mismo y los alcances de los discursos, según vimos en uno de los pasajes analizados, está focalizado sobre todo desde las perspectivas de Perón y de López Rega, por lo tanto se vuelve parcial y restringe sus alcances, ya que un lector desprevenido puede percibir la manipulación no como una componente de toda discursividad, sino tan sólo como expresión de la hipocresía y el cinismo que sirven de base al discurso oficial. Como dice el General, "Si existen otras verdades, ya no interesan. La Historia se quedará con la verdad que estoy contando" (52). Lo mismo que en *El largo atardecer del caminante*, lo que se pone fundamentalmente en tela de juicio en *La Novela de Perón* es el discurso de la Historia, de la Historia oficial.

***Últimos días de William Shakespeare*, de Vldy Kociancich**

La autora

Vldy Kociancich pertenece a la generación de 1972 y es especialmente conocida como autora de cuentos y novelas fantásticas. Estudió letras y se ha desempeñado como periodista, crítica literaria y traductora. En 1988, ganó el Premio Jorge Luis Borges atribuido a relatos fantásticos. En 1990, su colección de cuentos *Todos los caminos* mereció el Premio Gonzalo Torrente Ballester, uno de los más importantes que se otorgan en el ámbito de las letras hispánicas. Integran su producción novelística, además de *Últimos días de William Shakespeare*, *La octava maravilla* (1982), *Abisinia* (1985) y *Los bajos del temor* (1992).

La novela

Como la mayoría de los cuentos y novelas de Kociancich, *Últimos días de William Shakespeare* es un relato fantástico. Al calificarlo como tal, me apoyo en la definición de narrativa fantástica de Antón Risco. Desde una perspectiva neo-positivista relacionada a la postura sostenida por Foucault — o al menos en el sentido en que Paul Veyne define a

Foucault como un neo-positivista (*Foucault révolutionne l'histoire*) — Antonio Risco y el equipo que él dirigió en la Universidad Laval de Quebec se aproximan a la categoría de lo fantástico desde un punto de vista empírico que se propone dar cuenta de la existencia histórica concreta del relato fantástico. Risco considera que la expresión "literatura fantástica" apunta a un tipo de práctica literaria que tiene como referencia implícita la noción de "literatura realista", y que esta caracterización surge de una manera especial de leer, heredada de la tradición occidental a la que pertenecemos. En efecto, como dice Risco, "hasta ahora todo nos lleva a creer que el lector que juzga determinados textos — narraciones especialmente — como fantásticas es aquél que ha sido condicionado a considerar la literatura en relación con las maneras realistas o prerrealistas"¹⁰ (*Literatura fantástica de lengua española*, 13).

Según Risco, el pacto de lectura que origina la dialéctica de realismo versus fantasticidad se establece en el nivel figurativo¹¹. Sobre estas bases, el autor define a la literatura realista como una literatura que, en su composición imaginaria, imita el funcionamiento de la naturaleza tal como la misma se ofrece a nuestra percepción inmediata, en oposición a la literatura fantástica que introduce en su historia algún elemento extranatural. Ignacio Soldevila, otro miembro del equipo de la Universidad Laval, exploró finalmente las connotaciones lógicas de estas diferencias en el plano figurativo, llegando a la conclusión de que la incoherencia y la heterogeneidad del discurso fantástico tienen como soporte lógico, en el plano de la estructura profunda, lo que él designa como "anisotropía". Sobre estas bases, Soldevila formuló la hipótesis de que el relato fantástico es la concretización histórica de un discurso anisotópico, de la misma manera en que "el realismo es una tipificación histórica legiferada del discurso isotópico, propia del racionalismo occidental durante una época bien determinada¹², y no la constante de nivel profundo de la que sería una manifestación" ("En busca de conceptos operatorios", 457). Opino, entonces, que este criterio elaborado en la Universidad Laval es más económico para definir a las ficciones fantásticas que el propuesto por Searle. Recordemos que según este filósofo, "la diferencia entre novelas naturalistas, cuentos de hadas, obras de ciencia ficción e historias surrealistas está en parte definida por el grado de compromiso del autor hacia los hechos que representa" (331), es decir por el grado en que las convenciones horizontales de la ficción rompen las conexiones verticales del discurso serio, según el contrato entre autor y

¹⁰A pesar de que esta convención de lectura está sin duda en crisis en la actualidad, creo que es todavía la que predomina en el lector promedio.

¹¹Recuérdese que, conforme expliqué en la introducción, el nivel figurativo de Risco es el nivel del significado literal o contenido argumental, es decir, el nivel diegético de Genette, la fábula de Eco.

¹²La localización histórica es el período comprendido entre el siglo XVIII y XX.

lector. En este estudio, comparto la posición de Genette y de los neorristotélicos, en el sentido de que el contrato de ficción alcanza a toda la obra y no a parte de ella. En este marco teórico, la diferenciación de Risco resulta operativa.

La mayoría de las anisotropías de *Últimos días de William Shakespeare*, como se verá, provienen de la contaminación de la realidad, según la manera en que todavía es percibida por el lector occidental habitual, con elementos oníricos y con una atmósfera de locura. En palabras de Santiago Bonday, uno de sus personajes centrales, la novela narra una "locura" que se "gestó, se desarrolló y murió" (13) en una capital sudamericana, y que tuvo como episodio desencadenante la recuperación del Teatro Nacional de la ciudad para la causa de la cultura nacional. Desde el punto de vista de las técnicas narrativas, *Últimos días de William Shakespeare* se caracteriza por la presencia de un relato marco y un relato enmarcado. El relato marco abre y cierra la novela el día del re-estreno de *Hamlet* de William Shakespeare en el Teatro Nacional, hecho simbólico con que se celebra la "liberación" (11, 13), la aparente vuelta a la normalidad, el fin de la pesadilla. Este relato es en tercera persona desde la perspectiva de Rauch, escritor joven, quien no vivió el "proceso" (211, 238, 243, 252, 254) por encontrarse en Francia. Este relato que da cuenta de las vivencias del personaje es interrumpido por momentos por el diálogo que Rauch sostiene con Santiago Bonday, escritor "laureado", pilar del "proceso" en sus primeras etapas, pero exiliado finalmente también en Europa, desde donde ha vuelto con "el aura moral del exilio" (12).

Este es el marco de la historia del "proceso", de la "locura", que se gestó y desarrolló en la capital sudamericana y que constituye el relato enmarcado. Para la narración de esta historia, Vlady Kociancich utilizó como estrategia narrativa el punto de vista de Renata, joven con vocación de escritora, empleada del Teatro Nacional, que fue testigo y víctima de la pesadilla, y la de Bonday, el escritor laureado. La voz de Renata llega a través de sus cartas y su diario personal, la de Bonday a través del narrador en tercera persona. Ambos discursos incorporan los diálogos con las víctimas y los victimarios del "proceso". Las cartas de Renata tienen como destinatario a Emilio Rauch, amigo y confidente intelectual, a quien nunca llegan, dado que uno de los rasgos del "proceso" es la interrupción de los servicios de correo y la incautación de la correspondencia como parte de las medidas de control y vigilancia de la población. Las cartas y el diario de Renata le son entregados a Rauch el primer día de su regreso a la ciudad por "el sacerdote católico" (12), el padre Collins, apoyo espiritual de Renata en el período del "proceso".

A pesar de tratarse de una novela perteneciente al sub-género de lo fantástico, desde el primer párrafo, la novelista "avisa" al lector acerca de un posible plano de interpretación: la lectura del texto como una versión ficticia de la historia argentina reciente¹³: "Replegado en la butaca, mientras desmenuza nerviosamente la tarjeta de invitación al estreno de *Hamlet*, [...] Emilio Rauch busca en vano una marca visible de la historia" (11). El párrafo siguiente agrega un segundo elemento que apunta a un referente verdadero: el callar, silenciar, tapar lo oprobioso — ingrediente siempre ligado al período dramático de la historia argentina que constituye el referente de la novela de Kociancich: "Nada. Salvo la fresca mano de pintura a la sala del Teatro Nacional" (11). El tercer párrafo, finalmente, introduce a los responsables del oprobio, aparentemente purificados en sus blancos uniformes de gala, durante los festejos de la "liberación", índice, sin duda, de que la locura ha terminado en su forma de pesadilla, pero que continúa como aletargamiento, como renuencia a conocer en profundidad sus causas y alcances reales.

El "proceso" de locura, la pesadilla, tiene como factor desencadenante la transcripción, por parte de un diario local, de un texto aparecido en "la revista TRAP, de Belville West, Ohio, E.E.U.U.":

"¿REALIDAD O FICCIÓN? Esta capital sudamericana, más conocida como la pequeña Europa, NIEGA la existencia de su Teatro Nacional. Y sin embargo, este cronista lo visitó, admirando la imponente arquitectura de estilo barroco-español. El Teatro Nacional Presidente Herrero ocupa una manzana delimitada por las siguientes calles: Main Street, Boulevard des Lilacs, San Felipe Mago y Los Gracos. No es su situación en el centro de esta urbe encantadora el hecho curioso. Una serie de entrevistas a funcionarios del más alto nivel, a figuras conspicuas del mundo artístico e intelectual, probaron que se ignora rotundamente su existencia." (26)

A partir de ese momento, el "proceso" se pone en marcha. El mismo día en que aparece el texto en el diario, Bonday recibe una notificación en la que se lo designa miembro de la Honorable Comisión Investigadora. La nota, firmada por Hugo Pantaenius, le solicita presentarse ante el Licenciado José Castro Miranda, a quien, sin embargo, Bonday no llegará a conocer ya que "ha viajado a las Vegas, para representar brillantemente a nuestro país en un congreso internacional sobre el impacto de la inflación en las naciones en vías de

¹³Recuérdese que la novela fue publicada en 1984, poco después de la vuelta de la Argentina a la vida democrática y que el período del proceso constituyó la temática de innumerables obras de ficción de esa década y por lo tanto, en terminología de Jauss, formaba parte del "horizonte de expectativas" del lector .

desarrollo" (37); el proceso, en su primera etapa, tendrá, en cambio, a Pantaemius como uno de sus pilares. El segundo miembro de la Comisión es el Capitán de Húsares (Retirado) Saturnino Beh.

Entre las "armas" y la "intelectualidad consagrada", representadas respectivamente por el capitán y el escritor, se sella una alianza desde el primer momento. El escritor otorga al capitán las "formas", el "barniz cultural" necesario, en un primer momento al menos, para llevar adelante el proyecto (por ejemplo, el capitán pronuncia, ante el Ministro de Cultura, el discurso preparado por Bonday, sin la menor disculpa ni alusión a ese acto de plagio que el escritor también acepta como precio para lograr sus propios fines). A Bonday, el proceso de recuperación del Teatro para la cultura nacional le permite olvidar su propia problemática individual: la falta de creatividad, la dificultad cada vez más grande de continuar escribiendo. Le permite también mantener su nombre en los "medios" y una notoriedad cada vez más difícil de mantener a través del arte:

Ya célebre por su obra epistolar, Bonday demostró una vez más su dominio del género. Cartas largas, apasionadas, elocuentes, llovieron sobre diarios y revistas en una amarga denuncia de la estrechez y el abandono del Teatro Nacional. Aislado entre jardines y plácidas calles de tierra, negándose a otra actividad que no fuera la transcripción de aquel escándalo, exhausto al cabo de una dura jornada frente a la máquina de escribir, lo encontraba un grupo de discípulos.

La figura de Bonday [...] era el retrato en carne y hueso de un artista a quien el compromiso con la realidad arrebatava del goce de la ficción y del sueño lingüístico de la literatura. (47)

Teniendo como objetivo declarado la recuperación del Teatro y de la Cultura Nacional, nace y se desarrolla un "proceso" que, aunque bien podría ser interpretado como paradigmático de la gestación de todo proceso dictatorial, desde el nazismo al descrito por Orwell en *1984*, alude sin duda — a través de referencias precisas a un tiempo y a un espacio histórico — al acontecido en la Argentina en la década del setenta. El chivo expiatorio comienza siendo William Shakespeare, cuya obra *Hamlet* se representa en el Teatro Nacional desde tiempo inmemorial, habiendo alcanzado el número de 856.904 actuaciones. Antes de concebir la idea de sacar la pieza de cartelera, sin embargo, y sobre la premisa autoritaria de que el pueblo necesita un arte edificante que exprese sólo ideas claras, se dispone poner énfasis en el "realismo":

La Honorable Asesoría del Teatro Nacional Presidente Herrero, habiendo realizado una profunda investigación sobre el clima de la corte

dinamarquesa en la época que tuvieron lugar los acontecimientos expuestos por el autor William Shakespeare y considerando indispensable que el teatro contemporáneo apunte a un sólido realismo, dispone:

- 1) Modificación del Vestuario vigente hasta la fecha.
- 2) Sustitución de telas de seda, terciopelo u otras por capas de piel que serán entregadas pertinentemente a la Jefatura de Vestuario en este Teatro.
- 3) Uso de la partida adjunta donada en carácter impositivo por la firma Digazola S.A. (111-112)

La disposición está firmada por Pantaenius, un personaje del que nunca se conoce el cargo, pero cuyo poder crece inexorablemente. También, en aras del realismo, se dispone que la obra debe ser representada en inglés.

Pronto, al rechazo de Shakespeare, sustentado en ideales nacionalistas que aspiran al fortalecimiento del "ser nacional" (171), se une el culto a la "Flor de Lis", en sus orígenes culto personal de Candini, un "astrólogo" "fanático" (113-114) empleado del Teatro, quien resulta elegido por Pantaenius como persona carismática para representar al movimiento que ya comienza a ser denominado como movimiento de "liberación". El día en que asume el cargo de Director del Teatro, Candini pronuncia un discurso en un clima de caos donde sus palabras se mezclan con las frases de *Hamlet* pronunciadas por el primer actor que ensaya la obra. A partir de ese momento la "Flor de Lis", "la flor de la locura de Candini" (131), cuya reproducción "gigante, blanca, de yeso" (130) preside la ceremonia, se convierte en símbolo de la "liberación":

- Hermanos -dice la voz de órgano-, hermanos. Ha llegado la hora de la Flor de Lis.
- Silencio de estupor. En el silencio, una carcajada: Hamlet ríe.
- *Angels and ministers of grace...*
- La hora de la Flor de Lis, hermanos, es...
- *What should we do..?*
- ¡Ha llegado la hora de la liberación!¹⁴ (130)

El movimiento de liberación simbolizado por la Flor de Lis se transforma poco a poco en un movimiento popular. Las leyendas en los carteles de una fiesta campestre celebrada en el "Jardin des Plantes" ilustran el proceso que crece paralelamente en popularidad y fanatismo:

¹⁴El énfasis es mío.

**BIENVENIDOS A LA ERA DE LA FLOR DE LIS
 ABAJO SHAKESPEARE
 SIN SU APORTE NO SOMOS NADA
 QUIEN NO ESTÁ A FAVOR ESTÁ EN CONTRA
 HAMLET NO LA FLOR DE LIS SÍ (191)**

En esa misma celebración destinada a recaudar fondos y popularizar el "proceso" designado ahora como de "Reconstrucción Cultural" (197), después de que Pantaenius realiza la lectura de los consabidos "comunicados" (197) que dan cuenta de "los progresos de la Campaña" (197), Bonday, como representante de la intelectualidad que le da su apoyo, aclara las razones de la supresión de *Hamlet*. En sus palabras se reitera la postura de los regímenes paternalistas y autoritarios con respecto al arte, mientras el contexto ilustra la atmósfera general que va gestando el "proceso":

- Otras autoridades ya se han referido elocuentemente a los peligros que amenazan a nuestra cultura nacional. Sólo me detendré, por lo tanto, en los motivos que nos han obligado a erradicar de nuestro teatro a William Shakespeare.
- ¿William qué? -gritó la voz empastada y la gente rió.
- William qué. Muy oportuno -sonrió Bonday-. Debemos preguntarnos por qué no William Qué. Sus dramas...
- ¡Basta de Shakespeare! -aulló el borracho.
Bonday inclinó la cabeza.
- Sí, señor, basta de Shakespeare. Pero veamos lúcidamente el porqué. ¿Acaso por el lenguaje barroco que ha torturado a generaciones de traductores de habla hispana? No. ¿Por la extensión de esos parlamentos que obligan al uso constante de tijeras? No.
- Se nos pasa el día -gritó la voz pastosa.
- Nada de eso fundamenta el adiós a William Shakespeare. Lo que rechazamos es su ideología. Una ideología de la ambigüedad, una ideología peligrosa. ¿Podemos aceptar que criminales como Macbeth o Ricardo III despierten la piedad del espectador? ¿Que divierta un cínico como Falstaff? Que encarne la sabiduría el bufón del Rey Lear y no el monarca? ¿Que...?
- ¡Abajo Hamlet! ¡Arriba la Flor de Lis!
Esta vez, a la voz del borracho se sumaron otras. Bonday no pudo continuar...(198-199)

Cualquier argentino que haya vivido los acontecimientos de la década del 70 podría continuar con el desenvolvimiento de la historia del "proceso de locura colectiva" del que da cuenta Vlado Kocijanich en *Últimos días de William Shakespeare*. El surgimiento de la guardia armada, ejecutora entusiasta de los trabajos más sucios, que producen el malestar

físico de los responsables (241); la flota de autos (en la novela los Auburns 125 negros han remplazado a los Falcons de color verde oscuro que constituyen su referente histórico); los distintivos de los miembros del proceso (aquí, como en el caso del rol central asignado a Candini — el místico, el astrólogo loco, cuyo correlato es indudablemente López Rega — la historia del proceso militar 1976-1983 se mezcla con la de su período preparatorio entre 1973 y el 1976); la prepotencia de los funcionarios que ensoberbecidos por el poder creen ser también capaces de empresas intelectuales desconociendo la necesidad de una formación profesional (la actitud con la que Pantaenius asume el rol de arquitecto nos hace pensar inevitablemente en los militares al frente de universidades y escuelas, por ejemplo (148)); los "allanamientos" sin orden judicial alguna dirigidos sobre todo a buscar bibliografía comprometedora, las obras de Shakespeare, a los que están abocados no sólo los miembros de la guardia sino también los empleados de correos, sin trabajo por falta de funcionamiento de estos servicios; el silenciamiento de la prensa (253); las muertes inexplicables (la del "chico rubio de ojos azules" en el Jardín des Plantes, la de Ofelia en el Teatro); las desapariciones (las de los compañeros de Renata — el actor que representaba a Hamlet, Claude, el Bebe, Pedro — y finalmente la misma Renata); los "campos de concentración improvisados" (el Jardín des Plantes adonde van a parar todos los que no están a favor, porque durante el proceso, como dice Candini, "quien no está con nosotros está contra de nosotros" (149)); las violaciones perpetradas por los miembros de las guardias armadas (la de Renata (261)); la complicidad de la Iglesia (la del padre Collins, bienintencionado, sin duda, pero cómplice al fin de cuentas); hasta la violencia del movimiento de oposición que se gesta: los "telefónicos", fanáticos defensores de Shakespeare.

Más allá de las coincidencias con respecto a la gestación y desarrollo del "proceso", las alusiones temporales y espaciales apuntan a Buenos Aires en la década del setenta. Con respecto al espacio, el texto que desencadena la pesadilla hace referencia a una "capital sudamericana más conocida como la Pequeña Europa"¹⁵ (26); se trata además de una "ciudad de llanura y de río" (15) que tiene "puerto" (29). Ninguna capital sudamericana está tan ligada a Europa por su arquitectura y su atmósfera como Buenos Aires. Por otra parte, puesto que se trata de una capital en la llanura y sobre un río importante, y quedando excluida Montevideo¹⁶, las posibilidades se reducen. El "Jardín des Plantes", uno de los escenarios principales del "proceso", es rememorativo, en su forma lingüística, del Jardín

¹⁵Nótese aquí la sutil ironía del apelativo que apunta a *Little Italy* en Nueva York.

¹⁶Durante su ausencia del país, Emilio Rauch "había leído algunas noticias increíbles en diarios europeos, mechadas con las de las inundaciones en Brasil, una guerra del trigo en Uruguay, de la ecuatorial belleza de Miss Mundo"(11). Como se ve, este párrafo excluye la posibilidad de que la capital sea Montevideo.

Botánico, y en las reiteradas descripciones que aparecen en la novela, tanto de este último como del Parque Lezama. Por otra parte, París tiene un Jardín de Plantes, y Buenos Aires, en la memoria cultural argentina, aparece muy ligada a París.

Las referencias a los hechos cotidianos que marcaron la vida de los argentinos en ese período contribuyen también a hacer posible la lectura que propongo en este trabajo: hay una referencia a "otro impuesto provisorio" (21), a las inundaciones, rasgo distintivo de Buenos Aires en las últimas décadas¹⁷, al cierre de escuelas (163); a los "exilios". Hay exilios voluntarios, por motivaciones profesionales y económicas — el del psiquiatra, Ranisky, por ejemplo (120) —, hay responsables principales que se exilian — Bonday, quien después de haber colaborado con el "proceso" y haberse servido de él, se da cuenta de que la mauquinaria se ha escapado de las manos de sus gestores y de que su "vida" está en peligro; Pantaenius, desbordado por Candini —; existen también los exilios de los que no quisieron participar del oprobio, pero, como en la Argentina del "retorno" a la democracia, a la "normalidad" después de la pesadilla, todos se confunden, todos vuelven con "el aura moral del exilio" (12), es por eso que Emilio Rauch se niega a pertenecer a esa categoría y dice: "No, exilio no. Trabajo y vacaciones" (11). Existen también los que se resisten a abandonar la tierra, los que primero prefieren no ver e insisten en el "aquí no pasa nada" (94), los que sufren, aguantan, y, finalmente, mueren: Martínez Tormi, Ofelia, Pedro, Claude, Renata. *Últimos días de William Shakespeare* no deja lugar, en esa capital sudamericana — la Buenos Aires del Proceso en mi interpretación —, para quienes aspiran a vivir con dignidad. O se acepta algún grado de ignominia, o se renuncia a la lucha por la dignidad y se deja el país, o se muere.

El discurso, por último, está anclado en nuestra cultura. El discurso de Bonday, por ejemplo, incorpora el motivo del "degüello": "*¿Debe sufrir el Teatro Nacional su atroz destino sudamericano, el bárbaro degüello?*"¹⁸ (49), el del Capitán Beh el remanido concepto del "pueblo haragán": "Es un pueblo **dejado y haragán**. Madruga para divertirse, pero no salta de la cama para el trabajo. **Aquí nadie trabaja**"¹⁹ (104). Por otra parte, el nombre del Teatro Nacional es el de un presidente desconocido cuya breve actuación como primer magistrado se encarga de destacar "una señora de nuestra mejor sociedad" (36), en un discurso donde para demostrar su pertenencia a esa "mejor sociedad" rinde el consabido homenaje a las lenguas "cultas". Con franca ironía, Kociancich apunta en este párrafo a

¹⁷Recordemos el lugar que les otorga Pino Solanas en *El viaje*.

¹⁸El énfasis es mío.

¹⁹El énfasis es mío.

algunas de nuestras más acendradas costumbres culturales. Considérese, por ejemplo, el uso injustificado y caricaturesco de las lenguas extranjeras, la confusión conceptual de que hace gala la señora con respecto a los "próceres" de nuestra historia y la referencia a la agresión de que son objeto los árboles de nuestras ciudades:

"Injustamente son olvidados los próceres de la Patria y en su lugar pululan los *parvenus*, corrompiendo nuestras tradiciones. Ya no basta que la brutalidad de los jardineros municipales cercene los brazos de esos árboles que, en frase de intraducible belleza, el poeta ha llamado *arbres magnifiques*. *Ces arbres* que flanquean nuestros *boulevards* y deslumbran a los turistas extranjeros. Pocos recuerdan hoy al presidente Celmiro G. Herrero, quien, *last but not least* rigió los destinos de este país durante una inolvidable semana de marzo. El honor de recibir a Su Excelencia *chez moi*, durante el último domingo de su mandato, me fuerza a esta declaración pública: *We are not amused*." (36)

La visión que tiene Vlady Kociancich de la historia argentina — y por qué no de la historia humana, ya que como dije en algún momento la historia que se narra en esta novela podría ser considerada como la variante de un paradigma de la historia universal: el de la "gestación, desarrollo y muerte" (13) de un régimen autoritario — no es optimista. Aunque, en palabras de Bonday, de vuelta de su exilio, la "locura" ha "muerto" (13), la normalidad ha retornado, aunque *Hamlet* está nuevamente en cartelera, curiosamente el término con que se designa esta nueva etapa es el mismo utilizado antes por los gestores del proceso para referirse a su emprendimiento: "liberación"; curiosamente, también, el Capitán Beh, quien superado por la maquinaria que él mismo había puesto en marcha, había sido enviado para una "cura" de "stress" al Jardín des Plantes, es ahora el nuevo Director del teatro. Más curiosas aún las últimas frases de la novela. Éstas corresponden al fin del relato que, desde la perspectiva de Rauch, sirve de marco a la historia del "proceso" y tiene como escenario el Teatro Nacional la noche del estreno de *Hamlet*. Rauch y Bonday están en el cuarto rojo donde estuvo detenida Renata y donde fue violada por el jefe de la guardia, "un pelirrojo de ojos amarillos". Un hombre viene a buscar a los escritores, anunciándoles que "el Capitán Beh les ruega que bajen para el cóctel", para "brindar con ellos por la liberación" (263). La novela termina con estas palabras: "El hombre de uniforme blanco que ha subido a buscarlos es pelirrojo, tiene los ojos amarillos" (264).

El mismo año de la publicación de la novela de Kociancich, apareció en la Argentina un libro que se convertiría en best-seller y que había vendido, hasta 1996, 268.000: *Nunca más*, título con que se publicó el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de

Personas. La CONADEP, como se la conoce en nuestro país, fue creada por el Presidente de la República, Raúl Alfonsín, en diciembre de 1983, inmediatamente después de asumir sus funciones. La Comisión estuvo presidida por el escritor Ernesto Sábato e integrada por personas de diferentes ámbitos profesionales, reconocidas todas por sus valores democráticos. Sus principales objetivos consistían en contribuir al esclarecimiento de los hechos producidos en el país como consecuencia de la acción represiva desatada por el régimen militar instaurado en 1976, recibir las denuncias sobre desapariciones y secuestros y producir un informe sobre su trabajo. Como dije, el informe fue publicado; creo posible relacionar su Prólogo a la novela de Kociancich.

El Prólogo comienza con el estilo impersonal de un informe, presentando la problemática y definiendo las funciones de la Comisión:

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. Así aconteció en Italia [...] Pero esa nación no abandonó en ningún momento los principios de derecho para combatirlo.

No fue de esta manera en nuestro país: a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la inmunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos. (7)

Sin embargo, el estilo cambia después de la introducción, a través de la utilización de un vocabulario y de figuras que no sólo acercan el texto a la alegoría de la locura de Kociancich, sino que incluso la superan adquiriendo rasgos infernales: los victimarios comienzan a ser definidos como "perversos" y "sádicos regimentados ejecutores" (8), sus acciones como "horrores", y se pasa luego a la metáfora ya no de la locura sino del infierno. Así se describe, por ejemplo un secuestro típico:

Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto del comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: "Abandonad toda esperanza, los que entráis". (8-9)

La metáfora del infierno se desarrolla paralelamente a la de la locura: "Con la tendencia que tiene toda caza de brujas o de endemoniados, se había convertido en una represión demencialmente generalizada" (90); desde el momento en que era secuestrada, la víctima perdía todos los derechos [...], confinada en lugares desconocidos, sometida a suplicios infernales" (10). Entre las acciones perpetradas por "las fuerzas del mal" (10) se mencionan la violación, las torturas, los más variados tipos de asesinato, relatados por los pocos que pudieron salir de aquel "infierno" (10), o incluso por los mismos represores que por oscuras motivaciones se acercaron [...] a decir lo que sabían" (10).

Lo mismo que en el caso de los personajes de *Últimos días de William Shakespeare*, los allegados de los secuestrados se preguntaban "¿Quiénes exactamente los habían secuestrado? ¿Por qué? ¿Dónde estaban? No se tenía respuesta precisa a esos interrogantes" (*Nunca Más*, 9). Lo mismo que en la novela, "Todos caían en la redada" (*Nunca Más*, 9), porque "Quien no está a favor está en contra" (*Últimos días de William Shakespeare*, 191). La misma lógica demencial que rige el proceso de "Reconstrucción Cultural" de la novela es atribuida en el Prólogo de *Nunca más* a la Argentina del "Proceso de Reorganización Nacional".

A propósito de la categoría de ficción

Cuando cité las características que Seymour Menton atribuye a la nueva novela histórica, mencioné "la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro" [...] (42). Una de las ideas que se destaca, según Menton, es "el carácter cíclico de la historia" (42). Dije oportunamente que este rasgo aparece sobre todo en novelas escritas por mujeres. El final de *Últimos días de William Shakespeare* es significativo, según puse de manifiesto, y ubica a la novela de Kociancich dentro de esta categoría, aunque se trate de una novela que re-escibe la historia vivida. Esta interpretación es confirmada por las palabras de la narradora²⁰, refiriéndose a las 856.904 representaciones de Hamlet, que podrían aplicarse también a ese ingrediente autoritario e irracional de la historia argentina: "Es la prosecución ritual de un mismo error a lo largo del tiempo. A nadie le importa [...] Un día empezó y ahí perdura ese carozo dramático, gira sobre sí mismo, duro, seco e inútil,

²⁰En el caso de las ficciones escritas por mujeres, prefiero la utilización de la forma femenina "narradora" en vez de la masculina "narrador".

metido como una piedra en la rueda de un carro que debería marchar a otras obras, escenas, personajes" (52).

Habría que aclarar, sin embargo, que la presencia del "pelirrojo de ojos amarillos", de los militares en sus blancos uniformes de gala y del propio Capitán Beh, es decir de los responsables de la pesadilla, en la ceremonia con que se celebra el fin del proceso, puede también apuntar a correlatos en la historia argentina. En efecto, aunque los responsables de los crímenes fueron juzgados²¹, debido a las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final, durante el gobierno de Alfonsín, y al Indulto de Menen, los culpables gozan de impunidad y en algunos casos se preparan a reiniciar la pesadilla. Un correlato del "pelirrojo", por ejemplo, podría muy bien ser el famoso "Ángel Rubio" que hasta hace muy poco no sólo estaba libre en nuestro país sino que recibía su sueldo de Capitán retirado. En la memoria colectiva argentina era indudablemente un torturador y un asesino. Recién en enero de 1998, debido a que se extralimitó en sus declaraciones, vangloriándose de haber cometido efectivamente todas las atrocidades de las que era culpado por la opinión pública, el Presidente se vio obligado a actuar, se decidió un arresto militar, posiblemente sea degradado y se le han iniciado acciones judiciales. Así presenta el caso en sus titulares el *Diario Página 12* del 15 de enero de 1998²²:

**ALFREDO ASTIZ ROMPIÓ EL CÓDIGO DE SILENCIO IMPUESTO
EN LA ARMADA**

"La Armada me enseñó a matar"

El "Ángel Rubio" reconoció que se secuestró, torturó, se robaron y mataron bebés, calificó al general Balza²³ de "cretino" y habló de su relación con el ex montonero Galimberti. "Yo soy el mejor hombre preparado técnicamente para matar a un político o a un periodista, pero no quiero" afirma.

Finalmente, la novela de Kociancich también alude a la relación entre historia y ficción, sin llegar, sin embargo, a hacer de ella una problemática importante:

Cuando uno mira hacia atrás en el tiempo, no importa cuántos días, semanas, meses, transcurrieron: todo hecho se convierte en ficción, toda persona en personaje, todo lugar en escenario (*Últimos días de William Shakespeare*, 68)

²¹Este es un hecho positivo y casi excepcional en la historia. La Argentina es uno de los pocos países que juzgó a los miembros de un gobierno por actos criminales. Recordemos que el juicio de Nuremberg finalmente tuvo un jurado internacional

²²Versión Internet.

²³El actual Comandante del Ejército.

La historia se convierte siempre en ficción, y la ficción nos ayuda a menudo a reconstruir la historia. *Últimos días de William Shakespeare* no escapa al rasgo distintivo de gran parte de la narrativa argentina de las últimas décadas que aspira, a través de la ficción, a dar cuenta de la historia vivida. Dije en el Capítulo V, que el objetivo de las ficciones que tratan de reconstruir la historia sufrida está a menudo relacionado a uno de los contenidos de la catarsis aristotélica señalado por Jacob Bernays. Recordemos que para él, la catarsis que proporciona la tragedia es similar a la de una cura psicológica que permite la liberación de las emociones indeseables como la del dolor o del terror (Richard Janko, trad., Introducción a *Poetics*, xvi-xvii). Parte de la ficción que narra la historia vivida tiene este efecto, no sólo con respecto al lector o espectador, como en la tragedia clásica, sino al propio autor. Esto ocurre sobre todo en novelas escritas por mujeres que narran acontecimientos de las dictaduras hispanoamericanas, tal el caso de *La casa de los espíritus* de la chilena Isabel Allende, novela en la que la escritura representa para la mujer torturada y violada el único medio de establecer un orden, de dar un sentido al caos del terror imperante y lograr en última instancia sobrevivir. Sin embargo, la novela de Kociancih no se enrola plenamente en esta modalidad, ya que la utilización de la categoría de lo fantástico impone un distanciamiento de la realidad demasiado marcado para provocar la liberación de las emociones traumatizantes.

CAPÍTULO VIII

LA HISTORIA VIVIDA II (el teatro y el cine)

La Boca... callejón... Vuelta de Rocha...
bodegón... Genaro y su acordeón...
¡Canzoneta gris de ausencia,
cruel malón de penas viejas
escondidas en la sombra del figón...Tango "Canzoneta"

En el país de no me acuerdo,
doy dos pasitos y me pierdo.
Un pasito para allí,
no me acuerdo si lo di;
un pasito para acá,
hay que miedo que me da. *Canción infantil de María Elena Walsh*

El discurso social es también el lugar donde se conserva la memoria, es en gran parte esa memoria misma que denominamos cultura. «Memoria» — hay que desconfiar de toda analogía con el psiquismo humano: los discursos conmemoran (lo mismo que las imágenes, los documentos), pero esa «memoria» selectiva e inerte es sólo el equivalente de un inmenso y fatal olvido. *Marc Angenot*

Más que ninguna de las obras analizadas hasta ahora, *Gris de ausencia* y *La historia oficial* traen al centro del debate el problema de la memoria y el inmenso olvido que ella evoca, la presencia y la ausencia, las raíces y el desarraigo.

***Gris de ausencia* de Roberto Cossa**

El autor

Al igual que Eloy Martínez, Roberto Cossa nació en 1934, lo que lo ubica en la generación de 1957. Ejerció el periodismo desde muy joven, en *Clarín*, *La Opinión*, *El Cronista Comercial*. En 1974, se estrenó su primera obra de teatro, *Nuestro fin de semana*, que ganó el Premio Argentores, el Premio Teatro y el Talía. Desde entonces, Cossa ha escrito más de dieciocho piezas y se ha convertido en uno de los autores teatrales contemporáneos más representados en Argentina. Una de sus obras, *La nona*, fue llevada con éxito al cine. Volvió a recibir en otras dos oportunidades el Premio Argentores, obtuvo también el segundo Premio Municipal por *La pata de la sota*, el tercer Premio Nacional por *Los días de Julián Bisbal* y el Premio Fondo Nacional de las Artes por *El viejo criado*. El guión de la película *Tute cabrero*, transformado después también en obra de teatro, ganó el Premio Asociación de Cronistas Cinematográficos.

La obra

Gris de ausencia fue estrenada en 1981, en el marco de Teatro Abierto, un movimiento claro y frontal contra la última dictadura militar, como alguna vez lo definió Cossa. A pesar de ello, la pieza, como toda la obra de Cossa, por otra parte, no constituye un ataque abierto contra la dictadura, ya que el autor escribe buscando la metáfora de la realidad y no la realidad misma. Sus textos, aunque anclados con fuerza en la historia social y política de la Argentina, no hablan de ella directamente sino que lo hacen generalmente a través de temáticas familiares, casi nunca específicamente políticas.

El tema de *Gris de ausencia* es el exilio. La obra fue estrenada, como dije, durante la dictadura militar que mayor número de exilios causó en nuestra historia. No obstante, el exilio cuyos efectos muestra la obra no ha sido causado por esa dictadura: es quizás un exilio por razones económicas, ya que sabemos que la familia se exilió veinte años antes, es decir en 1961¹, época democrática en la Argentina. El tratamiento de esta temática en un contexto de representación como la Argentina de 1981, sin embargo, no podía sino provocar en el espectador una reflexión acerca del presente histórico en el que vivía.

¹Al no haber referencias al tiempo en que se desarrolla la única escena de la obra, asumo que éste coincide con el del estreno, es decir 1981.

La obra tiene un solo acto y es muy breve. La acción tiene lugar en la antecocina de la "Trattoria La Argentina", en el barrio del Trastevere, en la ciudad de Roma. Vive allí una familia de inmigrantes argentinos. Está integrada por el matrimonio, Lucía y Dante, el abuelo, un viejo de ochenta y cinco años, y Chilo, hijo del abuelo, y, por lo tanto, probablemente hermano de Dante. El matrimonio tiene dos hijos, Frida — de alrededor de veinticuatro años, que está de visita, pero vive en Madrid, adonde parte la noche en la que se desarrolla la escena — y Martín — quien vive en Londres, desde donde llama también esa noche.

Gris de ausencia presenta un tema muchas veces tratado por el teatro argentino, el del inmigrante² europeo llegado a la Argentina a principios de siglo, pero lo revierte. El abuelo, efectivamente llega a Argentina a los veinte años, es decir alrededor de 1916. Viaja con su hermano, y, como tantos otros italianos, sueña con "fare plata... mucha plata..." (53) y después volver. La mayoría de esos inmigrantes ni hicieron plata ni volvieron, pero el abuelo vuelve, ya viejo, con su familia argentina, que emigra a Italia a principios de los sesenta, por razones económicas, como él medio siglo antes. La obra presenta precisamente los efectos de la inmigración en la identidad, más precisamente su desintegración. Esta disolución de la identidad argentina en un espacio extranjero se expresa especialmente a través de la incapacidad de comunicación lingüística entre los miembros de la familia pertenecientes a las distintas generaciones, por pérdida del código común.

La pieza se abre con el sonido de un acordeón a piano. El abuelo toca torpemente en un rincón los compases del tango "Canzoneta" y recita su letra: "Cuando escolto o sole míooo...sensa mama e sensa amore...sento un frío cui nel cuore...que me yena de ansiedaaaa...Será el alma de mi maaaa...que dequé cuando es un niño...yora, yora o sole mío...Yo también quero yorar" (45).

Si bien la presencia del lunfardo, del que el italiano es una componente fundamental, es un rasgo distintivo del tango, "Canzoneta" es uno de los pocos, si no el único tango, con título en italiano y escrito en parte en la lengua del inmigrante³. Este comienzo nostálgico y sentimental en italiano castellanizado da no sólo el tono de la pieza, sino que unido a la

²Considérese al respecto el grotesco argentino, por ejemplo, la obra de Armando Discépolo centrada en la experiencia de frustración del inmigrante en el Buenos Aires de principios de siglo.

³La letra de "Canzoneta" (1951) es de Enrique Lary y la música de Ema Suárez. Otros tangos con inclusión del italiano son "Domani" de Cátulo Castillo y "La Violeta" de N. Olivari.

primera palabra que utiliza Frida, segundo personaje en hablar, llama la atención sobre la presencia de distintas lenguas y distintas variantes nacionales en la pieza. En efecto, Frida, que está preparando su valija, dice: "¡Coño! Esta maleta es muy pequeñita. Debí haber cogido la más grande. Siempre sucede lo mismo: retorno con más cosas de las que traje." (45). En este corto enunciado hay cinco palabras que si bien son perfectamente conocidas para un argentino, no serían usadas en ese contexto. "Coño" es una interjección que en la Argentina sólo se utiliza en forma humorística o satírica para aludir a los españoles poniendo de manifiesto un rasgo vulgar y popular. Frida, por ende, debe ser española, piensa el perceptor, más aún cuando a esa interjección se sucede "maleta" (en Argentina decimos "valija"), "pequeñita" (aunque usamos ese adjetivo en diminutivo, en este contexto diríamos "Esta valija es muy chica"), y "cogido", que definitivamente aleja al personaje del español argentino, ya que en nuestro país "coger" es la forma vulgar de decir "tener relaciones sexuales", "acostarse con alguien", y en consecuencia ha eliminado la utilización de la palabra con el significado de "tomar", "sujetar", "asir". Finalmente el verbo "retornar" tampoco se utiliza en lengua familiar (un argentino diría "vuelvo").

A esta altura, un argentino ha identificado ya a los dos personajes presentados hasta aquí como un "tano" y una "gallega". La tercera en hablar es la madre, Lucía, que vuelve al italiano: "¿A qué lora sale lu avione?" (45). Recién con la entrada de Chilo, el tío, el receptor se ve introducido con violencia en el registro popular de Buenos Aires: "¡Tano hijo de puta! ¡Guacho! (*Frida lo mira.*) El canilla...¡El diariero! Es un tano guacho. Hace veinte años que le compro el "Clarín"⁴, todos los días. ¿Y vos querés creer que todos los días se lo tengo que pedir?" (46).

Chilo es el inmigrante orgulloso de su identidad argentina, que se aferra al recuerdo y rechaza el espacio extranjero en el que vive. Al llegar a Italia había enseñado a su sobrina de apenas cuatro años a decir: "Yo soy argentina, porteña y del barrio de la Boca". A veinte años de aquel entonces sigue anclado en Buenos Aires, se ha negado a aprender el italiano, idealiza el país natal y rechaza a Italia. La desconfianza y el antagonismo hacia la sociedad en que vive, tiñen todas sus percepciones. En escenas humorísticas acusa a los italianos de insultarlo, cuando en realidad no entiende lo que le dicen. Así continúa, por ejemplo, su diálogo con Frida a propósito del diarero:

CHILO.— [...] ¡Este tano!...¡Veinte años! Y encima me insultó.
FRIDA.— ¿Cómo te insultó?

⁴Clarín es uno de los diarios con mayor tiraje en Argentina.

CHILO.— Y sí...Algo dijo en italiano.

FRIDA.— ¿Qué dijo?

CHILO.— No le entendí. Pero se ve que me insultó. ¡Son así! ¡Los tanos son así! En cuanto se dan cuenta que no los entendés, te putean.

FRIDA.— Pues a mí nunca me ha pasado.

CHILO.— ¿Qué no? La vez pasada lo saqué al viejo a dar una vuelta...Fuimos a ver toda la parte esa rota...Bue: nos perdimos. Y le dije al viejo: preguntá cómo hacemos para volver al Trastevere. El abuelo le preguntó a una viejita que salía de la iglesia ¡La vieja lo puteó!

FRIDA (*extrañada*).— ¿Eso le contestó?

CHILO.— Bueno...En italiano. Pero algo parecido. ¡Y era una viejita que salía de una misa! (45)

El espacio de Buenos Aires se idealiza. La calle Florida, una de las vías comerciales más importantes, en la memoria de Chilo "¡Está llena de flores! Y árboles que se entrecruzan por arriba...puentecitos...góndolas...músicos y poetas que recitan. Y gente que canta y baila." (49). Es cierto que los kioscos de venta de flores constituyen un rasgo típico de Buenos Aires, no sólo de la calle Florida, pero los puentecitos y las góndolas existen sólo en la memoria de Chilo, que también ha transformado a algún músico ambulante en poeta y a los porteños apurados con sus trajes oscuros que, procedentes de las innumerables oficinas de los alrededores, inundan la calle los días de semana, en "gente que canta y baila". Chilo se ha quedado en su país y en su pasado, pero a pesar de su fanatismo nacionalista también su barrio comienza a desdibujarse y "el Riachuelo", uno de los hitos más significativos del barrio de la Boca se transforma en un neutro y descolorido "arroyuelo".

Las diferencias en el uso individual de la lengua de cada personaje son tan marcadas que el código común desaparece, la lengua como expresión de las fuerzas centrípetas del lenguaje, que se opone al plurilingüismo y lo trasciende para garantizar la comprensión mutua, ya no existe: junto con la emigración, la identidad y la lengua se han diluido. Recordemos que en este trabajo hemos considerado al lenguaje, siguiendo a Bajtín, como un sistema "saturado ideológicamente", como una concepción del mundo, como una opinión que garantiza un *máximo* de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica. Pues bien, el lenguaje común ya no existe en *Gris de ausencia* y la incomunicación entre las generaciones, y aun entre los miembros de la misma generación — tal el caso de Chilo, que se ha rehusado a aprender el italiano, y de Lucía, que sólo habla italiano — debe ser interpretada literalmente como ausencia de código lingüístico común. Toda la pieza muestra

esta pérdida, que Cossa explota además para producir escenas de un humor dramático. Consideremos, por ejemplo, la escena en que Martín, el hijo, llama desde Londres:

LUCÍA (*al teléfono*).— ¡Martinchito! Figlio mio. ¿Come vai? (*Pausa*)
 ¡Que come vai! (*Escucha con un gesto de impotencia*.) ¡Ma non ti capisco, figlio mio! ¿Come? ¿come? ¿Mader? ¿Qui è mader? ¡Ah... mader! Sí, sono io. ¡Mader! (*Dirá todo lo que sigue, llorando sin parar*.) Ho nostalgia di te. ¿Quando verrai a vedermi? ¿Fa molto freddo a Londra? (*Escucha*.) ¿Come? ¿Come? ¿Cosa è "andertan"? (*A Frida*.) Diche que "no andertan".

(*Frida va hacia ella y le saca el tubo.*)

FRIDA.— ¿Martín? Soy yo, Frida. ¡Frida! ¡Tu sister! ¿Cómo estás?
 ¡Que como estás! (*Pausa*.) ¡Que how are you, coño! Nosotros bien... ¡No-so-tros! (*Hace un gesto de impaciencia*.) Noialtri... Noialtri good. ¡Good, sí, good!
 LUCÍA.— Domándagli quando verrà a vedermi.
 FRIDA (*a Martín*).— Un momento. ¡Que un moment! (*Mira a Lucía*.)
 LUCÍA (*nerviosa*).— ¡Che gli domandi quando verrà a vedermi!
 FRIDA.— No te entiendo, madre.
 LUCÍA.— ¡Que gli domandi quando verá a vedermi!

(*Frida con la mirada busca el auxilio de Chilo.*)

CHILO.— No sé... dice que lo mandes a algún lado.
 FRIDA (*al teléfono*).— Dice madre... Mader dice... No mader sei... Que te mande... ¡Que te mande a ver! Coño: cómo se dice mandar a ver en inglés. ¿A quien quieres que vaya a ver, madre?
 LUCÍAS (*histérica*).— ¡Domándali si fa freddo a Londra!
 FRIDA.— Dice que vayas a ver a Fredy en Londres. (*Escucha*.)
 Fredy... Fredy. Okey... Okey. (*Cuelga. Lucía la mira expectante*.)
 Dice que está bien.
 LUCÍA.— ¿Que está bene, qué?
 FRIDA.— Me dijo okey. Okey quiere decir que está bien. Va a ir a verlo a Fredy. (50)

A continuación, Dante le pregunta a Lucía qué dice Martín, ésta responde llorosa que dice que "fa molto freddo a Londra" (50). Como vemos, a excepción de las palabras entrecruzadas entre Lucía y su marido, en el resto del diálogo no ha habido comunicación por ausencia de un código lingüístico común.

Es viernes a la noche y hay mucho trabajo en la trattoria. Dante, que el receptor vislumbra como motor del exilio, preocupado por el aspecto práctico de la supervivencia, es

siempre figura de paso, corriendo desde el comedor a la cocina. Lucía es la única que siente dramáticamente la desintegración de la familia. Frente a la frustración de la comunicación con el hijo, y la partida de Frida, que ha formado ya pareja con un español y que no volverá antes de seis meses, renuncia a seguir desempeñando su rol en la sociedad familiar, se quita el poncho argentino, disfraz con el que sirve a los clientes en la trattoria, y se va llorando a los dormitorios: "Me ne frega la tre mesa... ¡Me ne frega la tre mesa e me ne fraga lo cliente! (51). Chilo se resiste a ponerse el disfraz y servir a los "tanos", pero finalmente, resignado, se coloca el poncho y va hacia el salón a desempeñar el papel que se le ha asignado.

La escena final de la pieza vuelve al abuelo tocando y canturreando la "Canzoneta", imagen que se ha repetido varias veces a manera de leitmotif estructurante y creador del pathos de la obra: "Canzoneta gri de ausencia, cruel malón de pena vieca escondida en la sombra de mi alcohol" (53). A los ochenta y cinco años, este doble inmigrante se presenta al receptor como la imagen misma de la identidad desintegrada. En el parlamento que cierra la obra, se imagina jugando tute cabrero con Don Pascual, el farmacéutico del barrio de la Boca en Buenos Aires. En la memoria del viejo, el "Parque Lezama" se transforma en "Plaza Venechia", las imágenes del Duce de su niñez italiana se mezclan con las de Perón y la pieza termina con el tono de añoranza por la patria definitivamente perdida: "¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pascual? ¿Cuándo vamo a volver a Italia?" (53).

La pieza está construida en base a un gran silencio: el de la Historia argentina del contexto de la escritura de la obra. Como dice Terry Eagleton refiriéndose a la postura de Macherey: "En los silencios de un texto, en sus contradicciones y carencias es donde mejor se puede apreciar la presencia de una ideología. Son estos silencios los que la crítica debe hacer «hablar»" (*Marxism and Literary Criticism*, 34). En *Gris de ausencia* lo no dicho es la dictadura militar, la "guerra sucia", a la que me he referido de manera general en múltiples ocasiones y en mayor detalle al comentar el Prólogo de *Nunca más*. Pero si bien es cierto que la dictadura provocó el mayor número de exilios en nuestra historia, el exilio constituye una constante de la historia y de la literatura argentina. De esta manera, *Gris de ausencia* entra en diálogo no sólo con el discurso social de su época (considérese, sólo en el ámbito de esta tesis, el papel del exilio en *Últimos días de William Shakespeare* y en *Respiración artificial*), sino con gran parte del discurso historiográfico y literario argentino.

Quisiera, en este sentido, retomar la interpretación que Piglia propone de la Historia de la narrativa argentina en *La Argentina en pedazos*, de 1993. Según el crítico, las dos obras fundadoras de nuestra literatura son el *Facundo* y *El matadero*, producidas por

autores de la generación romántica de 1837, en el contexto de la dictadura de Rosas. Escribe Piglia a propósito del *Facundo*:

Sarmiento inicia el libro con una escena que condensa y sintetiza lo que gran parte de la literatura argentina no ha hecho más que desplegar, releer, volver a contar [...] "A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales de soldados y mazorqueros. Al pasar por los baños de zonda, bajo las Armas de la Patria, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées.*" (8)

En cuanto a *El matadero*, el cuento de Echeverría "es como la contracara atroz del mismo tema. O si ustedes quieren: *El matadero* narra la misma confrontación pero de un modo paranoico y alucinante. En lugar de huir y de exiliarse, el unitario se acerca a los suburbios, se interna en territorio enemigo. La violencia de la que Sarmiento se zafa está ahora puesta en primer plano" (9). Para Piglia, "la importancia de estos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre el *Facundo*) o la muerte (con que se cierra *El matadero*)" (10). Y, como afirma el autor: "Esta opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió en nuestros días" (10). He aquí, en palabras de Piglia, la historia oculta, el silencio de *Gris de ausencia*.

Pero si bien la obra no hace referencia al momento histórico que constituye el contexto a su escritura, a través de la temática familiar re-escribe más de medio siglo de historia argentina desde el "sentimiento" de la inmigración-emigración, componente que diferencia la identidad argentina en el ámbito de la América mestiza. Desde este sentimiento, que es por sobre todo sentimiento de ausencia, como lo dice el tango, de desarraigo, de nostalgia de la patria lejana, entra también en diálogo con el tango como género, al que alude desde el título de la pieza. El tango es sobre todo sentimiento de nostalgia, nostalgia de los inmigrantes, entre quienes nació, por la patria que dejaron atrás, y que se transforma en pathos que impregna casi todos los temas y motivos; pero nostalgia también de Buenos Aires. En este sentido, podría considerarse el personaje del abuelo como la inversión de la figura de Carlos Gardel, ese inmigrante francés que se convirtió en mito argentino y que desde París, en el que había triunfado, le canta a Buenos Aires con tono nostálgico y sentimental:

Tirao por la vida de errante bohemio,
estoy, Buenos Aires, anclao en París;

curtido de males, bandeado de apremios,
te evoco desde este lejano país

[...] Lejano Buenos Aires, ¡que lindo que has de estar!
Ya van para diez años que me viste zarpar.
Aquí en Montmartre, *faubourg* sentimental,
yo siento que el recuerdo me clava su puñal⁵.

Se podría mencionar asimismo "Buenos Aires", que también tiene por escenario París desde donde el cantor se dirige a Buenos Aires con tono lastimero:

Buenos Aires, la Reina del Plata,
Buenos Aires, mi tierra querida,
escuchá
mi canción,
que con ella va mi vida.
En mis horas de fiebre y orgía,
harto ya de placer y locura,
yo pienso en ti, patria mía,
para calmar mi amargura⁶.

Desde la perspectiva intertextual, *Gris de ausencia* puede ser considerada como la parodia de "Canzoneta" y, a través de ese tango de todos los que tienen a París como escenario. Aplicando las categorías de Jenny, se puede afirmar que "Canzoneta" se introduce a través de una isotopía metafórica, que recordemos, tiene lugar cuando "un fragmento textual es llamado en el contexto por analogía semántica con él" (274). En cuanto a la transformación sufrida por el intertexto, se trata de una inversión en cuanto al objeto de la nostalgia, que en la "Canzoneta" es la Italia natal y en la pieza de teatro Buenos Aires. En efecto, aunque en el final literal no hay inversión, ya que la pregunta: "¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pascual?" que formula el abuelo es una variante que expresa el mismo sentimiento de añoranza hacia la Italia de la infancia que está presente en el tango, el objeto de la añoranza de la vejez ya no es Italia sino Buenos Aires "¿Cuándo vamo a volver a Buenosaira?", le ha preguntado el abuelo a Chilo antes. Sin embargo, en última instancia, lo que expresa la pieza de teatro es el sentimiento de nostalgia vaciado de objeto, de significación, de un sujeto también vaciado de identidad. La obra propone asimismo una inversión de valores con respecto a los dos tangos sobre Buenos Aires. En éstos, Buenos

⁵La letra de este tango fue escrita por Enrique Cadícamo en Barcelona en 1931, y enviada a Gardel a París. Gardel grabó el tango en esa ciudad el 28 de mayo, con música de Guillermo Barbieri.

⁶La letra del tango fue escrita por Manuel Romero y la música por Manuel Jovés. El actor Carlos Morganti lo estrenó en el sainete *En el fango de París* del mismo Romero, el 22 de febrero de 1923.

Aires es el objeto claro de la añoranza, en la pieza teatral ya no hay un objeto porque la identidad se ha desintegrado: Buenos Aires es Italia e Italia es Buenos Aires, sólo ha quedado el desarraigo. Lo que Cossa destaca en *Gris de ausencia* son pues las transformaciones que ha sufrido la identidad argentina desde las décadas de los veinte y de los treinta hasta el presente de la representación.

A propósito de la categoría de ficción

Como acabamos de ver, *Gris de ausencia* denuncia a través de una metáfora, el presente de la representación. La mediación metafórica disminuye tanto la fuerza de la denuncia frontal del régimen como de la función catártica que, según dije, caracteriza en algunas ocasiones las ficciones que re-escriben la historia vivida. Se trataría, en este sentido, de un caso similar al de *Últimos días de William Shakespeare*. La novela de Kociancich apunta a la realidad histórica del contexto de su escritura y publicación a través de la alegoría fantástica; *Gris de ausencia*, a través de una imagen realista referida a otro período histórico, que tiene como elemento común con el momento de la escritura de la obra el motivo del exilio. Cossa expone los efectos nefastos del exilio en la identidad argentina, y al hacerlo rebasa los límites de la ficción centrada en la historia vivida, proyecta su obra a comienzos de siglo y la inscribe, al mismo tiempo, en la larga tradición de la ficción argentina centrada en esta problemática. La problemática del exilio se confunde con la de la inmigración — que por cierto es un exilio — y conduce a la de la identidad argentina. La estrategia intertextual le permite a Cossa no sólo otorgar a la pieza una dimensión lírica, sino actualizar el sentimiento nostálgico del tango en un recorrido desde el sentimentalismo de la primera mitad de siglo hasta la cruda imagen del simulacro posmoderno. La nostalgia es un simulacro porque ya no expresa un referente, es puro sentimiento, pero es un simulacro trágico porque apunta a un vaciamiento de la identidad reafirmado, por otra parte, por la pérdida del código lingüístico común.

***La historia oficial* de Luis Puenzo**

La historia oficial es la primera película de Luis Puenzo, cuya actividad profesional se había desarrollado fundamentalmente en el área de la publicidad. Junto a la escritora Aída Bortnik, Puenzo es responsable también del guión del filme, que fue estrenado en 1986 y ganó el Oscar a la mejor película extranjera.

La película de Puenzo es representativa del programa de democratización apoyado por el gobierno de Raúl Alfonsín. Este programa trajo una gran renovación de las producciones culturales y alentó el tratamiento de problemáticas sociopolíticas y el análisis de los efectos nefastos del régimen militar, tanto en la producción televisiva como cinematográfica. Por otra parte, a través del Instituto Argentino de Cinematografía, apoyó vigorosamente la realización de películas nacionales.

El tiempo de la película es marzo de 1983. La Guerra de Malvinas ha terminado por socavar al Gobierno Militar, que ya no puede sostenerse y debe resignarse a llamar a elecciones después de siete años de dictadura. Como parte de la transición algunos exiliados ya han comenzado a volver al país. También los militares se preparan para la nueva etapa democrática e intentan desembarazarse de los negocios fraudulentos con los que se han enriquecido durante la dictadura. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo son ya instituciones reconocidas de la escena argentina; sus marchas de los jueves en Plaza de Mayo, con los pañuelos blancos y portando las pancartas con las fotos de sus hijos desaparecidos se ha transformado en un rasgo distintivo de Buenos Aires; las abuelas trabajan incansablemente para dar con el paradero de sus nietos, nacidos cuando sus hijas estaban en cautiverio. Como se lee en *Nada más que la verdad. El juicio a las Juntas*⁷, el caso de Marta Vacaro, que según confesión del ex gendarme Talavera, fue tirada al mar estando embarazada, "hasta este momento [1995], fue el único caso de una embarazada muerta de ese modo. En general se esperaba que las secuestradas parieran, para entregar a los bebés a las familias de policías, militares o allegados" (336).

La película comienza con una escena en el colegio secundario donde Alicia, la protagonista principal, se desempeña como profesora de Historia de las Instituciones políticas y sociales argentinas. El alumnado y personal de la escuela se encuentran en el patio del establecimiento cantando el Himno Nacional Argentino. Es el primer día de clase y la introducción que Alicia hace de la materia tiene una fuerte dimensión metatextual: "La historia es la memoria de los pueblos. Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria. Comprender la historia es prepararse para comprender el mundo. Ése es el sentido que vamos a darle a la materia", dice. La película muestra hasta qué punto esas palabras son formas sin contenido para Alicia, que ha permanecido al margen de la historia de su país en

⁷Los autores de este libro, Ciancaglini y Granovsky, ganaron el Premio Rey de España de Periodismo por sus crónicas sobre el juicio a las Juntas Militares publicadas en 1985 en el diario *La Razón*. El libro incluye esos artículos, más una actualización de los temas cronicados a la fecha de publicación del volumen, 1995.

los últimos siete años. La clase de Historia da cabida al discurso de los estudiantes adolescentes que obstinadamente intentan que Alicia abra los ojos y mire lo que ocurre a su alrededor. El tratamiento de la historia del pasado les brinda la ocasión de establecer paralelos con la historia del presente, paralelos y reflexiones que la profesora sistemáticamente rechaza al principio, pero que finalmente terminará por aceptar. Más allá de los elementos dramáticos de la anécdota, la película narra, entonces, la toma de conciencia de Alicia.

La tercera escena tiene lugar en casa de Alicia. La protagonista está con su hijita Gaby, y aparece también una mucama. Tanto el interior de la vivienda como la presencia de la mucama son indicios de que Alicia pertenece a la clase media alta. Como música de fondo, en la escena en que aparece Gaby, se oye una canción infantil muy conocida en nuestro país. Se trata de la canción de María Elena Walsh que comienza así: "En el país de no me acuerdo, doy dos pasitos y me pierdo". El motivo de la memoria que se perfiló en la escena de la clase de historia se refuerza y se constituye ya en temática central de la película. En este sentido, hay que recordar que según Jacques Le Goff, "la memoria, propiedad de conservación de ciertas informaciones, apunta primero a un conjunto de funciones psíquicas gracias a las cuales el hombre puede actualizar impresiones o informaciones pasadas que se representan como pasadas" (105), pero no significa solamente traer al foco de la atención "trazos" del pasado, sino también la relectura de esos trazos. Es precisamente esto lo que narra la película: la relectura que Alicia realiza de los "trazos" de los acontecimientos de su pasado inmediato, lo que trae aparejado al mismo tiempo la relectura de la historia argentina correspondiente a esos años.

El acontecimiento que pone en movimiento el proceso de concientización de Alicia es el rencuentro con su amiga de secundaria, Ana, que ha vuelto del exilio. El primer encuentro se produce durante una reunión de ex compañeras de escuela, que le permite a Puenzo mostrar la ideología subyacente en el discurso de parte de ese grupo social. En un momento dado, se menciona a una compañera que debió exiliarse. Una de las mujeres dice: "Todos los hijos le salieron subversivos. Si se los llevaron por algo será. Así los habrá educado". Este juicio es representativo de un gran sector de la población argentina que no sólo se obstinó en cerrar los ojos y no ver lo que ocurría, sino que ante el hecho consumado culpó a la víctima. Aunque, indudablemente, esta actitud no es exclusiva de nuestra sociedad, constituye un rasgo representativo de la historia del Proceso. Al respecto, se lee lo siguiente en *Nunca Más*:

En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, por inocente que fuese, pudiese caer en aquella infinita caza de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror: "Por algo será", se murmuraba en voz baja, como queriendo así propiciar a los terribles e inescrutables dioses, mirando como apestados a los hijos o padres del desaparecido. (9)

Alicia invita a Ana a comer y le pregunta con una increíble ingenuidad las razones por las que había dejado el país abruptamente siete años antes. Ana, perpleja por la ceguera de su amiga, le narra que fue secuestrada y torturada, y luego arrojada a la calle, cuando sus verdugos se convencieron de que no sabía nada de su antiguo compañero, un supuesto subversivo. Ana menciona que sólo había contado la historia a la CONADEP y alude también durante la conversación a los niños robados a las madres que habían dado a luz mientras estaban secuestradas y a "las familias que los compran sin preguntar de dónde vienen". Roberto, el marido de Alicia, que tiene estrechas relaciones de negocios con los militares, le había traído un día a Gaby y Alicia había aceptado la explicación de que se trataba de un bebé al que su madre había renunciado voluntariamente. Más adelante reflexionará con amargura a propósito de su propia infancia: "Siempre creí lo que me dijeron", y sobre el origen de Gaby: "Yo siempre creí que la mamá no la quería". A partir de la conversación con Ana, Alicia comienza a dudar por primera vez y se decide a averiguar cuáles son las raíces de su hija.

La búsqueda la pone en contacto con las madres y abuelas de Plaza de Mayo. Un día una mujer de clase media baja viene a su encuentro y le pide conversar. Es Sara, quien cree saber que Gaby es su nieta. Le muestra, en efecto, una fotografía de su hija cuando pequeña y el parecido es evidente. Le cuenta también el casamiento de su hija, el embarazo y los esfuerzos con los que estaban construyendo su casita cuando fueron secuestrados y desaparecieron. "Los vecinos vieron cuando se los llevaron", incendiaron después la casita, así que no quedó nada, salvo las fotos y "nuestra Memoria", dice Sara. Alicia llora, pero afronta las circunstancias e invita a la mujer a su casa con intención de plantear el problema al marido. Cuando le dice a Roberto que Sara podría ser la abuela de Gaby, éste exclama: "¡Vos estás completamente loca!", y le reprocha después querer "regalarla a la primera loca que encontrás en la calle". En un contexto como el de la Argentina de 1986, la palabra "loca" adquiere una connotación especial, ya que es el apelativo con que no sólo los militares, sino el "establishment" machista pretendió estigmatizar a las madres y abuelas de Plaza de Mayo: las "Locas de Plaza de Mayo" pasó a ser el apelativo con que se quiso

descalificar a estas mujeres. Afortunadamente, sólo fue incorporado entre sectores muy reaccionarios, ignorantes, por otra parte, de la importante tarea de deconstrucción del concepto que habían llevado a cabo tanto el feminismo norteamericano⁸ como el mismo Foucault. Desde esta perspectiva, que aunque intelectual, comienza a popularizarse, el apelativo tuvo un efecto de boomerang para con quienes lo utilizaron y sirvió para confirmar la postura ideológica no sólo del régimen militar sino de un importante sector de nuestra sociedad.

Alicia insiste: "Quiero saber", pero su marido le contesta con palabras que hubieran servido para calificar a la Alicia del comienzo de la película, pero que ya no son apropiadas para la mujer que decidió abrir los ojos a pesar del inmenso dolor que eso entrañaba: "¡Qué vas a saber! Si no sabés lo que pasa delante de tu nariz". En la penúltima escena de la película, que constituye el final de la historia, Alicia abandona a un marido cuyo mundo se derrumba. Con la inminente vuelta a la democracia, el mecanismo de la justicia se ha puesto en marcha y en la empresa de Roberto empiezan a caer los menos poderosos, aparentemente él entre ellos. Alicia lo deja con el entrañable dolor que refleja el abrazo de despedida y no sin antes haber sido golpeada por el marido cuando a su pregunta llena de inquietud a propósito del paradero de la niña, Alicia, que ha llevado a Gaby a lo de sus abuelos paternos, responde: "Es terrible no saber donde está tu hija". La película termina con la imagen de la pequeña en la cama a punto de dormirse y la canción de María Elena Walsh, leitmotif que refuerza la temática central del film, la memoria: "En el país de no me acuerdo / doy dos pasitos y me pierdo..."

Roberto representa sin duda la burguesía civil que no sólo aceptó sino que sacó provecho del régimen militar. Así lo entiende su padre — un hombre honesto y humilde de clase media baja, orgulloso de tener la "conciencia en paz" —, quien, refiriéndose al período militar, dice: "Todo el país se fue para abajo, sólo los ladrones, los cómplices se fueron para arriba". Entre los cómplices hay también hombres de la Iglesia. Roberto y Alicia son católicos practicantes y el espectador se entera a través de una escena en el confesionario que el sacerdote de la familia conocía la procedencia de Gaby. Sin embargo, se niega a develar el secreto e insiste en la importancia del bienestar físico y espiritual de la niña, en el seno de una familia católica que la ama. "No ofendas al Señor. Lo que te ha sido dado no lo rechaces", le dice a Alicia y da por terminado el diálogo. Esta escena muestra hasta qué

⁸Nótense al respecto los conceptos desarrollados por Mary Ellman en *Thinking about Women*, en el colectivo *Images of Women in Fiction*, editado por Susan Koppelman Cornillon y, sobre todo, por Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic*.

punto los militares contaron con el apoyo de la Iglesia. *Nada más que la verdad* incluye un documento publicado por monseñor Jorge Novak el 28 de abril de 1995⁹ donde dice que "La Iglesia en la Argentina, nosotros que la constituimos, tenemos varios capítulos para confesar nuestros pecados y para pedir perdón por nuestra insensibilidad, por nuestra cobardía, por nuestras omisiones, por nuestras complicidades" (338). Los autores del libro aclaran que "ninguna de esas actitudes podía achacársele a Novak, cofundador del Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos en plena dictadura. Sin embargo el Obispo de Quilmes hizo así una autocrítica que el resto de la Conferencia Episcopal prefirió evitar, dejando para otro momento un «examen de conciencia»" (338).

Con respecto a la problemática puntual que plantea la novela, la apropiación de los niños de las secuestradas, también ella está tratada en *Nada más que la verdad*. Los autores mencionan la asociación Hijos (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), formada el 30 de abril de 1995 por los hijos de desaparecidos o asesinados durante el régimen militar, que se inició con setenta integrantes, "todos [...] entre dieciséis y veinte años" (338) (Gaby, la niña de *La historia oficial*, hubiera tenido diecisiete años en 1995). La formación de esta asociación tiene como marco la atmósfera de reconciliación iniciada unos días antes por el discurso del Jefe del Ejército, General Balza.

En abril de 1995, a diez años del final del juicio a los jefes militares, y cuando los mismo ya habían sido indultados por el Presidente Carlos Menen, los problemas estaban lejos de estar solucionados. En esta atmósfera de frustración para la mayoría del pueblo argentino que había seguido los juicios y había confiado en la posibilidad de justicia, el 24 de abril, el Sargento Víctor Ibáñez hizo revelaciones escalofriantes a la Prensa a propósito de horribles crímenes y torturas que había presenciado. Al día siguiente el General Balza, Comandante en Jefe del Ejército, hizo un mea culpa en un discurso televisado dirigido a todo el país. Sus palabras tuvieron gran repercusión. En mayo de 1995, ocho organismos de derechos humanos elevaron algunos puntos fundamentales como base para la reconciliación propuesta por las instancias militares, apoyadas por el Ejecutivo. Uno de estos puntos está dedicado a los niños desaparecidos; en él se exige que se "informe sobre los desaparecidos que están vivos, porque fueron secuestrados siendo niños o nacieron durante el cautiverio de sus madres, para devolverles su identidad y restituirlos a sus familias legítimas" (346).

⁹Este documento está inscripto en el "período de los mea culpas" iniciado, como veremos enseguida, por el discurso del Jefe del Ejército del 25 de abril.

Finalmente, a propósito de la actividad de las Abuelas de Plaza de Mayo los periodistas informan:

Las Abuelas de Plaza de Mayo calculan que durante la dictadura militar desaparecieron más de 500 niños, de los cuales tienen totalmente documentados 220 casos. De ellos, 56 fueron encontrados:

- * Siete de esos chiquitos desaparecidos habían sido asesinados junto con sus padres, y fueron identificados por el Equipo de Antropología forense.

- * Treinta fueron restituidos por la Justicia a sus verdaderos familiares.

- * Trece eran casos de adopción de buena fe: los matrimonios habían adoptado sin conocer el origen de los bebés. En esos casos, los chicos permanecen con sus padres adoptivos.

- * Seis casos están pendientes de resolución judicial.

- * Más de 160 casos irán apareciendo con el tiempo. Las Abuelas tienen un banco de datos genéticos. Aunque ellas mueran, la genética seguirá diciendo la verdad sobre el origen de los chicos que tengan dudas acerca de quienes fueron sus padres. Sabrán que no fueron abandonados, que fueron robados. (357)

A propósito de la categoría de ficción

En el Capítulo V, dije que para dar cuenta de las ficciones que re-escriben la historia experimentada por el autor, Régine Robin utiliza la denominación historia-ficción. La historia-ficción es, según la crítica quebequense, "la única forma posible para expresar la historia-sufrida-vivida-actuada, en oposición a la historia pensada-analizada-teorizada" ("L'histoire c'est le manque", 50). Agregué al pensamiento de Robin que, desde mi punto de vista, esta ficción que narra la historia sufrida tiene a menudo una dimensión moral importante que la relaciona a la catarsis aristotélica en el sentido de que permite la liberación de sentimientos traumatizantes, tanto a través de la escritura como de la lectura. Para que haya catarsis, el nuevo orden establecido por la "*proposition figurale*" no debe ser tan distante del viejo, para que el espectador, en este caso, pueda reconocer con claridad la realidad a la que alude el "individuo ficticio". *La historia oficial* pertenece a esta categoría. En efecto, su organización discursiva es simple. Como en el caso de muchos best-sellers¹⁰, comienza *in media res* y hay una vuelta hacia atrás de cinco años — la edad de Gaby — aunque Alicia recuerda también su sufrimiento de niñez al haberse creído abandonada por

¹⁰Véase al respecto el capítulo III, p. 132, de *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*.

sus padres, cuando en realidad habían muerto y había sido "piadosamente" engañada por la abuela. Los flash backs tienen lugar sólo verbalmente, ya que no hay analepsis en lo que al lenguaje visual se refiere. La película se aleja entonces de lo que hemos caracterizado como metaficción historiográfica y se enrola en el realismo tradicional. No escapa a la posmodernidad, sin embargo, en lo que respecta a la presencia de pasajes metatextuales que versan sobre el discurso histórico. Algunos de éstos son breves y directos. Recordemos las palabras con que Alicia comienza su curso de Historia: "La historia es la memoria de los pueblos. Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria. Comprender la historia es prepararse para comprender el mundo. Ése es el sentido que vamos a darle a la materia". El espectador se da cuenta muy pronto que lo que enseña Alicia es la Historia oficial y que se resiste a dar cabida a los paralelos que los estudiantes se empeñan en establecer entre el pasado y el presente argentino. Uno de las escenas más significativas en el plano metatextual tiene lugar cuando un estudiante expresa que Moreno fue asesinado por sus ideas democráticas, y Alicia rechaza su juicio afirmando que no hay pruebas de que Moreno fuera asesinado, a lo que el alumno replica frontalmente: "Porque la historia la escriben los asesinos". La memoria de los pueblos es a menudo, en efecto, lo que la historia oficial ha inculcado. A través de su función cognitiva, la ficción se ha transformado en las últimas décadas en uno de los medios más eficaces de resistencia al discurso oficial. La memoria es sin duda uno de los componentes esenciales de la identidad; como dice Alicia, "Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria". En la Argentina, uno de los roles de la ficción contemporánea ha sido precisamente democratizar la memoria colectiva.

CAPÍTULO IX

CUESTIONANDO LAS TIPOLOGÍAS *Respiración artificial* de Ricardo Piglia

De acuerdo con los aspectos dialógicos y paródicos de algunas de las Nuevas Novelas Históricas, me toca ahora subvertir mi propia definición de la novela histórica para comentar una de las NNH más originales: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia [...] *Seymour Menton*

Quien haya leído el libro de Menton percibirá, en efecto, la presencia del título del capítulo VI de su libro como intertexto del título de este capítulo¹. Es que, como se desprenderá del análisis de la forma y el contenido de la novela, la misma constituye a la vez una investigación acerca de la historia argentina y una denuncia del oprobioso presente del acto de escritura.

El autor

En el contexto de este estudio, es interesante destacar que, además de escritor de ficciones, Ricardo Piglia es ensayista y realizó sus estudios universitarios en el ámbito de la Historia. He elegido, por lo tanto, como modalidad sociocrítica de este capítulo, además del análisis intertextual, relacionar el discurso de ficción del escritor con su propio discurso

¹El título de Menton es "Cuestionando las definiciones o el arte de la subversión. *Respiración artificial*" de Ricardo Piglia.

como ensayista, especialista en temáticas literarias e históricas². Piglia ingresó en el campo de la literatura argentina con la publicación, en 1967, de *La invasión*, un libro de cuentos premiado por Casa de las Américas. En 1975, apareció *Nombre Falso*, otra colección de relatos y, en 1980, *Respiración Artificial*, su primera novela, premio Boris Vian. *Prisión perpetua*, de 1988, incluye todos los textos aparecidos en *Nombre falso* — a excepción del primer cuento, "El fin del viaje"— a los que agrega tres más, uno de los cuales es la *nouvelle* que le da el nombre al libro. En 1992, publicó *La ciudad ausente* y, en noviembre de 1997, recibió el premio Planeta, por su última novela, *Plata quemada*.

Piglia ha escrito también numerosos ensayos sobre literatura y cultura. *Crítica y Ficción*, de 1990, recoge muchas de sus entrevistas y exposiciones sobre esta temática, y *La Argentina en pedazos*, de 1993, intenta, en palabras del autor, reconstruir "una historia de la violencia argentina a través de la ficción" (8). Integran el libro obras claves de la ficción argentina, seleccionadas por Piglia y traducidas al lenguaje de la historieta por importantes historietistas. Cada texto contiene una breve introducción de Piglia que explicita el significado del mismo desde la perspectiva que estructura la colección.

La novela

Primera parte

Respiración artificial es una novela de enigma. El título de la primera parte, tomado de un cuadro de Frans Hals —"Si yo mismo fuera el invierno sombrío"—, conjuntamente con el epígrafe de T. S. Eliot —"We had the experience but missed the meaning,/ an approach to the meaning restores the experience"³— establecen la atmósfera enigmática de la novela y apuntan a su problemática fundamental desde el comienzo mismo.

Esta primera parte es epistolar: está constituida fundamentalmente por las cartas que intercambian Emilio Renzi, periodista que vive en Buenos Aires y que ha sido presentado al lector en cuentos anteriores⁴, y su tío Marcelo Maggi, profesor de Historia Argentina en

²Piglia se desempeña actualmente como profesor de literatura hispanoamericana en una universidad estadounidense.

³Tuvimos la experiencia, pero se nos escapó el significado, una aproximación al significado recupera la experiencia.

⁴Renzi aparece en los primeros relatos de *La Invasión*, la primera colección de cuentos de Piglia, y es también el personaje de "El fin del viaje", un cuento de carácter marcadamente autobiográfico que integra *Nombre falso*.

Concordia. Hay, sin embargo, partes no epistolares: el comienzo en primera persona, por ejemplo, y los documentos inéditos de Enrique Ossorio, conservados por la familia Ossorio durante más de cien años y legados por el ex Senador Luciano Ossorio a su entonces yerno, Marcelo Maggi. Se trata de textos, cartas, informes y un Diario escrito por Ossorio en Norteamérica en el que esboza su proyecto literario.

En el plano del primer significado esta primera parte propone por lo menos tres enigmas, que se proyectan sobre tres generaciones argentinas. Renzi, el personaje principal e investigador por excelencia, se propone develar el enigma de su tío Marcelo Maggi; pero este misterio conduce a otros dos: el del ex Senador y el del abuelo de éste, Enrique Ossorio. Enrique Ossorio fue miembro de la Generación del 37, secretario de Rosas, espía para la causa unitaria, exiliado en Brasil, Chile y Estados Unidos, buscador de oro en este último país y autor de un proyecto de novela utópica en forma de relato epistolar en el que el protagonista recibe cartas del porvenir que no le están dirigidas escritas más de un siglo después.

El tiempo de la novela proyectada por Ossorio cubre desde marzo de 1837 a junio de 1838, época de terror en la Argentina que coincide con el Bloqueo francés; se presume que las cartas están fechadas en 1979, ya que Ossorio se da cita con su propio país en 1979, y el tiempo del relato de Renzi es efectivamente 1979. Las cartas reconstruyen cómo será esa época futura de la historia argentina. Como escribe Enrique Ossorio en su Diario con fecha 18.7.1850: "Un historiador que trabaja con documentos del porvenir (éste es el tema)" (82). Por su parte, el ex Senador, nieto de Enrique Ossorio, está postrado en una silla de ruedas desde 1931, fecha en que fue herido de bala mientras pronunciaba un discurso en un acto al que asistía como invitado de honor el embajador inglés. En 1979, intenta obsesivamente develar el misterio de la historia argentina, "el mensaje secreto de la historia" (46).

Se constituye así otro enigma de la novela, que si bien tiene un carácter diferente con respecto a los enigmas personales presentados hasta aquí, se plantea en el mismo plano del significado literal. Para el ex Senador, es importante develar el misterio de la historia argentina porque cree que la base de la existencia es el conocimiento: "Únicamente son más las cosas cuya historia conozco. Algo es *realmente* mío [...] cuando conozco su historia, su origen. Existe" (55). Para que exista una identidad argentina, en consecuencia, es necesario conocer la historia del país, y a ello consagra su vida Ossorio valiéndose de su razonamiento. Para "vislumbrar el orden que legisla la gran máquina poliédrica de la historia" (53) había sido necesario realizar "una peligrosa operación lógica" (54),

"convertirse en una especie de vegetal metálico para lograr así acrecentar su capacidad de razonar hasta el punto mismo de congelación" (54).

Integran también esta primera parte ocho cartas que están en poder de un personaje llamado Arocena, temido por el ex Senador debido al poder de censura y vigilancia que ejerce sobre él. Estas cartas, en un nivel de lectura — dentro de la lógica del proyecto literario de Enrique Ossorio—, son las cartas del Porvenir y Arocena es el Protagonista que debe descifrarlas: "Reconstruir una época, su densidad, a partir de esas cartas que llegan de otra época. Trabaja el Protagonista con esos documentos como si fuera el historiador del porvenir. ¿Por qué las recibe? ¿De qué modo? Ninguna explicación" (91), escribe el narrador, Enrique Ossorio, y agrega a manera de explicación al lector de 1850, fecha en que describe su proyecto: "literatura fantástica (¿Quién de ustedes ha leído los relatos de Edgar Poe en el *Herald* de Baltimore?)" (92). Esta aclaración está también dirigida al lector histórico argentino de 1980 (fecha de publicación de *Respiración artificial*), ya que precisamente esta referencia a la literatura fantástica justifica el hecho de que, para este lector, Arocena no sólo sea el Protagonista de la novela proyectada por Ossorio, que debe descifrar las cartas del porvenir escritas en un código cifrado "cuya clave no tiene nadie" (95), sino al mismo tiempo el representante del sistema de censura que caracterizó a la Argentina del Proceso militar —hemos pasado ya al tercer plano del texto, a la consideración de la enunciación, es decir del referente, y del lugar y momento histórico del acto de escritura y de lectura. Las cartas que Arocena se propone descifrar son cartas escritas por argentinos vigilados por el régimen, argentinos en el exilio, o simplemente argentinos en el extranjero.

Los datos que permitirían en principio la elucidación de los enigmas aparecen, entonces, fundamentalmente en documentos escritos (aunque también en la tradición familiar y, en la segunda parte de la novela, en los comentarios del amigo de Maggi, el polaco Tardewski). Así, los rastros del enigma de Enrique Ossorio están en los documentos legados por él a su prima, y madre de su hijo, documentos que ella leía "como si fueran rastros que permitieran entender la desdicha de su vida" (29) y que más de cien años más tarde serían leídos por Maggi con el propósito ya no sólo de descifrar la vida de Ossorio, sino la historia argentina a través de su contra-historia: "En realidad, me escribía Maggi, trato de usar esos materiales que son como el reverso de la historia y trato de ser fiel a los hechos pero a la vez quisiera hacer ver el carácter ejemplar de la vida de ese especie de Rimbaud que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla" (30).

Es fundamentalmente el exilio lo que le permitió a Enrique Ossorio convertirse en figura ejemplar en el proceso de desciframiento de la historia argentina. El énfasis en esta dimensión del exilio permite relacionar a Ossorio con Juan Bautista Alberdi. En una entrevista de 1984⁵, Piglia dedica una larga reflexión a la figura de Alberdi. Para él, Alberdi es uno de los grandes personajes de la Argentina de la Organización Nacional. Después de que Urquiza traicionara a sus aliados del interior, Alberdi quedó solo en Europa, donde vivió un exilio de treinta años. Para Piglia, Alberdi es el más lúcido y desesperado de los miembros de su generación: "Realmente él es la verdad en América. En sus textos anticipa los grandes ejes de los debates futuros" (*Crítica y Ficción*, 70). Del mismo modo en que Ossorio escribía: "El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus desperdicios, porque es el verdadero aspecto del pasado el que nos ha condenado a este destierro" (*Respiración artificial*, 60), Piglia dice de Alberdi: "Lo interesante es la sensación de que la distancia y el destierro le permiten una lucidez que no tiene ninguno de sus contemporáneos" ("Una trama de relatos". *Crítica y Ficción*, 70). La descripción que realiza Piglia de los últimos meses de Alberdi tiene muchos rasgos en común con el delirio final que caracterizó la vida de Ossorio. Dice Piglia a propósito de Alberdi:

Sus últimos meses de vida son realmente alucinantes. Se queda solo en París, muy delirado, se pelea con todos sus antiguos amigos que siempre lo han protegido en Europa [...], no recibe a nadie, se encierra en un cuarto de hotel, entra en una especie de lucidez psicótica y delira noche y día. Y escribe. Manda cartas a direcciones inexistentes, a amigos muertos. Y de golpe empieza a escribir testamentos [...] Ese es el final de Alberdi, el mayor intelectual argentino del siglo XIX. Para entender este país tendríamos que poder escuchar los delirios de Alberdi. Sus testamentos son como los sueños muertos de la patria.

Ossorio pasó los últimos meses de su vida en un hotel de Nueva York, escribiendo textos diversos, entre ellos la novela utópica y una nutrida correspondencia. En esa época comenzó a dar las primeras señales del delirio que lo llevó a la locura y al destierro en Chile, donde continuó la escritura y revisión febril de papeles hasta su muerte por suicidio dos semanas antes de que Rosas fuera derrotado por Urquiza (*Respiración artificial*, 28).

Para el ex Senador, su abuelo representa el origen donde se concentra todo "el enigma", que de ser develado permitiría descifrar la historia (58), historia que, como ya puntualicé, a esta altura ha dejado de ser sólo la historia de la familia Ossorio para adquirir

⁵"Una trama de relatos". Entrevista de Roberto Pablo Guareschi y Jorge Halperín (*Clarín*, 27 de Mayo, 1984). En *Crítica y ficción*, pp. 59-71.

una dimensión nacional. Pero, como dice Maggi, "No debemos desconfiar, por otro lado, de la resistencia de lo real o de su opacidad" (32). En efecto, al intentar escribir el libro sobre Enrique Ossorio, Maggi experimenta la problemática del historiador del posmodernismo consciente de la imposibilidad de una reconstrucción única y verdadera del pasado:

Sufro la clásica desventura de los historiadores, me escribía Maggi, aunque yo no sea más que un historiador amateur. Sufro esa clásica desventura: haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular. (26)

Las meditaciones de Maggi acerca de las limitaciones de la historiografía constituyen también otra instancia autorreferencial de la novela que alerta al lector acerca de los alcances limitados del discurso entendido como representación de la realidad. Dice Maggi al respecto: "los hombres que vivían en esa época (siglo XVIII) todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. ¿Y nosotros? Los tiempos han cambiado, las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad, uno puede verlas flotar en el agua de la historia" (32).

Renzi se pregunta a su vez: "¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?" (35) Y el ex Senador utiliza la metáfora del agua para referirse a la capacidad de la historia no ya para recrear la realidad sino para erosionarla: "Lo que podía pensarse unido, sólido, comienza a fragmentarse, a disolverse, erosionado por el agua de la historia" (61). Aquí historia no significa historiografía, sino los acontecimientos mismos que se pierden y disuelven en el tiempo, frente a la impotencia de la palabra, de la historiografía, para recuperar el sentido que esos acontecimientos tuvieron originalmente.

Todos los personajes son conscientes de la dificultad de reconstruir la vida de una época, incluso Enrique Ossorio, quien en 1850 ya destinaba al fracaso el proyecto de Maggi. En efecto, el 18.7.1850 escribía en su Diario, refiriéndose a los documentos que guardaba en un cofre, ahora en poder de Maggi: "¿Qué podría inferir de ahí alguien que los leyera dentro de 100 años, sin tener frente a sí nada más, sin conocer otra cosa de esta época cuya vida trata de reconstruir?" (82)

Segunda parte

La segunda parte de la novela se titula "Descartes", y contrasta con la primera por su forma y contenido. Mientras que ésta, según dije, está constituida fundamentalmente por documentos escritos, la segunda consiste en diálogos entre interlocutores presentes. Son, en su mayoría, los comentarios que se intercambian a lo largo de un día y de una noche entre Renzi, que ha llegado a Concordia para encontrarse con su tío, y Tardewski⁶, un intelectual polaco amigo de Maggi, aunque se registran también los comentarios de otros conocidos del profesor. Esta segunda parte consiste fundamentalmente en una interpretación crítica de la cultura y de la literatura argentina y del pensamiento filosófico moderno, es decir, Piglia incorpora el relato crítico a su relato de ficción.

Los enigmas planteados en la primera parte no se develan en esta segunda sección. El enigma de Maggi, cuyo postergado encuentro con Renzi contribuye en gran medida a construir la tensión de la novela, no se resuelve, ya que en la segunda parte no acude a la cita que tenía con su sobrino. Si bien el lector histórico, basándose en las informaciones cifradas que ha recibido a lo largo del relato, puede interpretar esta ausencia como una desaparición más de las que se produjeron durante el momento histórico correspondiente al tiempo de la escritura, la misma constituye otra de las instancias que otorgan al discurso de la novela un carácter enigmático. *Respiración artificial* se abre y se cierra, entonces, con el mismo enigma, aunque en el cuerpo de la novela se han ensayado diversas aproximaciones al mismo.

No se resuelve ninguno de los enigmas que se plantean en el primer nivel de significado, ni los enigmas personales ni el enigma de la historia argentina. Es que partiendo de la postura de los personajes —esbozada en repetidas ocasiones, según hemos visto, en forma de alertas autorreferenciales sobre las limitaciones de la escritura— el enigma de la historia no puede ser resuelto, no existe una historia única y verdadera que pueda ser contada a través del discurso histórico o ficcional.

Maggi desaparece, pero le deja a Renzi el libro que está escribiendo sobre Enrique Ossorio y los documentos de éste con la esperanza de que complete la obra. Como dice Roberto Echevarren, "junto con los documentos se transmite la responsabilidad de pensar el destino histórico argentino" (999). Lo valioso, desde esta perspectiva, es entonces el

⁶Este personaje apunta en más de un sentido al escritor polaco Witold Gombrowics quien estuvo exilado en la Argentina entre 1939 y 1963.

emprendimiento, la investigación misma, aunque se sepa de antemano que los resultados serán siempre fragmentarios y parciales.

En el plano interpretativo más profundo, el enigma que plantea *Respiración artificial* es la escritura misma del texto. Las huellas autorreferenciales hipertrofiadas señalan una posible lectura en la que la novela se presenta como parodia de géneros (el policial, el epistolar) y de obras de la literatura argentina y occidental.

En este breve análisis de la forma y el contenido de la novela, se ha perfilado un motivo como constante: el enigma, de allí que centraré mi análisis en la presencia del género policial como intertexto⁷.

El género policial como intertexto

Analizar la presencia de la novela policial en la narrativa de Piglia significa indagar una instancia más de la contaminación de los géneros y de los discursos que ha tenido lugar durante todo el siglo XX, y en especial en las décadas de la posmodernidad. En primer lugar, el encuentro de la novela canónica y de la policial da surgimiento, en la narrativa de Piglia, a una modalidad de la ficción centrada no tanto en la búsqueda de la identidad como en una investigación acerca de la misma. Esta modalidad se ha desarrollado sobre todo en literaturas tradicionalmente preocupadas por la problemática de la identidad, tales los casos de la literatura latinoamericana y de la quebequense.

Según Laurent Jenny, un género puede constituir el intertexto de una obra. En palabras del crítico estadounidense, "se puede hablar de intertextualidad entre tal obra precisa y tal *arché-texte* de género" ("La stratégie", 264). Esto equivale a decir que Jenny le otorga al género el estatuto de texto. En efecto, el autor sostiene que todo texto puede establecer relaciones intertextuales, "sin prejuzgar acerca de su nivel de organización" (264). Cuando se trata de una estructura temática fácilmente reconocible a nivel representativo, no existe problema de identificación. El problema se plantea, en cambio, cuando la estructura en cuestión es una estructura "formal" característica de un género con existencia histórica. Jenny cree que aunque en esos casos se podría opinar, superficialmente, que se trata de una mezcla poco adecuada de estructuras relacionadas al código con otras que tienen que ver con la realización del mismo, esta postura no es sostenible, ya que los arquetipos genéricos,

⁷La novela de Piglia está construida también en base a obras de autores anglosajones, tales como Henry James, James Joyce y William Faulkner.

por abstractos que sean, son ellos también estructuras textuales —con rasgos semánticos y formales— presentes en la mente de quien escribe (264). A fin de explicar cómo se incorpora el género policial en *Respiración artificial*, comenzaré por analizar el discurso teórico sobre el género policial, específicamente los discursos de Uri Eisenzweig, de Borges y del propio Piglia.

Referirse al relato policial implica tener en cuenta dos tradiciones: la inglesa y la norteamericana. Para Eisenzweig, el género policial como lo conocemos hoy tiene su origen en Inglaterra, en las dos últimas décadas del siglo pasado con Sherlock Holmes, el famoso personaje de Conan Doyle⁸. Para muchos lectores y escritores del género, sin embargo, éste comienza con Edgar Allan Poe. Tal la opinión de Borges, quien dice al respecto: "Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género" (40). Personalmente prefiero afirmar con Eisenzweig que Poe pertenece al género en forma retrospectiva. En efecto, sólo a partir de Conan Doyle se puede reconocer en Poe, con sus cuentos de *ratiocination*, al padre del género. Lo mismo ocurre con los relatos de Émile Gaboriau y de Wilkie Collins, que fueron identificados como pertenecientes a la tradición policial recién después del advenimiento del género en el discurso social de fines de siglo, precisamente en el momento en que la novela realista —con su fe infinita en la capacidad de la literatura para representar objetivamente la realidad— entraba en crisis, y con ella la fe en el progreso y sus fundamentos epistemológicos, es decir la visión positivista del mundo.

Según Eisenzweig, en la medida en que el relato policial se propone "la elucidación coherente de un enigma verdadero", su rasgo más significativo es el de ser un texto ilusorio, y hablar de un texto ilusorio es sobre todo "hablar de su periferia, del discurso social que lo comenta, que lo formula, supone, propone" (12). En terminología de Genette, la periferia del texto es el paratexto, y si bien todo texto tiene una dimensión paratextual, lo que caracteriza a la novela policial es que su existencia como tal depende en gran medida del discurso social que la rodea, como paratexto y metatexto. El relato policial depende entonces de un código y de un contrato de lectura fuertes, y además tiene la peculiaridad de exponer su código. Se podría decir de la literatura policial, como de gran parte de la literatura posmoderna, que sólo puede funcionar exhibiendo permanentemente el contrato que la funda.

⁸ Ésta es también la opinión de Patricia Craig. Introduction to *The Oxford Book of English Detective Stories*, p. ix.

Retomando la historia del género, hay un tercer momento entre los años veinte y treinta: es la edad de oro del relato policial, cuando la forma concebida por Poe y que nace con Doyle alcanza su pleno desarrollo; es la época de Agatha Christie, de Dorothy Sayers, de John Dickson Carr, de G. K. Chesterton y también el momento en que aparecen las reglas más estrictas y detalladas del género, cuando se crea el famoso London Detective Club y surgen las grandes colecciones policiales. En estos años nace también otro tipo de relato policial: el *hard-boiled*, el *roman noir* de los escritores estadounidenses tales como Dashiell Hammett, Horace Mac Coy y, más tarde, Raymond Chandler.

Consideremos ahora las diferencias entre las dos modalidades. Según Borges, en la tradición clásica, el relato policial es una construcción intelectual, pero con el surgimiento del *hard-boiled*, el género pasa de construcción intelectual a realista. Dice Borges al respecto: "Actualmente el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial" (79).

Piglia, con la mayoría de los teóricos actuales del género, se aparta de esta postura de Borges en lo referente a su juicio negativo con respecto a la policial dura norteamericana —que en opinión de Borges, como acabamos de ver, constituiría la desaparición del género. Para Piglia, la novela negra constituye una derivación del relato de enigma y del objetivismo norteamericano⁹. Piglia coincide, sin embargo, con Borges al afirmar que las diferencias principales entre las dos modalidades pueden ser expresadas en términos de la dicotomía construcción intelectual / experiencia real. Dice explícitamente a propósito de este aspecto, agregando una dimensión sociológica al pensamiento de Borges:

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa [...] Mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico [...], en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza ciegamente al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento. (*Crítica y Ficción*, 114)

⁹ Piglia se refirió al género policial en una Encuesta de Jorge Lafforge y Jorge B. Rivera (*Crisis* N° 30 - enero de 1976), publicada luego por el escritor en *Crítica y ficción* con el título de "Sobre el género policial", pp. 111-117.

Sin embargo, como agregará Piglia al final de su artículo, el desciframiento no ocurre en la novela dura norteamericana, ya que el crimen, generalmente gratuito en el relato de enigma, donde las relaciones materiales aparecen sublimadas, en las novelas de la serie negra, en cambio, "está siempre sostenido por el dinero [...], el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única «razón» de estos relatos en donde todo se paga" (*Crítica y Ficción*, 116 y 117).

En opinión de Eisenzweig la novela negra constituye "la última (y apasionada) subversión" (15) de la novela de enigma. Así como el surgimiento de la novela de enigma constituyó el primer desafío a la concepción positivista del mundo, la novela negra, al no ser capaz de identificar a un personaje como responsable de un crimen, y producir consecuentemente la subversión de la concepción convencional, individualista, de la culpabilidad, desestabilizó la visión racional del mundo que había prevalecido durante por lo menos siete siglos. Con el advenimiento de la novela negra norteamericana el crimen individual es sólo "un pretexto para una investigación social generalizada" (Eisenzweig, 291). He aquí uno de las funciones principales que cumple el género en *Respiración artificial*.

Influenciada quizás por el hecho de que en 1969 Piglia organizó la colección "Serie Negra" de la Editorial Tiempo Contemporáneo, en la que se publicaron en traducción las obras de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, entre otros, la crítica ha sido consciente de la presencia de la literatura policial en la narrativa de Piglia. En una entrevista de Klaus Lange de 1993, el entrevistador pregunta "por qué en nuestro país la violencia política es tratada en términos de enigma policial" (*La Voz del Interior Cultura*, 16 de setiembre de 1993). En su respuesta Piglia confirma esta opinión de Lange reafirmando la pertenencia de la modalidad policial a la tradición de la literatura argentina y conectándola, por un lado, a la literatura popular y, por otro, a coyunturas históricas. Dice Piglia con respecto a este último aspecto: "Creo que en los setenta hubo una suerte de literatura policial, como la de Soriano y Martini, que fue una manera de elaborar la narración social de esos años. Ciertos elementos de la violencia política se narraban por medio del policial porque permitía presentar las relaciones duales del poder, como Estado-violencia o delito-ley", y con respecto a su propia escritura agrega: "Lo mío es más bien mezclar diferentes registros bajo la investigación policial, porque siempre ha funcionado en mí como elemento estructurador".

Ya antes, en una entrevista recogida en *Crítica y Ficción* bajo el título de "La lectura de la ficción"¹⁰, refiriéndose a los modelos de relatos, había dicho: "Todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] Yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se superponen. Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración artificial*. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto" (21). En la misma entrevista, hablando acerca de la utilización literaria del discurso crítico, Piglia también relaciona este discurso al género policial: "[...] me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un enigma que a veces no existe" (20).

Según Piglia, "las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas" (*Crítica y Ficción*, 19). El crítico es precisamente el encargado de descifrar ese mensaje cifrado, de descubrir el enigma. Entonces, agrega Piglia:

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas. (*Crítica y Ficción*, 20)

Volviendo a *Respiración artificial*, como vimos, según su autor, hay en ella como "una investigación exacerbada que funciona en todos los planos del texto" (*Crítica y Ficción*, 21). Conforme señalé al analizar su contenido, la primera parte de la novela plantea el enigma de tres personas, y el enigma de la Historia argentina; la última constituye una interpretación o desciframiento de la historia de la cultura y de la literatura argentina, y de la historia de la filosofía moderna occidental. Renzi asume entonces el rol del investigador policial en los dos sentidos considerados por Piglia: como escritor que intenta develar el misterio de la historia y de la identidad argentina en la primera parte, y como crítico descifrador del enigma de nuestra literatura y del pensamiento occidental en la segunda. Lo mismo que en gran parte de la novela negra norteamericana, la investigación es

¹⁰Entrevista de Mónica López Ocón (*Tiempo Argentino*, 24 de abril, 1984). En *Crítica y ficción*, pp. 11-25.

narrada en primera persona desde la perspectiva del investigador, — a excepción del primer capítulo de la segunda parte, a cargo de Tardewsky, pero que reproduce literalmente el discurso de Renzi. La focalización desde la perspectiva del investigador es uno de los rasgos en los que el *hard-boiled* se contrapone a los cuentos de Poe o Conan Doyle, también en primera persona pero desde la perspectiva del ayudante, quien se ve superado por el pensamiento analítico del detective.

En la primera parte de *Respiración artificial*, Piglia aplica y expone diversas reglas del código policial. Recordemos que como relato de investigación, el relato policial se funda en la ausencia previa del relato de un crimen. Como dice Eisenzweig, "la luz referencial sólo ocurre dentro de una oscuridad" (7), se trata de elucidar un enigma en base a los rastros del mismo. Una de las estrategias narrativas de Piglia es precisamente hacer constante referencia al proceso de desciframiento de huellas, de datos de la realidad, en el seno de una gran oscuridad referencial. Desde la primera página de la novela se establece el paralelo con el código policial. Renzi menciona allí que la primera carta que recibió de Maggi incluía una foto, detrás de la cual había escrito una fecha y después "como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato" (13)¹¹. Este aludir al desciframiento de datos, con una clara autorreferencialidad a las estrategias de escritura tanto de la novela policial como de la posmoderna que nos ocupa, es constante en la novela.

Los datos que permitirían en principio la elucidación de los enigmas aparecen fundamentalmente, como ya dije, en documentos escritos, pero, como también señalé al referirme al contenido de la novela, los personajes no confían en la posibilidad de reconstruir la historia a través de la palabra. El recurso mismo al género policial subraya este descreimiento. Recordemos que el género surgió en el discurso social de fines de siglo, precisamente en el momento en que la novela realista entraba en crisis. Recordemos, también, que con la aparición, más tarde, de la novela negra estadounidense, última subversión de la novela de enigma, la identidad criminal se diluye socialmente y en consecuencia se cierran definitivamente las posibilidades de la elucidación del misterio.

Más allá de los enigmas que se plantean como objeto de investigación, el discurso de la novela tiene un carácter enigmático. Renzi habla, por ejemplo, de la "enigmática despedida" de la última carta de su tío (36). Por otra parte, las referencias a riesgos y

¹¹ El énfasis es mío.

contratiempos que acechan a los protagonistas, pero que no son definidos ni precisados constituyen una constante de la novela (24, 32, 61, 70, 71). Junto a estas referencias a peligros innombrados de los que hay que protegerse, se mencionan también reiteradamente situaciones adversas que hay que saber resistir (45, 61, 63, 71) y que permanecen también sin definir. El suspenso de la novela está basado en gran medida en el carácter enigmático de su discurso, y, como en el *hard-boiled*, no parecería poder precisarse un culpable individual, que una vez castigado permitiría la reconstitución del orden normal.

La posibilidad de dos niveles de lectura de las cartas, desde el proyecto de Ossorio y desde la Argentina del Proceso, agrega al clima de incertidumbre. Hay también inconsistencias en cuanto a las fechas. Por ejemplo, una de las cartas en poder de Arocena es de Maggi y está dirigida al Senador. La misma no puede estar fechada en 1979, puesto que Maggi desaparece en 1977. El año de la carta debe ser necesariamente 1976, año de la publicación del primer libro de Renzi, que origina la primera carta de Maggi a su sobrino, o 1977, fecha del viaje de Renzi a Concordia y de la desaparición de Maggi. La imprecisión en las fechas es un rasgo que se repite en los relatos de Piglia y coadyuva a crear una oscuridad afín a la de la novela policial.

Dije también al referirme a la novela policial que la misma tiene la peculiaridad de incluir referencias metatextuales al género dentro del universo narrativo. Piglia utiliza la misma estrategia, estableciendo, por ejemplo, comparaciones con personajes o ambientes de la novela policial inglesa. Así, cuando Renzi le relata a su tío, en una carta, los prolegómenos de su encuentro con el ex Senador, menciona a un personaje de Agatha Christie: "Hablé por teléfono. Primero me atendió una especie de mayordomo estilo novela de Agatha Christie que no me dio mayormente bola, si bien le pasó el aparato a la misma Agatha Christie, es decir, a una vieja" (90). En el mismo párrafo, mientras Renzi espera que el ex Senador llegue al teléfono para contestar su llamada, asocia en su imaginación la residencia de Ossorio con el castillo de Hamlet, referencia que se repite unas cuantas líneas más adelante (90, 91). Del ambiente y de los personajes de la novela inglesa, se pasa en el mismo párrafo a la novela de la serie negra con su lógica de crimen anónimo y sistema generalizado de violencia y opresión. Piglia efectúa el cambio de código mediante la mención de la KGB y de la CIA (90).

Los rasgos trágicos y violentos con que se recrean pasajes de la historia argentina coadyuvan también a la creación de la atmósfera de la policial dura. En efecto, *Respiración artificial* pareciera ficcionalizar las reflexiones de Enrique Ossorio acerca de la historia

argentina en el sentido de que las únicas opciones que ésta plantearía a los hombres de principios serían "el exilio o la muerte" (71). En interpretación de Piglia, las dos obras literarias fundadoras de la literatura argentina, *Facundo* y *El matadero*, producidas por autores de la generación de Ossorio, presentan la misma alternativa. Escribe Piglia en *La Argentina en pedazos*: "la importancia de estos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre el *Facundo*) o la muerte (con que se cierra *El matadero*). Esta opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió en nuestros días" (10).

Dije al referirme a la forma y al contenido de la novela que hay un doble movimiento. Maggi, el ex Senador y Renzi, en última instancia, se proponen realizar una investigación acerca de la historia argentina, basada en los documentos dejados por Enrique Ossorio. Pero a su vez, y conforme a la lógica del proyecto literario de Ossorio, entre esos documentos están las cartas del porvenir fechadas en 1979, que el lector histórico puede interpretar verosímilmente como cartas escritas por argentinos que viven en 1979 (las cartas de Ossorio tendrían entonces un carácter profético). Estas cartas están en poder de un personaje llamado Arocena, que se propone descifrarlas haciendo alarde de una gran capacidad analítica, en lo que puede considerarse como una variante paródica del método con que Dupin analiza los diarios que contienen la información sobre el asesinato de Marie Roger. Son cartas escritas por argentinos vigilados por el régimen, argentinos en el exilio, o simplemente argentinos en el extranjero que Arocena considera como peligrosos para el sistema.

Este afán en interpretar todos los datos de la realidad como atentatorios al sistema constituye también una instancia de la ficcionalización de lo que Piglia ha denominado "la concepción conspirativa de la historia" y que explica en los siguientes términos:

La conspiración. Ese es un relato bien "argentino". La maquinación, el mecanismo oculto, la razón secreta. Antes que nada es un relato verdadero. Aquí el poder funciona así [...] La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino. Y esto no es metáfora: en los últimos años la política secreta del estado decidía la vida privada de todos. ("Una trama de relatos", *Crítica y Ficción*, 62)

La conspiración adquiere diferentes variantes en la novela, aunque en todos los casos tiene como denominador común la presencia de esa "fuerza perversa", de "la política secreta del

estado" a que se refiere Piglia. Arocena es el agente de esa maquinaria política "que ocupa el lugar" del destino y que busca a su alrededor los signos de una conspiración paralela en su contra; Maggi y el ex Senador, por el contrario, se sienten acechados por esa "maquinación oculta" que, en la percepción del lector, comienza a tomar forma desde la primera carta en la que Maggi solicita a Renzi "*Discreción máxima*" (18) en referencia a su persona y cuyos últimos efectos se infieren de la desaparición del personaje al final del libro. En el caso del ex Senador, el motivo adquiere más fuerza ya que la conspiración es percibida desde la mente alucinada por el efecto de la droga. En la percepción de Ossorio, el motivo de la conspiración se integra al ya mencionado de la resistencia, y a la figura de Arocena:

"Yo he resistido. Aquí me tiene", dijo, "reducido, casi un cadáver, pero resistiendo. ¿No seré el último? De afuera me llegan noticias, mensajes, pero a veces pienso: ¿no me habré quedado totalmente solo? Aquí no pueden entrar. Primero porque yo apenas duermo y los oiría llegar. Segundo porque he inventado un sistema de vigilancia sobre el cual no puedo entrar en detalles". Recibía, dijo, mensajes, cartas, telegramas. "Recibo mensajes. Cartas cifradas. Algunas son interceptadas. Otras llegan: son amenazas, anónimos. Cartas escritas por Arocena para aterrorizarme." (45)

La conspiración en sus diferentes variantes es un motivo omnipresente en *Respiración artificial*. Si bien este "poder oculto" — que los personajes perciben como amenaza frente a la cual es necesario resistir — es cada vez más fuerte en sus efectos, permanece indefinido e inasible a lo largo de la novela. Como en la policial dura, al no haber un culpable individual, el final es desalentador y hasta negativo.

Como ya anticipé, la segunda parte de la novela consiste en una interpretación crítica de la cultura y literatura argentinas y del pensamiento filosófico moderno. Piglia utiliza aquí la crítica como forma de relato, que, según su propio punto de vista, puede ser abordado como una modalidad del relato policial donde el crítico actúa como detective encargado de descifrar el mensaje cifrado del escritor, las huellas del asesino. Esta sección, y debido a las premisas mismas con que Piglia se aproxima al discurso crítico, proporciona la elucidación del misterio (la literatura argentina, el pensamiento occidental moderno).

Los enigmas planteados en la primera parte permanecen en cambio sin resolver, como los de la novela policial norteamericana. Tanto Maggi como la historia argentina continúan siendo un misterio. No hay *happy end*. Pero aunque Piglia no encuentra una respuesta única y definitiva a la problemática de la identidad histórica, no renuncia a seguir

replanteándola, proponiendo en última instancia una fe o esperanza implícita en el emprendimiento mismo. En este sentido *Respiración artificial* se inscribe en una modalidad de la narrativa posmoderna que recurre a la instancia policial para permitir el juego de la lectura deconstructiva y que muestra a la identidad como algo que se aspira a encontrar y que, si bien existe como objeto, es intangible y sólo vemos de él los trazos, las huellas. Buscamos develar el misterio de la historia y sólo encontramos momentos, lugares, en una dimensión siempre fluida, ambigua y fragmentada. Podría decirse de *Respiración artificial*, parafraseando algunos conceptos de Eisenzweig sobre el *hard-boiled* norteamericano desarrollados en la primera parte de este apartado, que en su universo narrativo, la verdad no tiene existencia previa, sino que se identifica a la percepción misma, y que el misterio es sólo el pretexto para una investigación social generalizada. La novela de Piglia es, en efecto, una investigación sobre el estado de la sociedad argentina en un período oprobioso, y en este sentido, constituye la forma de resistencia de Piglia a esa realidad.

En el plano de interpretación más profundo, en mi opinión, se plantea el problema de los alcances del discurso. Las huellas autorreferenciales, hipertrofiadas lo mismo que en el género policial, apuntan a una posible lectura de la novela como recreación del género policial¹². Se trata entonces de una transformación exploratoria en dos sentidos: exploratoria de la historia y de la identidad argentina, y de las posibilidades del género policial como instrumento de esta empresa. Como casi toda recreación de la posmodernidad, la de Piglia contiene motivos paródicos. Uno de ellos es la referencia a los mayordomos de Agatha Christie que mencioné como ejemplo de mostración del código, otro se desarrolla en torno a la aplicación del método analítico de Dupin por parte de Arocena.

En este motivo, la parodia surge de la aplicación de una variante consagrada del relato policial del siglo XIX, la de Poe, para referirse a una realidad degradada. En la novela de Piglia, se produce, en efecto, utilizando terminología de Jenny, una transformación de las instancias espacio-temporales de la situación comunicativa del enunciado con respecto a la del intertexto, acompañada de inversión de la calificación del sujeto y del objeto, y de hipérbole en la aplicación del método analítico. Recordemos que en el marco del pensamiento del siglo XIX, el investigador tenía por misión proteger la vida burguesa valiéndose de un método lógico imbatible. Es cierto que Arocena tiene la misma función que Dupin: proteger el sistema; pero el sistema burgués, en el siglo XIX, poseía una

¹² También recreación paródica del género epistolar.

valoración positiva, por lo tanto su defensor se transformaba en personaje no sólo respetable sino hasta admirable. El método analítico de Dupin en manos de un investigador psicópata y enfocado desde una valoración negativa del objeto que se pretende defender no conduce a la elucidación de ningún enigma, sino que genera una pesadilla, persecuciones y oprobios como los que narra en su carta Angélica Echevarne (81-82).

La segunda parte de la novela retoma este motivo, que tiene por eje, como ya señalé, la aplicación del método analítico, y lo amplifica. En interpretación de Tardewski, el *Mein Kampf* de Hitler no es, como lo explicó Lukacs en *El asalto a la razón*, el resultado de la tendencia irracionalista de la filosofía alemana que se inicia con Nietzsche y Schopenhauer, sino que se trata de la expresión de "la razón burguesa llevada a su límite más extremo y coherente" (188). Es decir que *Mi Lucha*, desde la perspectiva de Tardewski

era una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del *Discurso del Método*. Era el *Discurso del Método* escrito no tanto (o no sólo) por un loco y un megalomaniaco (también Descartes era loco y era megalomaniaco) sino por un sujeto que utiliza la razón, sostiene su pensamiento y construye un férreo sistema de ideas sobre una hipótesis que es la inversión perfecta (y lógica) del punto de partida de René Descartes. Esto es, [...] la hipótesis de que la duda no existe, no debe existir, no tiene derecho a existir y que la duda no es otra cosa que el signo de debilidad de un pensamiento y no la condición necesaria de su rigor. (187)

Parecería que el método racional, que puesto al servicio de la sociedad burguesa producía en el siglo XIX las historias de *ratiocination* —triumfo del intelecto y de la imaginación—, trasladado al siglo XX, y al eliminar la duda como condición del conocimiento, origina mundos de pesadilla. Incluso el intento del ex Senador Ossorio de develar el misterio de la historia argentina despojándose de parte de su humanidad y convirtiéndose en "una especie de vegetal metálico" para así acrecentar "su propiedad de razonar", estaba entonces destinado al fracaso debido a su misma extemporaneidad. Desde este punto de vista, la subversión de la novela de enigma que dio surgimiento a la novela negra, con los cambios formales y temáticos que señalé oportunamente, aparece como la necesaria adaptación de un género a las realidades históricas. Lo que *Respiración artificial* expone finalmente a través de la recreación paródica de los resultados de la aplicación del método analítico en las sociedades del siglo XX son los límites de la razón moderna, el fracaso del proyecto de la modernidad.

Hay, por supuesto, una referencia metatextual al rol de la parodia en la literatura contemporánea. Renzi extiende incluso el carácter paródico de la literatura a la realidad y a la historia, pero recordemos que Renzi es el esteta que mira el mundo desde la literatura (*Crítica y Ficción*, 164), por lo tanto cuando Renzi le otorga ese alcance a la parodia, Piglia ironiza a propósito de Renzi y quizás un poco a propósito de sí mismo. Escuchemos el pensamiento de Renzi por boca de Tardewski:

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. No es que esté inventando una teoría o algo parecido me dijo Renzi. Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. (110)

Algunos párrafos más arriba dije que, en el plano más profundo de interpretación, *Respiración artificial* planteaba el problema de los alcances del discurso. En efecto, mis últimos comentarios han intentado explicar la novela como una tentativa de responder a la pregunta que queda formulada en la primera carta de Marcelo Maggi: "¿cómo narrar los hechos reales?" (18). Esta temática nos conduce nuevamente a la posmodernidad y a su interés en la representación de las cosas.

A propósito de la categoría de ficción

Respiración artificial escapa a la división entre historia pasada e historia vivida que organiza la presentación del análisis del corpus en este estudio. Como ya he señalado, la novela reconstruye fragmentariamente más de un siglo y medio de historia argentina. Por otra parte, los comentarios de Renzi y Tardewsky replantean los grandes interrogantes del pensamiento occidental. Pero es necesario también agregar que las problemáticas histórica, filosófica y literaria que plantea funcionan como espejos que reflejan el contexto histórico en que vive Piglia. El autor se refirió a esa peculiaridad de la novela histórica argentina del período posmoderno en una entrevista de 1993: "Durante la dictadura e inmediatamente después, la novela histórica comenzó a funcionar como elemento que permitía trabajar un período determinado difícil de narrar, mediante el uso de metáforas de diversas épocas como espejos" (*La Voz del Interior*, 16 de septiembre de 1993). Sólo cuando llegamos a

ver reflejada en los múltiples espejos de *Respiración artificial* a la Argentina del 79, podemos decir que hemos accedido al silencio, a la historia cifrada y entonces su título adquiere sentido. En efecto, como dice Piglia:

no hay nada en la novela que aluda al título literal [...] Ese nombre se refería en un sentido metafórico a esa sensación de ahogo producida por la vida en nuestro país en los años de la dictadura militar. La noción de respiración artificial es la noción del muerto vivo, la noción de ese que sobrevive en condiciones de extrema dificultad. Definitivamente es en ese libro en el que hay más relación entre la historia y el título. (*el Attilio*, 30 de octubre de 1994)

La narrativa de Piglia plantea, según acabamos de ver, la mayoría de los problemas de la metaficción historiográfica — centrada fundamentalmente en la representación y en la escritura —, pero sin dejar nunca de lado la realidad social, política y cultural que constituye el contexto referencial de la escritura. El escritor argentino propone en última instancia su novela como un relato de resistencia a los relatos oficiales que pretenden erigirse en realidad.

TERCERA PARTE

EL CORPUS QUEBEQUENSE

CAPÍTULO X

LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA PASADA I (la novela)

Tout nous échappe, et tous, et nous mêmes. La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires. Ce ne sont jamais que murs écroulés, pans d'ombre. S'arranger pour que les lacunes de nos textes, en ce qui concerne la vie d'Hadrien, coïncident avec ce qu'eussent été ses propres oublis. *Marguerite Yourcenar*

La novela histórica en la tradición literaria quebequense

Como dice Denis Saint-Jacques, "la novela histórica nace con la novela moderna en el tumulto de los romanticismos nacionalistas, surge de ese movimiento de ideas que opone a la hegemonía de la razón «universal» la reivindicación de la autonomía por parte de las naciones modernas" ("Le roman historique", 42). En Quebec, como en América Latina, por otra parte, éstas son las circunstancias en las que surge no sólo la novela moderna, sino la literatura nacional. Precizando su punto de vista, Saint-Jacques explica que tanto la historia como la novela "se redefinen al mismo momento como vehículos de las ideologías de los nuevos Estados burgueses, a principios del siglo XIX", y señala que "las naciones quieren una historia y una lengua (fundada en una literatura) que circunscriban su dominio cultural" ("Le roman historique", 42). En este contexto ideológico, el calificativo que Lord Durham utiliza para definir al pueblo quebequense — un "pueblo sin historia" — produce, como reacción, "la *Histoire du Canada* de François Garneau, que funda al mismo tiempo la

conciencia colectiva tanto histórica como literaria de los franceses de América" ("Le roman historique", 43).

Los cuatro volúmenes de la *Histoire du Canada* aparecen entre 1845 y 1852; en 1863, Aubert de Gaspé publica *Les Anciens Canadiens*, obra en la que rinde público homenaje a Garneau: "Vous avez été longtemps méconnus mes anciens frères du Canada! Vous avez été indignement calomniés. Honneur à ceux qui ont réhabilité votre mémoire! Honneur, cent fois honneur à notre compatriote, M. Garneau, qui a déchiré le voile qui couvrait vos exploits!" (162), y toma el relevo del nacionalismo liberal, sin duda, pero sobre todo del nacionalismo étnico-racial que estaba en germen en la Historia de Garneau: "Honte à nous, qui, au lieu de fouiller les anciennes chroniques si glorieuses pour notre race, nous contentions de baisser la tête sous le reproche humiliant de peuple conquis qu'on nous jetait à la face à tout propos! Honte à nous, qui étions presque humiliés d'être Canadiens!" (162).

Identificado con los orígenes de la literatura quebequense, *Les Anciens Canadiens* es un relato histórico, el primer best-seller quebequense, quizás, ya que los dos mil ejemplares de la primera edición se agotaron en unos meses. En el primer capítulo, que sirve en parte de prefacio (15), el narrador (¿o debería decir mejor el autor?, como vemos, el desdibujamiento de la diferenciación entre autor-narrador no comienza con la posmodernidad) declara que su única ambición es "consignar algunos episodios del *bon vieux temps*, algunos recuerdos de juventud, desafortunadamente muy lejana" (16). Como Sarmiento al escribir el *Facundo*, que inaugura la literatura argentina, Aubert de Gaspé presta poca atención al género de su libro: "Que los puristas, los literatos eméritos, contrariados por sus defectos, lo llamen novela, memoria, crónica, *salmigondis*, *potpourri*: ¡poco me importa!". A partir de la publicación de la obra de Garneau y de la novela de Aubert de Gaspé, la historia se convierte en una de las mayores fuentes de inspiración para los novelistas. A *Les Anciens Canadiens*, inspirado en la guerra de la Conquista, se suceden al año siguiente otras dos novelas históricas: *Jacques et Marie*, de Napoleon Bourassa, que trata la deportación de los acadienses, y *Une de perdue, deux de trouvées*, de Georges de Boucherville, que tiene como referente histórico los episodios de 1837.

A estas primeras novelas históricas de éxito, escritas para afirmar la existencia de un pueblo y de una cultura, sigue toda una pléyade. Maurice Lemire, en su libro titulado *Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, acepta que si bien no hay ni "obras maestras" ni "verdaderos éxitos" (1) en el campo de la novela histórica, razón por la cual la crítica tiende a ignorarla, el género ha gozado de "una popularidad casi

continua durante más de un siglo¹" (1), y el número de novelas históricas triplica el de novelas de la tierra. El crítico atribuye la razón de esta popularidad principalmente al hecho de que sirvió de "vehículo a cierta forma de nacionalismo" (1). En efecto, su evolución es paralela a la del movimiento nacional: nace con el nacionalismo romántico importado por Garneau y tiene sus mismos objetivos; sufre posteriormente un eclipse debido a la influencia ultramontanista y se reanima junto con el mismo nacionalismo como consecuencia de la ejecución de Riel. Sobreviene luego una nueva caída hasta la fundación de la *Action française*. Después de otro período de éxito, el género declina con la Primera Guerra. Los temas nacionalistas que distingue Lemire en las novelas históricas escritas en el siglo XIX y hasta la Revolución tranquila, acontecimiento este último que marca el nacimiento de lo que él denomina como neo-nacionalismo (IX), son los siguientes: la *Iroquoise*², las tentativas de colonización, el apostolado misionero, los pioneros, los exploradores, los soldados, la deportación de los acadienses, la traición de Bigot, las consecuencias de la Conquista, las guerras canado-americanas, los problemas de 1838 y el levantamiento *Métis*. Para tener una idea de la envergadura de la novela histórica en Quebec, baste mencionar que de 1827, fecha de *L'Iroquoise*, a 1960, año de publicación de *Le marchand de la Place royale* de Pierre Benoit — la novela más reciente mencionada por Lemire — el autor registra noventa y una novelas.

Todas las ficciones que forman el corpus de este estudio han sido escritas a partir de los años setenta, por lo tanto corresponden a lo que Lemire denomina neo-nacionalismo. Como lo señala el autor, a partir de los sesenta,

el neo-nacionalismo que domina el pensamiento quebequense [...] parece haber roto con el nacionalismo tradicional. Ha liquidado primero todos los mitos de la vieja ideología: mesianismo compensador, supervivencia de la tierra, lengua guardiana de la fe... Ha destacado sistemáticamente todos los rasgos que asimilan nuestra condición a la de los colonizados: dependencia económica y cultural, sojuzgamiento político a la mayoría angloparlante... También parece lo opuesto al nacionalismo tradicional que siempre presentó las glorias del pasado como una compensación de las ingratitudes de la historia. (IX)

Por su parte, Réjean Garneau, en su tesis sobre la operatividad semántica de la novela histórica quebequense, coincide con Lemire cuando expresa a propósito de la novela

¹Lemire publica su libro en 1970.

²Lemire se refiere textualmente "al thème de l'Iroquoise" (XII). Trata en este apartado las novelas referidas a las vicisitudes y al destino de esta nación india.

histórica moderna que, como consecuencia del cambio en las condiciones de ejercicio de la literatura, "el valor de la enunciación de la novela no se apoya ya en modelos y estrategias de discurso cuyos parámetros perlocucionarios son la misión providencial de la nación, la exaltación de la raza y el culto del héroe" (*L'operativité sémantique*, 293). El autor agrega que la ideología de la novela histórica moderna no se inscribe más en ese nacionalismo revanchista y hasta proselitista de la novela tradicional que lejos de cuestionar la ideología dominante la defiende y propaga. Según el autor: "El discurso monovalente de dominación y servidumbre ideológica cede lugar a un acto ilocucionario que, aunque continúa mostrando la impronta nacionalista, proyecta una visión menos monolítica del mundo [...]. Si el acto narrativo histórico apela ahora a los valores axiológicos que durante tanto tiempo alimentaron el discurso novelístico tradicional, es para cuestionarlos mejor e invalidarlos" (293-194).

Siguiendo el pensamiento de Lemire y de Garneau, se podría afirmar que el contexto ideológico en el que se re-escribe la historia en la ficción quebequense contemporánea es pues, el neo-nacionalismo, postura que ha dado surgimiento a una novela histórica que cuestiona los valores del nacionalismo tradicional. Volveré a estos conceptos en la conclusión del trabajo, para ampliarlos ya sea ratificándolos o rectificándolos, apoyándome en el análisis del corpus.

La chair de pierre de Jacques Folch-Ribas

El autor

Jacques Folch-Ribas nació en Barcelona, España, en 1928. A los nueve años, conoció el exilio, cuando sus padres emigraron a Francia después de que la República española fuera vencida por el fascismo. En su nuevo país, realizó los estudios secundarios, obtuvo luego un diploma de urbanista y una maestría en arquitectura. En 1956, se instaló en Montreal con su esposa quebequense, Camille du Cap, a quien había conocido en París. En la metrópolis, ejerció la profesión de arquitecto y se dedicó a la enseñanza universitaria: dictó "Historia de la arquitectura", "Teoría de la arquitectura" y "Arquitectura contemporánea" en la Universidad de Montreal, e "Historia del arte y de las civilizaciones" en la Universidad de Quebec en Montreal.

Publica su primera novela, *Le démolisseur*, en 1970, a la que siguen *Le greffon*, en 1971, y *Une aurore boréale*, que gana el premio France-Canada 1974. Posteriormente, *Le valet de plume* obtiene el premio Molson de l'Académie canadienne-française en 1983 y *Le silence ou le parfait bonheur*, el Premio del Gobernador General, máximo galardón de las letras canadienses, en 1989. En 1991, después de la publicación de *La chair de pierre*, recibe el Premio Duvernay para el conjunto de su obra. Folch-Ribas ha continuado publicando; su última novela es *Un homme de Plaisir*, aparecida en 1997. Ha colaborado además en diarios y revistas especializadas, y producido numerosos textos radiofónicos sobre arte y crítica literaria, entre otros temas.

La novela

La chair de pierre fue publicada en 1991. En una entrevista de Guy Champagne, el escritor comenta que treinta años antes, durante un viaje a Quebec, las líneas puras y simples del campanario derecho de la Basílica Notre-Dame le habían llamado la atención. Se enteró en aquel entonces que el constructor había sido Claude Baillif, nacido en Francia, posiblemente en 1635, e invitado por Monseñor de Laval a la capital de la Nouvelle-France, donde se convertiría en su primer arquitecto. La novela no fue escrita sino treinta años después. Como dice Folch-Ribas, "Había que esperar el momento oportuno, y sobre todo investigar" (Champagne, 10). Por otra parte, paradójicamente, Folch-Ribas detestaba la novela histórica, a la que consideraba un género demasiado fácil y gastado³. Sin embargo, Claude Baillif lo seduce. Le interesa sobre todo la oscuridad que rodea al personaje que la Historia oficial se rehusó a integrar en sus anales, porque, como explica Folch-Ribas: "Es simplemente un hecho común de la época. Los constructores se borran frente a sus obras. ¿Quién conoce el nombre del arquitecto de Notre-Dame de Paris?" (Champagne, 10-11).

Folch-Ribas se dedicó a investigar, pero encontró muy poco acerca del hombre, de allí que inventó su propio Claude Baillif, ese personaje que los historiadores nombran apenas, y sólo contradictoriamente. Surgió así *La chair de pierre*, que narra la vida de Baillif, desde la niñez en Normandía a la muerte en Nueva Francia, alrededor de 1698. El

³En 1983, Folch-Ribas escribió un artículo en el número de *Liberté* dedicado a la escritura de la Historia. Desde el título mismo, el lector puede percibir la actitud peyorativa con que el autor se refiere a la novela histórica. El artículo se titula, en efecto, "Si on se fabriquait un roman historique" y en el mismo el autor brinda seis recetas para fabricar una novela histórica. Por supuesto, Folch-Ribas piensa en la novela histórica tradicional, de la que dice por ejemplo: "Gracias a la Historia, aquél que no tiene ningún talento novelístico lo tendrá de pronto, y de sobra. Y venderá, pueden estar seguros. Ya Flaubert lo probó con *Salambô*" ("Si on se fabriquait un roman historique", 147-148)

libro está dividido en tres partes que reconstruyen la vida del arquitecto de Monseñor Laval y del Señor de Frontenac alternando el discurso directo del personaje, en primera persona, y el del narrador en tercera persona. La primera parte se titula "Los meses" y cuenta la historia de Baillif hasta su llegada a Nueva Francia. La segunda, "Las lunas", su vida en Quebec, y la tercera parte, muy breve, titulada "Los años", la muerte del personaje. Esta tercera parte está a cargo de quien —descubrimos— es la narradora de la novela: la hija de Élise, descendiente de Bailiff, quien a través de sus "sueños proféticos" (*La chair de pierre*, 213) ha recreado la vida de su antepasado.

La primera parte, como dije, narra la vida de Baillif en Europa. Se trata en realidad de un viaje de iniciación. En efecto, es la iniciación a la muerte, a la mujer y al amor, y a los secretos de la arquitectura. El niño tiene once años cuando la familia debe dejar la pequeña aldea de Normandía porque el hermanito menor muere de peste. El padre, constructor de molinos de viento, muere también durante el viaje y es la madre quien conduce la familia hasta París. Aquí, Claude conoce a Catherine, a quien recordará hasta su muerte, y también al maestro Nicolas de Limbourg, constructor, que reconoce en Claude las aptitudes de un arquitecto y decide iniciarlo en el oficio. El joven parte después en viaje de formación a Italia para aprender los secretos de los grandes maestros. Visitará Venecia, Florencia, Roma y se consagrará no sólo a Palladio y a los grandes tratadistas de la arquitectura, sino también a Montaigne y a Descartes. De esta manera los discursos filosófico y estético penetran en la novela otorgándole una dimensión metatextual, a la que me referiré al considerar el sentido del texto. Folch-Ribas explica así la presencia de Descartes:

[Descartes aparece constantemente en la narración] Porque era el revolucionario de la época y sus ideas gustaban a la gente que estaba a la vanguardia de su tiempo. Las ideas de la duda, las ideas de precisión, de razonamiento. Estas ideas cuestionaban las verdades, aun las admitidas por la Iglesia. Y las personas que estaban en la vanguardia eran los constructores, que tenían una tradición de libertad e igualdad. Estoy absolutamente seguro de que a un arquitecto como Baillif le gustaba leer a Descartes y a Montaigne, que eran dos de sus referencias. Estoy seguro de eso. No puedo equivocarme, porque realmente me transformé en Claude Baillif. *La chair de pierre* es casi un libro dictado. No hay casi nada mío en el fondo. (Champagne, 11)

Es interesante notar a propósito de estas declaraciones de Folch-Ribas, la estrategia de escritura que utiliza en la novela para responder a esta aproximación de "libro dictado". El escritor introduce una narradora descendiente del arquitecto y de una india, criada — según

presume el lector — en las tradiciones indígenas, pero que posee también una educación moderna que le ha permitido realizar la tarea emprendida por el propio Folch-Ribas: buscar en una y otra biblioteca, revisar con tesón los viejos registros (*La chair de pierre*, 214). La hija de Élise, que toma la palabra en la última parte, revela que la historia ha surgido a través de "sueños proféticos, visiones que predicen lo que fue y nunca lo que no fue" (*La chair de pierre*, 213). Lo que le estaba entonces en cierto modo negado al escritor, proveniente de la modernidad racionalista europea, le es permitido al habitante de América⁴ que asume el rol de narrador.

La segunda parte narra la vida de Baillif en Quebec: el descubrimiento del invierno, del paisaje blanco, del aislamiento, del bosque, de los indios, y su labor de arquitecto. En Quebec construye Notre-Dame des Victoires, la Catedral de Notre-Dame de Quebec, el Palacio Episcopal de Monseñor de Saint-Vallier, el Seminario de Quebec, numerosas casas particulares, entre ellas la casa Joliet, una de las más importantes de la época, un molino en Saint-Ignace. También en Quebec, Claude Baillif comparte su vida con dos mujeres: Victoria, viuda de Charles Pouliot, mujer independiente propietaria de un albergue, y Marie, una jovencita india que retira de un convento de religiosas para que lo ayude en las tareas de la casa. Muy pronto Marie y Gédéon de Cataluña, el rubio aprendiz de Baillif, se vuelven inseparables. Pero Gédéon parte hacia el alto del San Lorenzo con las tropas canadienses y los aliados indios para luchar contra los iroqueses a quienes quieren obligar a comerciar pieles con los canadienses y no con los ingleses. Un día, poco después de la partida de Gédéon, Marie desaparece y son infructuosos los esfuerzos para dar con ella. Es recién en ese momento que el lector se entera de que Claude la ha amado, aunque la intimidad sólo se revela en un bosquejo poético y elusivo:

Elle venait parfois près de lui, la nuit. Se blottir en compagnie. Ses petits bras encerclant la poitrine de Claude, sa tête enveloppée de cheveux qui coulaient en tous sens. Il y plongeait les doigts ouverts et trouvait la forme du crâne, ovale parfait qu'il ne se laissait pas de caresser. Marie se calmait et s'endormait là. Lorsqu'il eut mal aux dents, une nuit, elle lui réchauffa la joue au creux de la main. Leurs chaleurs se mêlaient. Ils s'éveillaient, les minuscules jambes de Marie entre les cuisses larges et fortes de Claude, bien encastrées; le souffle de la petite avait déposé un peu de salive sur lui, au creux du cou, près de l'épaule; elle l'essayait avant de se lever. (170)

⁴Es precisamente esta mentalidad, afín a lo que los antropólogos designaron en algún momento como mentalidad primitiva o arcaica, lo que permitió el surgimiento del realismo mágico en Latinoamérica.

Y es a través de ese amor que, como veremos, perdurarán sus trazos sobre la tierra cuando todas sus obras de piedra hayan sido destruidas por los incendios, las inclemencias naturales y el paso del tiempo.

Poco antes de su muerte, Baillif visita a las hermanas del Hôtel-Dieu de Quebec. Una religiosa muy vieja, que envuelta en un chal tejido reposa al sol en el patio, lo ve llegar. Él también la ve y algo en la escena lo emociona, aunque no logra saber qué. La vieja hermana acaricia a una perra detrás de la oreja y Claude experimenta un sentimiento extraño e inquietante: "Le trouble qu'il ressentait avait des résonances de plus en plus affaiblies qui persistaient, pourtant, dans sa pensée. Il fit un effort pour chercher ce qui l'avait attiré, ne trouva que cette pitié qui lui était devenue habituelle et ne s'accompagnait plus guère de colère: elle s'atténua, elle aussi, jusqu'à disparaître" (207-208). El lector, sin embargo, a través de la caricia dirigida al animal, reconoce en la hermana a Catherine, la compañera de Claude en el París de su infancia y adolescencia. Las sospechas se confirman en el párrafo siguiente, que reproduce una parte de los Anales del Hôtel-Dieu donde se describe la historia de la hermana Véronique, llegada a Quebec desde la casa religiosa de Bayeux, lugar donde precisamente Catherine ha solicitado entrar como sirvienta la última vez que el lector supo de ella. Paradójicamente, el destino pone a Claude nuevamente junto a la mujer cuyo recuerdo lo acompañará hasta la muerte, pero no es capaz de reconocerla.

Claude Baillif desaparece junto con el Señor de Frontenac. En efecto, todo Quebec asiste a los funerales del gobernador, nadie hubiera querido no estar presente, pero "Claude Baillif n'y était pas" (210). Así termina la segunda parte de la novela. La tercera, como ya dije, comienza en primera persona. La narradora dice que aquí se han detenido sus "sueños proféticos" (213): "C'est le moment où Baillif disparut, entre avril et décembre, durant la dernière lune de sa vie comme le croient les indiens" (213). Escuchará, sin embargo, la voz de Baillif una última vez, en la que Claude le relatará su muerte. Como los indios cuando sienten que les llega la última hora, Claude Baillif ha dejado la ciudad para morir en el bosque. Las imágenes de su muerte están impregnadas de un transcendentalismo que borra las fronteras entre las distintas formas de la vida y de la materia: "Mais j'écoute le chant des oiseaux et je vois la lumière du monde. J'entre déjà dans la chair de la terre, je me dissous dans sa chaleur. Je suis bois et pierre, immobile éternellement" (215)

En el final de esta tercera parte, la narradora cuenta una leyenda que las mujeres de su familia transmiten de madre a hija desde hace tres siglos. "L'histoire dit que chaque génération, parfois deux, on voit naître un enfant, fille ou garçon, qui ne ressemble pas à ses

frères et sœurs: il a les cheveux blonds et les yeux bleus. Couleur du lis canadien. Souvent, si c'est un garçon, il est imberbe". A continuación la narradora registra todos los nacimientos a lo largo de los tres siglos. El primero tiene lugar el mes de enero después de la desaparición de Marie la Huronne de la casa de Baillif: "Au mois de janvier qui suivit sa disparition, Marie la Huronne, qui avait les cheveux noirs comme le corbeau, accoucha d'une fille blonde, qui vécut trente-six ans et épousa Bertrand, de Saumur, celui qu'on appelait Bordeleau parce que sa terre allait jusq'au Grand fleuve" (219). Junto al registro de nuevos nacimientos se sucede el del deterioro y la desaparición de todos los edificios construidos por Claude Baillif. La novela termina con este paralelo, la revelación de la identidad de la narradora y una nota de duda acerca del origen de la blonda prole entre los hurones:

[...] Elle [Antoinette] eut quatre garçons aux cheveux roux comme ceux de leur père, Julien, qu'on appelait le Breton et qui mourut à la guerre sans voir sa fille, Noémie, blonde.

Notre-Dame de Québec périt dans un incendie⁵. On la reconstruisit, entièrement transformée.

Noemi eut cinq enfants, bruns de peau et de poil, sauf l'aîné, Simon, qui était blond et mourut à trente-deux ans, tuberculeux, laissant une fille, Élise. Je suis la fille d'Élise. J'ai les cheveux blonds et les yeux bleus. Avec des pailles d'or. Comme ceux de Gédéon. Comme ceux de Claude Baillif. (221)

Ahora bien, la primera pregunta que cabe formularse desde la aproximación de este estudio que trata sobre la re-escritura de la historia es si Baillif es realmente un personaje histórico. En efecto, es interesante destacar que Folch-Ribas explica que Baillif no aparece en ningún diccionario, y François Nourissier en el Prefacio a la edición de 1996 de *La chair de pierre* se hace eco de la opinión del escritor y pone énfasis en la incertidumbre acerca de la existencia histórica del personaje: "Parece que su nombre no figura en ningún diccionario. El novelista casi podría haberlo inventado. Nos aclara un poco su figura sólo en el condicional: un excelente procedimiento de narración. Pero sin duda llevo demasiado lejos mi escepticismo o el placer de la novela. Elijamos creer en la existencia de Baillif" (8). Sin embargo, los libros de arquitectura no dudan de la existencia de Baillif. En una de las publicaciones recientes más importantes sobre la historia de la arquitectura de la ciudad de

⁵Se trata sin duda del incendio de 1922.

Quebec, *Québec, trois siècles d'architecture*, de Luc Nopen, Claude Paulette y Michel Tremblay⁶, Baillif es mencionado como responsable de los principales edificios de la época.

Según los autores, el edificio más elaborado que se construye en Quebec para una comunidad religiosa, antes de 1700, es sin duda el Seminario. Monseñor de Laval inicia la construcción del edificio principal, el ala sobre Sainte-Famille (hoy de la Procure), en 1678, y aquí aparece también por primera vez el nombre de Claude Baillif, "quien realiza los planos y dirige los trabajos" (23). El edificio puede observarse en el medallón de una tarjeta de Franquelin, de 1688. Si bien los incendios de 1701, 1705 y 1868 destruyeron el Seminario original, el subsuelo de 1678 puede verse aún, aunque su carácter fue alterado por las últimas restauraciones. Poco después, en 1683, cuando la iglesia de Notre-Dame-de-la-Paix se transforma en Catedral, Monseñor de Laval decide reconstruirla y recurre nuevamente a Claude Baillif. "Éste presenta un proyecto grandioso, muy del estilo de la arquitectura francesa de la época, excepto por la ornamentación clásica prevista para una segunda etapa" (24). De la totalidad del proyecto se construye sólo la fachada, que se agrega a la construcción anterior, y una de sus torres, precisamente la torre que impresionó a Folch-Ribas hace más de treinta años. El bombardeo de 1759 dejó el edificio en ruinas y destruyó parte de la torre, pero la Catedral fue reconstruida en 1768 bajo la dirección de Jean Baillargé. Las obras terminaron en 1772, y, como indican los autores de *Quebec, trois siècles d'architecture*, la Catedral que vio Sempronius Stretton en 1806 era apenas diferente de la de 1744. Posteriormente, fue restaurada por François Baillargé. En el Museo de Quebec puede verse un cuadro de Cockburn que muestra la iglesia después de esta última restauración, todavía con una sola torre. Tomás Baillargé propone en 1843, una nueva fachada, construida en 1844, la cual agrega una segunda torre, que sin embargo permaneció trunca. En 1922, la catedral fue destruida por el fuego, pero la restauración que tuvo lugar entre 1922 y 1924, conservó el aspecto exterior de la vieja catedral.

En 1688, Baillif diseña y comienza Notre-Dame-des-Victoires (24). El encargado de completar la obra es luego Jean Maillou, discípulo de Baillif, quien le imprime su propio estilo. La iglesia se incendia en 1759, junto a gran parte de la *basse-ville* como consecuencia del bombardeo inglés. Reconstruida por Jean Baillargé y restaurada después por su hijo François, un dibujo de Cockburn de 1830, la muestra bastante parecida a los

⁶Me parece un ejemplo pertinente de discurso social, ya que si bien es una obra realizada por especialistas, su presentación, encuadernación, ilustraciones, muestran que está dirigida a un público más amplio, amante del arte y la historia de Quebec. Como declaran los autores en el prólogo de la edición de 1989, la primera tirada de la edición de 1979 se agotó en unas pocas semanas, la segunda en algunos meses.

dibujos originales. Pero Baillif es responsable también de obras militares. En 1691, después del ataque inglés, se le encarga la supervisión de la *Batterie Royale*, construcción defensiva que aparece en documentos de 1691 y de 1721. Abandonada después de la Conquista, se pierde bajo nuevas construcciones y sus vestigios reaparecen recién después de las excavaciones de 1974. La batería actual es una reconstrucción bastante fiel a los dibujos originales.

Poco después de terminada la *Batterie Royale*, el entonces Obispo de Quebec, Monseñor Saint-Vallier, le encarga al "arquitecto Baillif" (22) la construcción de un Palacio episcopal que supera al mismo Château Saint-Louis, del Señor de Frontenac. El edificio, que no se termina, figura en el medallón que ilustra la tarjeta de Gédéon de Cataluña de 1709. Los autores de *Québec, trois siècles d'architecture* indican además que "en 1743, cuando reemplazó los techos del edificio, el ingeniero Chaussegros de Lévis realizó un relevamiento preciso de la fachada de la capilla construida conforme a los planos de Baillif" (22). Finalmente, siempre ateniéndome a la fuente que he mencionado, se puede incluso ver en el libro, un plano de Bailiff, de una chimenea en yeso para la casa Blanche, propiedad de Charles Aubert de Chesnaye (25) y un detalle de un dibujo de la ciudad de Quebec, de 1685, en el que los autores destacan la casa de Louis Jolliet, "construida por Baillif en 1683" (26).

Claude Baillif es definitivamente un personaje histórico, por lo tanto no cabe duda de que la novela tiene un lugar en el corpus de este estudio. Por otra parte, como dice Guy Champagne a propósito de la relación entre los elementos ficticios y verídicos del relato, aunque Folch-Ribas inventó el personaje, ya que sus investigaciones le proporcionaron apenas una "sombra de Claude Baillif" (11), "todo lo que incumbe a la historia de Nueva Francia es puramente verídico" (11).

Como muchas de las ficciones ya analizadas, en el plano más profundo de interpretación, *La chair de pierre* trata la temática de la memoria y el olvido. Folch-Ribas dice que, como ocurrió generalmente con los constructores de la antigüedad, la Historia olvidó a Claude Baillif. En este contexto, no se puede menos que afirmar que *La chair de pierre* cumple entonces el rol de recuperar para la memoria colectiva la figura del primer arquitecto de Quebec. Pero el olvido de que trata la novela no es sólo el olvido histórico, la exclusión de determinadas informaciones de la memoria colectiva de los pueblos, sino también el olvido individual. El escritor mismo nos proporciona la clave para establecer el paralelo entre ambos planos cuando a propósito de la historia de amor entre Claude y

Catherine dice: "Esa es una clave para la novela. La historia olvidó a Baillif. La historia de amor viene a ilustrar esto: ¿Es posible recuperar el amor de adolescencia a la edad de 65 años y no reconocerlo? Es el mismo tema: el del olvido. Lo encuentro muy hermoso y muy triste naturalmente" (Champagne, 11).

Pero *La chair de pierre* es una novela de 1991, es decir de plena posmodernidad, es lícito por lo tanto intentar leer un mensaje metatextual. Por cierto que la metatextualidad, entendida en uno de sus sentidos, el del comentario sobre un texto — tal como la presenta Genette — ocupa un lugar muy importante en la novela. Ya dije al tratar el corpus argentino que la novela posmoderna tiene la peculiaridad de integrar el discurso crítico en el discurso de ficción. La novela de Folch-Ribas constituye un ejemplo en este sentido. Son muchas las reflexiones sobre Descartes, por ejemplo, y sobre los tratadistas de la arquitectura clásica del pos-Renacimiento. Pero existe también un nivel metatextual de carácter autorreferencial, que habla del valor de la obra de arte y específicamente del proceso de escritura.

Consideremos primero la valoración que efectúa el escritor del arte arquitectónico. Claude recuerda las palabras de su maestro a propósito de la labor del arquitecto: "L'architecte, disait Limbourg, ne doit pas se poser trop de questions quant au fond mais toutes quant à la forme. Il invente par le plaisir des yeux". Esta opinión de Limbourg sobre el arte de la arquitectura, constituye también una reflexión sobre la literatura. En efecto, para Folch-Ribas, la lengua es lo fundamental. Como lo expresa en la entrevista de Guy Champagne: "En el fondo, la arquitectura o la escritura, para mí, es la misma cosa. Las dos deben tener una preocupación por la forma, tan fuerte, si no más fuerte, que por el fondo. La lengua es un instrumento que puede ser bello o feo. Siempre he estado fascinado por ese instrumento que es la lengua" (11).

Por otra parte, la reflexión metatextual de la novela incumbe no sólo a la obra de arte, sino a la relación arte-vida. En la tradición del arte occidental, desde los clásicos, pasando por los románticos y llegando al objetivismo moderno, siempre se afirmó que a través del arte se obtiene la inmortalidad⁷. Cuando el arte es la arquitectura en piedra, la certeza parecería aún mayor. Allí están las pirámides egipcias o la Acrópolis griega para

⁷Recordemos, por ejemplo, las palabras de Hemingway al recibir el Premio Nobel: "[...] he [a writer] does his work alone, and if he is a good enough writer, he must face eternity or the lack of it each day" (Moritz, 50), o en *Green Hills of Africa*: "A country, finally, erodes and the dust blows away, the people all die and none of them were of any importance permanently, except those who practised the arts. A thousand years makes economics silly and a work of art endures for ever" (109).

demostrarlo. Claude Baillif se pregunta en cambio: "Laisser une trace après nous? Qui se souvenait de Timothée, de Bénigne⁸, de Catherine? Ainsi l'architecte croit lutter contre la mort. La seule chose immuable est la vie. Quoique l'homme dise ou fasse, il ne peut changer cela, qu'il vit. S'il vit, il meurt aussi. La seule architecture vivante est celle qui est destinée à disparaître" (74). Las obras de piedra también desaparecen, lo único que perdura es la vida misma a través de la descendencia. Las últimas páginas de la novela son explícitas: al registro de los nacimientos de la descendencia de Claude y Marie a través de tres siglos, a la vida que continúa, se opone el del deterioro y la desaparición de todos los edificios construidos por Claude Baillif. Paradójicamente, quien rescatará del olvido a Claude Baillif, primer arquitecto de Nueva Francia, no será su obra arquitectónica, la piedra, sino la hija de Élise, descendiente de Marie la Huronne, quien lo reinventará valiéndose de la palabra, de la ficción.

Precisamente en las notas del autor que sirven de prólogo a la novela, Folch-Ribas al describir la tarea emprendida insiste en el aspecto irracional y onírico de la misma: "Un jour, je contemplais un clocher de cathédrale, sur fond de ciel tourmenté. J'ai découvert l'existence d'un homme qui avait vécu il y a plus de trois cents ans dans un pays nouveau, et vierge. Depuis, son amitié ne m'a plus quitté. La nuit je le voyais en rêve, j'entendais sa voix. Le matin, je transcrivais quelques phrases à la hâte" (17). El autor explica su reticencia a contar "sus sueños" en términos de "méfiance pour le temps passé que les faux témoignages engraisent, respect de l'oubli auquel a droit tout homme droit" (17). Es sin duda la reticencia de la posmodernidad, que fascinada por el pasado, sabe que nunca podrá reconstruirlo, que la empresa está llamada al fracaso desde el comienzo mismo, pero no puede sin embargo dejar de emprenderla. La voz del personaje le llega desde ese pasado incitándolo al olvido: "Le passé est un mensonge, ne l'affronte pas pour ne pas devenir toi-même mensonge, laisse-moi dormir". Pero, paradójicamente, la misma voz lo ha fascinado y ya no lo abandona. Entonces vinieron al espíritu de Folch-Ribas las palabras de Mauriac: "Seule la fiction ne ment pas, elle ouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue" (17). Y como Eloy Martínez al escribir *La novela de Perón*, Folch-Ribas supo también que sus verdades no admitían otro lenguaje que el de la imaginación.

⁸Timothée y Bénigne son sus padres.

A propósito de la categoría de ficción

A diferencia entonces de las ficciones que se definen como reacción contra el discurso histórico oficial, instaurando en última instancia una suerte de dialéctica entre discurso oficial y discurso de ficción, en *La chair de pierre* la ficción se propone como única posibilidad de recrear el pasado sin serle infiel, sin mentir. La novela es paradójica, como gran parte de la narrativa posmoderna, por otra parte. Por un lado, Folch-Ribas parece emprender una especie de reconstrucción arqueológica del pasado quebequense, a la manera de *Mémoires d'Hadrien*⁹. Los años dedicados a la investigación, pero al mismo tiempo el lugar que el autor le otorga al conocimiento inmediato a través de "sueños proféticos" en la gestación de su novela, recuerdan el espíritu con que Marguerite Yourcenar realizó la tarea de recreación de su personaje: "Un pie en la erudición, el otro en la magia, o más exactamente, y sin metáfora, en esa magia simpática que consiste en transportarse en pensamiento al interior de alguien". El lugar importante que ocupa la focalización desde el interior del personaje y la expresión de esa interioridad en primera persona, el recorrido de Claude Baillif: verosímil, pero a la vez ejemplar, y el tiempo de la historia: los comienzos de la civilización quebequense, acercan también *La chair de pierre* a *Mémoires d'Hadrien*. De los dos libros puede decirse que son novelas históricas, pero con la restricción que establece Yourcenar a esa denominación: "En nuestro tiempo, la novela histórica, o lo que por comodidad, se acepta seguir nombrando como tal, no puede ser sino inmersión en un tiempo reencontrado, toma de posesión de un mundo interior". Dije al comenzar el párrafo que la novela es paradójica, porque, por un lado, su existencia constituye un acto de fe en la posibilidad de recreación ficticia del pasado; sin embargo, por boca de su personaje, declara la fragilidad y sin sentido de esa tarea, ya que "el pasado es una mentira" (17), "todos los recuerdos son mentiras" (210).

Cuando en el capítulo V me referí al marco tipológico, definí la nueva novela histórica como una de las categorías de mi estudio. Según Menton Seymour, de quien tomé esta denominación, una de las características de la nueva novela histórica es "la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas" (42). En la novela de Folch-Ribas se dibuja una idea filosófica afín a un trascendentalismo con énfasis en la destrucción y el olvido más que en la regeneración: "L'eau s'en va comme le temps, en arrière, au passé, à la mort. Les glaces fondent une à une, bientôt dissoutes dans l'oubli. Tout fait partie de tout. Rien

⁹Recordemos que Marguerite Yourcenar compara su propia tarea a la de los arqueólogos de siglo XIX: "Refaire du dedans ce que les archéologues du XIXe siècle ont fait du dehors" (327).

n'échappe au tout. Et le tout, c'est la destruction. Ce que nous bâtissons n'a pas plus de durée que ce que fait la nature. C'est bien" (*La chair de pierre*, 218). Los últimos pensamientos de Claude Baillif reafirman la conciencia de la destrucción y el olvido: "Comme de tout ce qu'il avait construit, il ne resterait rien. Même le souvenir mourrait. «Et périr tout entier.»" (218). Sin embargo, Claude perdura. Paradójicamente, no a través de las ideas y de las construcciones a los que consagró su existencia, sino de la vida que engendró sin siquiera darse cuenta. La tesis de la novela es precisamente la superioridad de la vida misma por sobre todas las producciones humanas. Como dice François Nourissier:

La perennidad de las murallas es ilusoria. La verdadera permanencia pertenece sobre todo a la frágil obra de la carne. ¿Qué hay más vulnerable que los niños, en esos tiempos de epidemias y de mortalidad galopante? Y sin embargo, si existe una seña de la obra de Baillif, no se la encuentra ni en las iglesias ni en los palacios, sino en esos ojos azules, esos cabellos rubios que reaparecen, de generación en generación.[...] La vida tiene la vida dura, más dura que el cemento y las piedras, que las armaduras y las pizarras. La carne es la verdadera piedra del tiempo. La novela de Folch-Ribas nos lo recuerda con una sencillez conmovedora. (*La chair de pierre*, 12)

***Les filles de Caleb* de Arlette Cousture**

La autora

Arlette Cousture ingresó al mundo de la literatura después de haberse desempeñado como profesora, investigadora, periodista y asesora en comunicación. En 1979, fue premiada en el VII Concurso de autores dramáticos radiofónicos de Radio-Canada. En 1982, escribió y dirigió *D'ohm à ohm*, un sketch científico humorístico presentado con motivo del Primer Salón de Ciencia y Tecnología. Publicó después la biografía de Claude Saint-Jean y, en 1985 y 1986, respectivamente, los tomos I y II de *Les filles de Caleb*, sus primeros best-sellers. A los mismos siguieron en 1992 y 1994, los dos tomos de *Ces enfants d'ailleurs*, con el mismo éxito.

La novela

Fiel a la tradición de muchos best-sellers, la novela está integrada por dos tomos voluminosos. El primero se titula *Le chant du coq 1892-1918* y el segundo *Le cri de l'oie*

blanche 1918-1946. Ambos constituyen lo que Denis Saint-Jacques denomina *supersellers*. En efecto, el primer tomo contó con 33 presencias en *La Presse* y el segundo con 53 (Saint-Jacques, *Ces livres que vous avez aimés*, 142), lo que convirtió a la novela en uno de los mayores éxitos en la historia literaria de Quebec¹⁰.

Le chant du coq comienza con un prólogo y está dividida en cuatro capítulos que corresponden a las principales etapas de la vida de la protagonista, Émilie, desde su adolescencia hasta la edad madura. El prólogo, cuyo título proporciona el marco espacio-temporal: "Saint-Sanislas, comté de Champlain, Printemps 1892", establece la temática central de la novela: la afirmación de sí misma y la búsqueda de emancipación emprendida por una mujer. Este recorrido de afirmación personal comienza en la adolescencia, cuando Émilie se enfrenta a su padre, Caleb, a quien se atreve a reprochar la situación injusta que sufren las mujeres de la familia con respecto a los hombres. Émilie gana la batalla, porque Caleb, aunque educado en las costumbres de la sociedad patriarcal, es un hombre justo y sensible, que ama a su familia y muestra una gran consideración por ella. El lector se da cuenta desde el comienzo que la novela, aunque centrada en un personaje femenino, no aspira a realizar una interpretación desde una política sexual, entendiéndose por política sexual "el proceso en el que el sexo dominante trata de mantener y ejercer su poder sobre el sexo débil"¹¹ (Toril Moi, 39-40). Finalmente, el prólogo revela asimismo la sed de conocimientos que tiene la protagonista y su deseo de transformarse en maestra de escuela. Los cuatro capítulos, lo mismo que el título del tomo, tienen referencias temporales, es decir que el período 1892-1918, está dividido en cuatro subperíodos: 1895-1897, 1897-1901, 1901-1913 y 1913-1918, a la manera de un relato histórico. El segundo tomo tiene la misma estructura formal que el primero, excepto que el prólogo ha sido reemplazado por un epílogo, fechado en 1946. En este segundo tomo, Blanche, una de las hijas, que ha heredado el anticonformismo de Émilie, toma el relevo y eventualmente logra la autonomía, alcanzando así el éxito no logrado por la protagonista en el primer tomo.

En el análisis de esta novela me propongo establecer las relaciones que la misma establece con "uno de los relatos más importantes que estructuran el discurso social contemporáneo" (Saint-Jacques, *Ces livres que vous avez aimés*, 132): el best-seller. Desde el punto de vista de Genette, me propongo entonces explorar el ámbito de las relaciones

¹⁰A fines de 1987 se habían vendido 250.000 ejemplares (Gramont, 180), los que llegaron a 600.000 en el verano de 1991. La primera serie de televisión llegó a alrededor de 3.600.000 telespectadores la semana del 31 de enero de 1991, según los sondages BBM (Dostie, E-1). La escenografía de la serie televisiva se transformó luego en una atracción turística en Saint-Tite de Champlain.

¹¹Tal la interpretación que Toril Moi realiza de la postura central de Kate Millet en *Sexual Politics*.

*architextuelles*¹². Denis Saint-Jacques, en el estudio que ha realizado de los best-sellers en su calidad de textos, es decir concentrándose en el relato como forma discursiva, distingue dos aspectos: la forma de narrar y la historia narrada. Con respecto al primero, sobre bases estadísticas, descarta una fuerte incidencia del orden estilístico y otorga especial importancia, en cambio, a las formas narrativas. El autor se pregunta cuáles son las estrategias que permiten el acceso del gran público a un relato, llegando a la conclusión que fundamentalmente son las que utiliza el modelo realista balzaciano. *Les filles de Caleb* no constituye una excepción a la regla en este sentido. La temporalidad es casi lineal, o tan lineal como puede serlo un relato histórico, por ejemplo, donde siempre hay flash backs o "zigzags" que, como lo indica Barthes, pueden ocurrir a expensas de una historia totalmente lineal, cuando, por ejemplo, se resumen la acciones pasadas de un determinado personaje que es introducido en su edad adulta ("Le discours de l'histoire", 155-56). En efecto, aunque la linealidad temporal, que sirve de base a toda división del tiempo histórico, es el soporte de la estructura formal de la novela, destacada en los títulos mismos de los tomos y de los capítulos, existen numerosísimas analepsis, sobre todo al final del segundo tomo, a través de las cuales se explican episodios anteriores. Finalmente, como señala Saint-Jacques a propósito de los best-sellers, "el ritmo fundamental está basado en la alternancia de la «escena» dramática dialogada y del resumen explicativo recapitulativo" (*Ces livres que vous avez aimés*, 132).

En cuanto al narrador, generalmente es externo. Se trata del narrador omnisciente tradicional en tercera persona que conoce y revela los sentimientos y pensamientos de los personajes. Hay también partes en segunda persona, en los finales de ambos tomos. En los dos casos se trata de mensajes no pronunciados, que aparecen en bastardillas y cuyo escenario es un viaje en tren. En el primer tomo, durante el viaje de regreso desde Shawinigan a Saint-Tite, Émilie se dirige a sí misma, a su marido, a su padre, a su amiga Antoinette, pero principalmente a sus hijos dormidos proporcionando así un breve retrato de cada uno de ellos. En el segundo tomo, durante el viaje que Émilie y Blanche realizan a Montreal, poco antes de la muerte de la primera, se registra un diálogo callado entre las dos protagonistas que revela no sólo algunos misterios de la trama, sino los sentimientos profundos que una experimenta por la otra. En el epílogo, hay también un párrafo en segunda persona, desde la interioridad de Ovila, quien en la estación de Montreal ve partir el tren que conduce el féretro de Émilie, escoltado por todos sus hijos, a Saint-Stanislas.

¹²Sería asimismo posible estudiar las relaciones de la novela con otros dos sub-géneros, uno canónico, la novela de la tierra, y el otro paraliterario, el *roman harlequin*, estudio comenzado ya por Lucie Robert en "Une esthétique du centre, *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture".

Aunque en estos enunciados en segunda persona las palabras no son articuladas, la sintaxis corresponde al nivel lógico de expresión, por lo tanto la estrategia no constituye una "complejidad" que no pueda ser fácilmente "dominada" por el lector¹³.

Pasemos ahora a la fábula de *Les filles de Caleb*. Refiriéndose a la historia que cuentan los best-sellers, Saint-Jacques dice que "las novelas, y especialmente los best-sellers, convocan de manera explícita la referencia de veridicción en la trama de sus relatos" (*Ces livres que vous avez aimés*, 132). Esto es lo que distingue específicamente a la ficción documental, tal como la definí en el Capítulo V de este estudio. Recordemos que según Barbara Foley, la ficción documental aspira a decir la verdad y asocia esta verdad a la exigencia de verificación empírica (*Telling the Truth*, 154). Desde este punto de vista, el best-seller sería otra de las modalidades de la ficción documental. Saint-Jacques agrega al respecto que

La integración de la representación de lo vivido y de la información enciclopédica concierne a la construcción del relato. Esto consiste en considerar la narración como un proceso didáctico durante el cual la información no se presenta de forma organizada en jerarquía lógica argumentativa, es decir como tratado o informe de análisis, sino como aventura de la que el sujeto vive de manera física y sensible situaciones donde la información es brindada al lector como aprendizaje vivido. La extensión de los best-sellers aporta una cantidad apreciable de referencias precisas sobre el mundo en el que la acción del relato dice desarrollarse. *El Padrino* se propone informar acerca de la maffia, *Shogun*, hacer conocer la época de los samurais en Japón. (*Ces livres que vous avez aimés*, 132)

Pues bien, *Les filles de Caleb* se propone hacer conocer la historia de Quebec entre 1892 y 1946. Cuando en el Capítulo II definí el concepto de historia dije que a la historia del acontecimiento político, a la historia *événementielle*, los nuevos historiadores oponen el concepto de larga duración, y se aplican, por ejemplo, al estudio de las estructuras sociales. También la ficción apunta a ese objetivo. La novela de Arlette Cousture informa especialmente a propósito de la historia social de Quebec, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. A este respecto, en una entrevista de Adrien Thério, la autora explica la importancia que ha tenido la *Histoire du Québec contemporain* de Linteau como

¹³Saint-Jacques, refiriéndose a los relatos de éxito, dice que "se caracterizan por formas narrativas de una indiscutible complejidad. Se trata sin embargo, en la mayoría de los casos, de una complejidad fácilmente dominable, la de un modelo bien establecido y sostenido por una fuerte tradición escolar, la del modelo realista balzaciano" (*Ces livres que vous avez aimez*, 132).

fuente de información en este campo (12). En otra entrevista, la de Hélène Marcotte, destaca el lugar que ocuparon las investigaciones en la génesis de la novela: "Hice muchas investigaciones sobre las costumbres de la época, investigaciones en el hospital Notre-Dame y en Mauricie" (77). Dentro del contexto de la historia social, Cousture da prioridad a la historia científica y técnica, y a la historia de la educación. En efecto, los personajes de la novela viven la industrialización, el advenimiento de la electricidad, los efectos sociales de las dos guerras, la urbanización, la crisis económica, la expansión de las fronteras y la colonización, la instalación de los primeros teléfonos. La historia de la educación en Quebec ocupa asimismo un lugar central, como puede suponerse en una novela cuya protagonista es maestra de escuela, pero el relato ofrece también al lector, como aprendizaje vivido, una reflexión sobre el valor social de la educación, sobre la importancia de la instrucción y, sobre todo, del dominio de la lengua, como medio de promoción económica y social. Finalmente, se destacan también diferentes concepciones de la escritura¹⁴.

Esta es la "información enciclopédica" que nos proporciona la novela, pero con la particularidad de que esta historia social está además focalizada fundamentalmente desde la perspectiva femenina. En efecto, el título de la novela, *Les filles de Caleb*, inscribe el sujeto femenino en la historia. Refiriéndose al protagonista de los best-sellers, Saint-Jacques dice que una de las posibilidades es la de un "actante sujeto que se construye como una línea de personajes que se pasan la posta de generación en generación" (*Ces livres que vous avez aimés*, 155). Éste es el caso de la novela de Cousture, que presenta la particularidad de que la genealogía es femenina. La presencia de protagonistas femeninas conlleva una visión de la historia. En efecto, la historia social que se narra en la novela está focalizada desde la vida cotidiana de la mujer, desde la esfera privada y familiar. La focalización femenina tiene consecuencias, primero, en lo que respecta al tiempo de la historia.

El tiempo de la diégesis es predominantemente histórico, sin embargo, junto al concepto de tiempo histórico mensurable, la obra incorpora la noción de tiempo cíclico, relacionado a la perspectiva femenina. Para Émilie el tiempo es preponderantemente circular: está marcado por el cambio de las estaciones, el año escolar, las Navidades, los embarazos. Finalmente, junto a este tiempo cíclico, la novela incorpora también un tiempo mítico. Ambos tiempos, el lineal histórico y el circular mítico, están anunciados en los títulos. El título del primer tomo, en efecto, incorpora la mención del período histórico (1892-1916) en el que se suceden los hechos, a la manera del texto histórico tradicional

¹⁴Lucie Robert ha analizado estas diferentes concepciones en el artículo titulado "Une esthétique du centre, *Les filles de Caleb* d'Ariette Cousture". Volveré a este aspecto al final del análisis.

organizado en base a la categoría temporal, aspecto éste que se reafirma, según mencioné, en los títulos de los capítulos. Sin embargo, como lo ha señalado Lucie Robert (218), tanto en el título como en el subtítulo hay referencias bíblicas (Caleb y el canto del gallo). Retomando la expresión con que esta crítica ha caracterizado la estética de la novela, "una estética del centro", parecería que este equilibrio entre polos opuestos tiene también lugar en lo que respecta a la presencia del tiempo lineal y del tiempo circular.

La elección de mujeres como protagonistas se relaciona además con las estrategias narrativas propias del best-seller. Los estudios recientes sobre el mercado de la cultura de gran consumo han mostrado que el público lector es sobre todo femenino¹⁵. El punto de vista femenino inscripto en el texto constituiría entonces uno de los ingredientes de éxito en la fabricación de un best-seller. Refiriéndose a este fenómeno, Lucie Robert utiliza la expresión "inscripción especular" del lector en el texto, a la que la misma Arlette Cousture ha hecho mención explicando que al leer *Les filles de Caleb*, los lectores no se proyectan necesariamente en los personajes — según la concepción tradicional de identificación del lector con el personaje —, sino que, "al contrario, son los personajes los que se proyectan en sus vidas para echar luz sobre todos sus aspectos" (Thério, 15).

He considerado hasta aquí la información fundamental que proporciona la novela. Detengámonos ahora en la anécdota misma. *Les filles de Caleb* no es simplemente un best-seller sino que marca el surgimiento de novelas quebequenses escritas específicamente para el gran público. Esto significa que si bien cabe esperar que la novela proporcione información sobre el contexto quebequense — lo que efectivamente hace, según hemos visto — por otro lado, también es lícito suponer que su anécdota debe responder al «scénario-motif» de los best-sellers. Recorro nuevamente a Denis Saint-Jacques, quien no sólo ha formulado el modelo de historia que solemos encontrar en los best-sellers, sino que lo ha aplicado sucintamente a *Les filles de Caleb*. Según el autor, este modelo, afín a lo que Umberto Eco denomina como "fábula prefabricada" (*Lector in fabula*, 106), es el siguiente:

Un héroe, una heroína, a veces un actor plural, se ve de repente ubicado en una situación donde la supervivencia está en juego; sufre una agresión que polariza todas sus energías. La lucha continúa, poniendo a prueba sobre todo la determinación y la paciencia del héroe. La suerte cambia, el héroe triunfa sobre la adversidad, hace fortuna, pero paga el precio con

¹⁵En la conclusión de *Ces livres que vous avez aimés*, dice Saint-Jacques, refiriéndose al best-seller en Quebec: "Como en muchos otros países, los que más leen son los jóvenes, las mujeres y las personas con más escolaridad" (215).

dificultades o un fracaso en el plano afectivo. Al final, el protagonista, que supera los problemas afectivos, reconsidera su aventura para sacar de ella una lección, llegando en algunos casos a escribirla. (*Ces livres que vous avez aimés*, 151)

Proyectemos este modelo a la historia de *Les filles de Caleb*. Émilie ha logrado su objetivo de ser maestra de escuela y se ha casado con el hombre que quiere, pero su marido no logra estabilidad laboral y embarca a la familia en un proyecto que la lleva a dejar el campo e instalarse en la ciudad. Ovila no logra aquí la promoción laboral que esperaba, bebe, juega y se llena de deudas. Émilie lo salva de caer en manos de matones, pero rehusa seguirlo a Abitibi, donde Ovila ha decidido emprender la aventura de la colonización. Así pues Émilie vuelve a Saint-Tite, donde debe criar sola a su numerosa familia. En Saint-Tite la protagonista retoma su profesión de maestra y con grandes sacrificios logra educar a sus hijos. Nunca obtiene la tan ansiada autosuficiencia, ya que en su vejez se ve obligada a recibir ayuda económica de sus hijos, pero transmite la voluntad de emancipación a su hija Blanche, quien después de renunciar dos veces al amor, con esfuerzo y determinación, obtiene una modesta independencia a través del ejercicio de la profesión de enfermera, independencia que abandona finalmente para casarse. Blanche tiene dos hijas, posiblemente tres, ya que en la apreciación de algunos críticos¹⁶, su tercera hija sería Arlette Cousture, la autora, quien utilizando como documentación la correspondencia de su madre (Blanche) y de su abuela (Émilie) habría escrito la novela para mostrar la historia de sus antepasadas como modelos femeninos realistas en el contexto de la sociedad liberal moderna. Como dice la novelista: "Quise mostrar que la imagen de la mujer transmitida [por la literatura] no correspondía a la realidad de lo que las mujeres vivieron en Quebec" (Hélène Marcotte).

Finalmente, el modesto triunfo de Blanche responde a una de las características específicas del best-seller quebequense, que, aunque responde a la fórmula estadounidense tanto en lo que hace al esquema de intriga como al número de páginas, cuenta "una intriga de éxito modesto" (*Ces livres que vous avez aimés*, 151). En el caso de *Les filles de Caleb*, este rasgo refuerza al mismo tiempo esa "estética del centro", a la que también responde la posición de las protagonistas con respecto al conflicto de legitimidad entre la cultura intelectual y la cultura de masa. Las dos protagonistas se muestran interesadas en la cultura intelectual, y Émilie no lee solamente literatura utilitaria. La relación con Henry, el inspector de escuela a quien rechaza como marido, pero cuya amistad sigue cultivando a través de correspondencia, está ligada sobre todo a la lectura. Sin embargo, sólo se

¹⁶Lucie Robert hace esta interpretación en "Une esthétique du centre, *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture"

menciona un ejemplo de lectura literaria, *Madame Bovary*, que Émilie relee durante el viaje en tren a Abitibi, donde su marido ha sufrido un accidente, y del que menciona incluso una primera lectura, cuando estaba embarazada de Jeanne, a quien había dado el nombre de Madame Bovary, Jeanne-Emma (II, 76). Las protagonistas, en tanto maestras de escuela¹⁷, tienen un buen dominio de la lengua, pero como lo ha señalado Lucie Robert, "la concepción que tienen de la escritura, pone en primer plano la ortografía, la gramática, la caligrafía y la expresión de las cosas de la vida corriente. Escriben para informar, para comunicar algo a alguien. Es en este sentido que su escritura es «transitiva», retomando la expresión de Gérard Genette" (Lucie Robert, "Une esthétique du centre", 233). Ni Émilie ni Blanche se interesan por la función estética de la lengua, y, precisamente, una de las razones por las que Émilie rechaza a Henry es porque el dominio de la función estética de la lengua que éste revela no la hace sentir cómoda.

Queda un último aspecto por considerar: el de la posición de *Les filles de Caleb* con respecto a la cuestión nacional. Es interesante notar al respecto que la novela no es indiferente a esta problemática. La protagonista realiza una valorización positiva no sólo del escenario natural de su infancia, de la tierra, sino que se siente perteneciente a un país, del que reconoce su metrópolis: Montreal. Frente al sujeto masculino, representado por Henry, que comienza afirmando a Francia como metrópolis y termina trabajando en una universidad anglófona y viviendo en un barrio anglófono, el sujeto femenino es entonces portador de una visión nacional de la historia.

A propósito de la categoría de ficción

Les filles de Caleb re-escibe la historia pasada, su ubicación en el eje temporal no suscita entonces ninguna duda. La problemática surge en cambio al ingresar a las formas narrativas. Puesto que dije que prevalecía el modelo realista balzaciano, esta afirmación permitiría suponer que estamos en presencia de una novela afin a la novela histórica tradicional. En efecto, si recordamos las seis características mediante las cuales Seymour Menton define la nueva novela histórica latinoamericana, pocas de ellas se aplican a la obra de Cousture. Intentemos entonces una aproximación a partir de los rasgos de la novela histórica definida por Luckacs para ver hasta qué punto este modelo corresponde al relato que nos ocupa. Como en la novela histórica de Walter Scott, los personajes no son personajes históricos destacados, aunque a diferencia de los del novelista inglés, los datos

¹⁷Blanche se desempeña como maestra de escuela antes de su partida a Montreal.

aportados por Cousture en el paratexto y en entrevistas permiten afirmar que los suyos han tenido existencia histórica. La autora incluye una advertencia al principio de la novela en la que declara que "*Les filles de Caleb* está inspirada en la vida de dos mujeres" y luego la dedica a "todas las hijas de Caleb, pero más especialmente al alma de Émilie... y al corazón de Blanche". Por otra parte, agradece a sus dos hermanas, Lyse y Michelle — en la novela, las dos hijas de Blanche, Élise y Micheline. Sus agradecimientos se extienden también a un gran número de miembros de la familia Pronovost, el apellido de la familia política de Émilie en la novela. Finalmente, la guía turística de Mauricie-Bois-Francs incluye como uno de los atractivos de Saint-Stanislas, el Museo de las "Filles de Caleb", donde se puede ver "la colección de objetos que pertenecieron a las verdaderas familias Pronovost y Bordeleau: fotos de familia, actas de casamiento, objetos de época" (18). La guía agrega que "el museo forma parte del «Circuito de las Filles de Caleb» que conduce a los lugares reales donde vivieron Émilie Bordeleau y su hija Blanche" (18). Sin embargo, a pesar de estar inspiradas en personas reales, las protagonistas de Cousture están presentadas como modelos femeninos reales, que la autora opone a las imágenes de la mujer quebequense proyectadas en la literatura. En este sentido, Cousture actualiza la propuesta de feministas estadounidenses como Elaine Showalter, en el sentido de presentar la vida de mujeres ejemplares atendiendo a los aspectos históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos. Pero al mismo tiempo se aproxima al "tipo" de Walter Scott, esa "síntesis especial que une orgánicamente lo general y lo particular tanto en los personajes como en las situaciones" (Lukacs, *Studies in European Realism*, 6). En efecto, las imágenes femeninas de Cousture no están lejos del tipo, en el sentido de que en ellas "todas las determinantes esenciales, tanto desde el punto de vista humano como social, están presentes en su nivel más alto de desarrollo, como realización más perfecta de sus posibilidades latentes, como extrema presentación de sus extremos, proporcionando ejemplos concretos de las alturas y los límites de hombres y épocas" (Lukacs, *Studies in European Realism*, 6). ¿No aspira acaso la novela, conforme a las palabras de la misma autora, a proyectar a los personajes en las vidas de los lectores para echar luz sobre todos sus aspectos (Thério, 15)?

A diferencia de los tipos de Walter Scott, encarnados por personajes masculinos, la protagonista de Cousture es mujer, lo que determina el énfasis en la historia social, más aún, en la esfera doméstica y familiar de ésta. La perspectiva femenina convoca, entonces, junto al tiempo histórico lineal, al tiempo circular de la naturaleza y del mito. La novela ingresa así en el área de los intereses contemporáneos de la Nueva historia, que, al tiempo mensurable de la historia positivista, ha agregado la noción de duración, de tiempo vivido, sufrido, de tiempos múltiples y relativos, subjetivos y simbólicos, y que, por otra parte, ha

incorporado la historia *non-événementielle* a su campo de estudio. El relato participa, en última instancia, de la intencionalidad fundamental de toda la ficción que re-escibe la historia: la de rescatar el pasado del olvido, proporcionando al mismo tiempo una versión diferente de la de la historia oficial. Como lo indica la autora en el epígrafe del primer tomo: "Les morts ne dorment plus dans l'oubli méprisant / car du passé j'ai fait un éternel présent".

Por último, hay dos aspectos principales que *Les filles de Caleb* comparte con la nueva novela histórica latinoamericana: la utilización de la intertextualidad y de la metatextualidad como estrategias narrativas. Además de la presencia de dos subgéneros como intertextos, la novela de la tierra y el *roman harlequin*, el relato permite distinguir los "trazos" de *Madame Bovary*, de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, y de *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. Hay que destacar al respecto que la intertextualidad es una poética utilizada a menudo en los best-sellers femeninos, como estrategia que favorece el acceso a la legitimidad literaria. En cuanto a la metatextualidad, la novela expresa, como aprendizaje vivido, una postura a propósito tanto de la literatura culta como de la de gran circulación. Lucie Robert ha realizado el estudio de las diferentes concepciones de escritura que contiene el texto, llegando a la conclusión de que en el mismo:

una forma novelada traduce un proyecto de enunciación. La escritura de *Les filles de Caleb* alcanza así su desenlace, en el privilegio acordado a la artesanía más que al arte, a la ciencia más que a las letras, y en el abandono de la práctica contemplativa de la literatura y de la correspondencia privada, en beneficio de la escritura de gran difusión. La literatura es entonces sólo un objeto de contemplación y la estética un valor de ostentación. Por el contrario, una escritura de gran difusión, que no situara las problemáticas de la escritura en el cuerpo mismo del texto, escaparía totalmente a la literatura [...]. Si la novela estuviera demasiado adelante, se pensaría en la ostentación, demasiado atrás, se la culparía de falta de devoción. En el centro, la novela, como su personaje, tiene su lugar. (234-235)

CAPÍTULO XI

LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA PASADA II (el teatro)

La nation, comme l'individu, est l'aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements. Les ancêtres nous ont fait ce que nous sommes. *Ernest Renan*

Bas-canadiens des vill', des villag', des campagnes,
Braves gens, bonnes gens de par tout le pays,
Des bords du fleuve au fond des lointaines montagnes,
Gens du Bas-Canada, écoutez bien ceci.

Y'a deux hivers qu'on en gardera la mémoère
Pour longtemps, bien longtemps, de par tout le pays.
C'est des hivers marqués dans le liv' de l'Histoère
Par le sang, par le feu. Rapp'lez-vous-en aussi! *Roland Lepage*

La complainte des hivers rouges de Roland Lepage

El autor

A la edad de veinte años, Roland Lepage había ya obtenido una licenciatura en letras de la Universidad Laval. Se sucedieron muy pronto sus primeras experiencias teatrales, junto a Pierre Boucher y Paul Hébert. Viajó luego a Francia, donde continuó dedicándose al teatro y, nuevamente en Quebec, trabajó como actor en la escena teatral, en la radio y en la televisión. Además de contar con una importante producción como autor teatral, Lepage

ha traducido y adaptado obras clásicas y modernas. Ha enseñado en la *École nationale de théâtre du Canada* y se ha desempeñado como director del *Théâtre du Trident* de la ciudad de Quebec.

Entre sus principales piezas, merece especial mención *Le temps d'une vie*, encargo y creación de la *École nationale de théâtre du Canada*, de 1974, presentada también posteriormente por el *Théâtre d'Aujourd'hui* y por el *Théâtre Populaire du Québec*, y traducida al inglés con el título de *In a lifetime*. A través de la crónica íntima de la vida de Rosana Guillemette y de su sometimiento a los valores tradicionales de la sociedad rural, desde su nacimiento en 1900 hasta su muerte en la década de los sesenta, la obra ilustra la condición de todo un pueblo. *La Pétaudière*, producida después de la promulgación de la ley sobre el estatuto lingüístico, es una pieza humorística y satírica que parodia los estilos de Aristófanes y Brecht. *Icare*, de 1979, es una fantasía mitológica sobre la leyenda de Ícaro.

La obra

Es interesante destacar que Lepage siempre trabajó por encargo, tanto en el teatro como en la televisión. En el teatro, específicamente, puesto que trabajaba en la *École nationale de théâtre*, recibía en cada oportunidad "cartas de ruta muy precisas" (Garneau et Lepage, 2); se establecían las reglas de juego al principio, porque debía trabajar para grupos determinados de estudiantes y para un género específico de ejercicio (Garneau et Lepage, 2). Lepage considera esto "el problema", la "ecuación del comienzo", es decir el registro de todos los datos que lo condicionan: el número de actores, por ejemplo, el tiempo de duración. El "encargo" estimula al autor. Como él mismo lo expresa: "Esto parece limitar mucho la libertad, pero, en un sentido, el hecho de que la libertad no sea infinita, me agujonea en cierto sentido puesto que dirige mi investigación y me impide dispersarme" (Garneau et Lepage, 3). Es importante mencionar, sin embargo, que el tema de las obras "nunca le fue dictado" (Garneau et Lepage, 3).

Con respecto a la génesis de *La complainte des hivers rouges*, el autor explica que tenía ya la idea de "Inviernos rojos" sin saber que se convertiría en *La complainte des hivers rouges*. Lo que pensaba era escribir algo a propósito de la época de 1837 enfocado no tanto desde los grandes acontecimientos históricos sino a través de la sensibilidad de las mujeres. En la *École Nationale* había un número de chicas y muchachos y se necesitaba una serie de escenas para hacerlos trabajar, a todos por igual. Se quería algo que apelara a "la sensibilidad, a las relaciones afectivas, a las relaciones entre los seres. [...] ¿Qué son las

relaciones entre los seres? Es el afecto: entre el padre y su hija, la madre y su hija o una madre y sus hijos, un marido y su mujer, una mujer y su amante. Eran todas las cosas posibles. Ésas eran las reglas que se me habían sugerido" (Garneau et Lepage, 3). En *La complainte des hivers rouges*, en efecto, los acontecimientos históricos son presentados fundamentalmente desde la perspectiva femenina y desde las relaciones afectivas entre los miembros de la familia.

Lepage se ha referido específicamente a la gestación de la pieza en su Prólogo. La biografía de la obra se retrotrae a la adolescencia del autor, cuando tuvo que preparar una exposición para la clase de Método del *Séminaire de Québec*. En aquel momento la edición original del libro de L. O. David sobre los Patriotas¹, que había encontrado en la biblioteca paterna, le inspiró una encendida charla sobre los acontecimientos de 1837-1838. Como dice Lepage, entre esta charla de sus días de secundario hasta la obra teatral, desempeñó los más diversos oficios, en diferentes partes del mundo. Sin embargo, cuando en 1973, André Pagé, de la *École Nationale*, le propuso que escribiera un ejercicio dramático para la clase de interpretación de la sección de francés y ambos decidieron elegir un tema de la historia quebequense, de repente, la insurrección de los Patriotas se impuso. En ese momento surgió también el motivo central de la pieza: "Un buen día, vi rojo. Resplandores de incendio que abrazaban todo el cielo de Quebec. El relato de las crueles represiones de Colborne, el *Vieux Brûlot*, habían impresionado profundamente mi imaginación de niño, y había conservado de ellas una visión bastante vaga, pero fulgurante. ¡Un recuerdo rojo!" (*La complainte*, 8).

Lepage volvió a buscar el libro de L. O. David en la biblioteca paterna, y la obra comenzaba a tomar forma, cuando por razones de orden administrativo, el proyecto quedó sin efecto. En el mes de noviembre, sin embargo, una profesora de la Escuela le solicita seguir adelante con la pieza. Para ese entonces, habían tenido lugar las elecciones del 29 de octubre y con ellas la gran decepción para Lepage. En el prólogo de la obra, sigue refiriéndose a las condiciones de producción de la misma:

Todos aquéllos a quienes la campaña electoral había hecho vivir semanas de esperanza, de suspenso lleno de exaltación, podían ver que la gran máquina roja triunfaba una vez más en el Parlamento de Quebec, más monstruosamente "todopoderosa" que nunca. El sol de la independencia apenas vislumbrado había sido muy rápidamente barrido hacia la sombra. Un sentimiento de hundimiento, la tentación de ceder al desaliento. El

¹La edición original es de 1885.

derecho de ciudadano se ejerce sólo una vez cada cuatro años. ¿Qué se puede hacer hasta la próxima posibilidad de votar? Hacer lo que se sabe hacer. ¡Qué los cantores canten, que los actores actúen, que los escritores escriban! (*La complainte*, 9)

Sin duda, la obra lleva la impronta del contexto histórico, explícito sobre todo en su escena final, según se verá. Michelle Rossignol, la profesora que le encargó la obra, le pidió asimismo "algo épico"; por otra parte al grupo que dirigía, de cinco varones y cuatro chicas, le gustaba cantar. Fue la directora quien sugirió también el género *complainte* "para expresar una suerte de obstinación reivindicatoria" (*La complainte*, 10). Lepage salió de viaje con sus papeles, "el precioso libro de L. O. David, y con el corazón lleno de las imágenes de Quebec". Durante un mes vivió "con los fantasmas de Chénier, de Cardinal, Duquet, Lorimier", y, sobre todo, trató de "representarse la pasión soportada por toda una parte del pueblo quebequense, por todos esos bravos habitantes del campo a quienes la insurrección de 1837-1838 y la represión salvaje que la siguió hicieron padecer tan dolorosamente" (*La complainte*, 10).

La obra pertenece a la modalidad de la *complainte*, endecha, y ha sido definida por el autor como "un fresco dramático en veinticinco coplas" (*La complainte*, 11). El género de la *complainte*, que constituyó, según hemos visto, parte de "la ecuación del comienzo", determina tanto el carácter épico, como el popular de la pieza. La narración de acontecimientos pasados ocupa, en efecto, un lugar importante en el texto, y no solamente la perspectiva es popular, sino el registro: la obra está escrita en el lenguaje de los habitantes de la campaña, lenguaje que ha sido cuidadosamente elaborado por el autor. El conjunto responde entonces al concepto de canción popular en tono de lamento que le fue solicitado a Lepage como una de las condiciones de la obra por encargo.

Se trata de una representación estilizada de la insurrección de los Patriotas, presentada fundamentalmente desde el punto de vista de los campesinos y dando preferencia a la visión femenina. En un decorado abstracto formado por un andamiaje metálico de elementos tubulares entrecruzados en ángulos rectos, cinco hombres y cuatro mujeres desempeñan sucesivamente el rol de diferentes personajes históricos, pero sobre todo hacen oír las voces de los hombres y mujeres anónimos que sufrieron la represión inglesa². Hay

²Es interesante destacar con respecto al punto de vista popular elegido por Lepage que, en su reciente libro sobre la rebelión de los Patriotas, el autor anglófono Allan Greer opina que las "masas" jugaron un rol mucho más importante que el que tradicionalmente se les ha asignado. En lugar de concentrarse en los líderes, el profesor de la Universidad de Toronto examina el papel de los campesinos canadienses franceses,

plataformas a distintas alturas, donde se desarrollan algunas escenas, y en lo alto de la pirámide irregular "sobre la última plataforma, en una posición dominante, pero precaria a pesar de todo, a causa justamente de su altura, un sillón, un trono vacío, simplemente cubierto por la bandera británica estilizada, cuya punta cuelga sobre los tubos de hierro" (*La complainte*, 11). Por otra parte, dije ya que el leitmotiv de la pieza es el rojo, que desde el título de la obra proyecta al espectador o al lector a esos dos inviernos lejanos cuando el cielo de Quebec se tiñó del rojo de los incendios y la tierra del rojo de la sangre campesina derramada por los rojos uniformes ingleses.

Es relevante considerar las didascalias de la pieza, porque no se trata sólo de instrucciones de carácter fundamentalmente performativo para el director, sino que a esta función transitiva se aúna la función estética. Recordemos al respecto que Genette considera que si bien las didascalias tienen un estatuto ilocucionario puramente "directivo" con respecto a los actores y al director, el lector, "puede también ver en ellas una descripción de lo que ocurre en la acción (en la diégesis ficcional)" (*Fiction et diction*, 43). En muchas didascalias, en efecto, la intención del autor puede adquirir un carácter descriptivo, como así también prescriptivo o directivo "según se dirija más bien a un lector (Musset) o a un grupo de actores (Brecht)" (*Fiction et diction*, 43). Consideremos, por ejemplo, cómo en *La complainte des hivers rouges*, desde el inicio mismo de la pieza, la primera indicación escénica establece el tono de lamento de la obra y comienza a construir su motivo central:

Au début du spectacle, toute la salle baigne dans l'obscurité. Une fois que les comédiens ont pris leurs places, une clarté rouge commence à vaciller, se diffusant à travers les échafaudages. À mesure que l'éclairage monte, toujours dans des tons rougeoyants, avec une espèce de vibration, comme les lueurs mouvantes d'un incendie, on entend le crépitement du feu. C'est tout un pays qui brûle!

On se met alors à percevoir une rumeur confuse qui, s'enflant peu à peu, comme une sourde lamentation, finit par s'exprimer dans les premiers couplets de la complainte. (*La complainte*, 15)

que junto a los trabajadores del agro y a los artesanos fueron los protagonistas fundamentales de los "problemas" de 1837. El libro de Greer fue publicado en 1994 con el título de *The Patriots and the People* y mereció el premio Lionel-Groulx otorgado por el *Institut d'histoire de l'Amérique française*. En 1997 apareció la traducción de Christiane Teasdale, *Habitants et patriotes*.

A continuación el coro canta las coplas³. Esta primera intervención del coro consta de cinco estrofas de cuatro versos cada una, con música también de Lepage. Las dos primeras explicitan la intencionalidad de la obra: la pieza está dirigida a todo el pueblo quebequense y se propone recordarle, para que guarde en la memoria, los acontecimientos de los dos inviernos marcados "por la sangre" y "por el fuego":

Bas-canadiens des vill', des villag', des campagnes,
Braves gens, bonnes gens de par tout le pays,
Des bords du fleuve au fond des lointaine montagnes,
Gens du Bas-Canada, écoutez bien ceci.

Y'a deux hivers qu'on en gardera la mémoère
Pour longtemps, bien longtmps, de par tout le pays.
C'est des hivers marqués dans le liv' de l'Histoère
Par le sang, par le feu. Rapp'lez-vous-en aussi!

Las estrofas siguientes resumen lo sufrido esos dos inviernos y en la descripción se afirma el motivo de los campos incendiados y de la sangre derramada por los "Habits rouges" (*La complainte*, 16). La expresión "habits rouges" tenía ya, en el momento de representación de la pieza, una fuerte significación en la memoria colectiva quebequense, que el fresco de Lepage fijará definitivamente uniendo el rojo de los uniformes ingleses a los incendios, a la sangre y a las vejaciones sufridas por el pueblo quebequense⁴.

La pieza procede entonces de lo general a lo particular, y del pasado al presente de la acción. A las coplas sigue, en efecto, una escena en la que hombres y mujeres anónimos narran lo ocurrido el invierno anterior y establecen el momento en que comienza la acción de la pieza, el invierno de 1838: "Novembre dix-huit cent trente-huit! / Les cloches ont commencé à carillonner dans tous les clochers" (18). A las voces individuales se intercalan el coro de hombres y el de mujeres, que repiten los refranes con los motivos que construyen la temática: La noche color de fuego, la noche color de sangre, la banda de uniformes rojos, los inviernos rojos.

³Estas coplas iniciales han logrado tener existencia autónoma, ya que en ocasión de la presentación de la pieza por el *Théâtre du Trident*, en 1978, se grabó un disco, titulado *La complainte des hivers rouges*, integrado por las mismas y por el coro de las mujeres, éste último con música de Jean Cloutier. El mismo está agotado y aparentemente no ha sido reeditado.

⁴Como veremos más adelante, la expresión había servido de título a la famosa novela de Roquebrune en 1923.

A las escenas preponderantemente épicas, se suceden escenas dramáticas. Algunas de éstas recrean sucesos particulares: por ejemplo, la escena en que madame Gagnon, su madre anciana y sus hijos, después de haber sido maltratados, son dejados a la intemperie en pleno mes de noviembre mientras su casa es incendiada. Otras, en cambio, son escenas tipificadas, como la actuada por los hombres para "evocar en un mismo gran fresco heroico diversas batallas libradas por los Patriotas" (38), mientras las mujeres producen los efectos sonoros con guitarras, las manos o varillas de fieltro sobre cajas, "como una carga de tambores y ruidos de descarga de fusilería" (38).

La pieza incluye enunciados verdaderos. Los hombres reproducen, por ejemplo, "casi literalmente algunas frases" (11) pronunciadas por Charles Forget, el doctor Chénier, David Bourgages, Lambert, Bonaventure Viger, el doctor Joseph Allaire, Pagé, el escribano Philippe-Napoléon Pacaud, Côté, Wolfred Nelson y T. S. Brown, entre las más importantes. Hay también dos documentos históricos. Uno es la carta pastoral que el Obispo de Montreal, Monseñor Lartigue, ordenó se leyera en todas las iglesias. La carta revela la posición de apoyo al poder instituido adoptada tradicionalmente por el alto prelado de la Iglesia Católica, que en la pieza contrasta con la de los curas párrocos, quienes, como el padre Lafèche, tomaron el fusil para luchar junto a los Patriotas (40-41). El segundo documento histórico que incluye la obra es el testamento del Chevalier de Lorimier, cuyos propósitos centrales recuerdan la idea de Benjamin sobre la historia. Antes de ser ahorcado, Lorimer escribe a sus hijos: "Le crime de votre père est dans l'irréusite, si l'succès eût accompagné ses tentatives, on eût honoré ses actions d'un' mention honorable. Le crime et non pas l'échafaud fait la honte. Des homm', d'un mérite supérieur au mien, m'ont battu la triste voie qui m'reste à parcourir de la prison obscure au gibet" (92). Recordemos que Walter Benjamin, en su "Tesis sobre la filosofía de la historia", sostenía que la historia es una representación del pasado construida por los grupos dominantes. Según el filósofo alemán, la historia se construye al precio de la exclusión, primero en la práctica y después en la memoria, de una multitud de posibilidades, valores e imágenes (Vattimo, "Dialectica, differenza, pensiero debole", 15). La función de la revolución sería, entonces, para Benjamin, otorgar la palabra a quienes han estado excluidos y olvidados en la historia lineal de los vencedores. La revolución de los Patriotas se había propuesto, precisamente, que los vencidos en 1759 recuperaran la palabra. La intención principal de la pieza de Lepage, por otra parte, es prestar la palabra al pueblo anónimo que sufrió el atropello inglés y a los muertos en la batalla, como el doctor Chénier, o en la horca, como Lorimier, Cardinal, Duquette, para otorgarles un lugar en la memoria colectiva.

El protagonista de la pieza es el pueblo campesino, los hombres y mujeres que imaginaron la independencia. A este protagonista colectivo, que incluye los líderes locales que permanecen junto al pueblo y luchan y sufren con él, se opone la clase dirigente política: los "chefs, qui nous ont embarqués dan'a galère, pis qui s'sont dépêchés d'désarter sitôt qu'la coque s'est mis à prend' l'eau!" (68), "des beaux, qui ont pâssé leû temps à cracher en l'air dans toutes leûs grands discours, mais qui ont trouvé moyen d'pus êt' là, quant' les crachâts ont commencé à nous r'tomber sus l'nez!, [...] pis y nous ont laissés là, pendant qu'y sont allés sauver leû peau dan'es États!"⁵ (68). La división no sólo se establece entre dirigencia política y campesinado, sino también entre habitantes de la campaña y de la metrópolis. En este sentido, frente al espacio de la insurrección arrasado por "les habits rouges" — toda la región de campo de los alrededores de Montreal, sobre las márgenes del San Lorenzo y a lo largo del Richelieu, de "Saint-Charles à Laprairie, de Napierville à Châteauguay", y también al norte, en Saint-Eustache y Saint-Benoit —, la metrópolis representa en cambio el espacio del poder inglés, donde bandas enardecidas esperan a los Patriotas arrestados para tirarles "piedras y tierra, desperdicios y huevos podridos", a tiempo que piden su muerte: "Shoot them! Hang them!" (69-70). También en Montreal son juzgados y condenados a muerte doce Patriotas, mientras muchos otros son deportados a Australia⁶.

El significado de la pieza se construye entonces, en gran medida, en base a oposiciones netas. La más fuerte es la que se establece entre los *Habits-rouges* y los *Bas-Canadiens*. Los primeros son presentados como ladrones, impíos, sacrílegos, salvajes que ejercen un poder absoluto e inhumano sobre el pueblo indefenso. Los *Bas-Canadiens* son valientes y dignos, la más de las veces. A pesar de su superioridad numérica son incapaces de lograr la independencia debido fundamentalmente a la falta de armas, aunque también al miedo y a los "intereses": "Y avait tant d' monde qui avait de peûr! / Y avait tant d' monde qui avait des intérêts!" (44), es uno de los estribillos del coro.

Godin y Mailhot han destacado sobre todo los contrastes en su apreciación de la pieza, que por otra parte describen como "melodrama del siglo XIX, demasiado inspirado en *Les Patriotes* de David" (50):

La lista de los Patriotas ahorcados —«Joseph Duquette, étudiant...
Pendul!» — sirve de letanía y de cumbre lírica a *La complainte des hivers*

⁵Aquí hay una clara referencia a Papineau, que se exiló en Estados Unidos.

⁶Tal lo ocurre a Hyacinthe Bellerose, el protagonista de *Le canard de bois*, primer tomo de *Les fils de la liberté*, la trilogía de Louis Caron, de la que en el próximo capítulo analizaré el último tomo: *Le coup de Poing*.

rouges del actor y director Roland Lepage. [...] Su intento se ubica del lado del estilo noble (en un lenguaje popular muy trabajado), del pueblo («chœur de Niobides»), de los contrastes primarios: noche negra, luminosidad roja, fuego y agua, sangre y lágrimas. Es ruidosa (descargas, metrallas, siempre con las guitarras), charlatana, pseudo-épica, «sublime». (50)

Los mismos autores relacionan la obra de Lepage a otras dos piezas "ceremoniales" sobre la insurrección de los Patriotas. Se trata de *Grands Soleils* de Jacques Ferron, cuya segunda versión para la escena es de 1968⁷, y de *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier* de Jean-Robert Rémillard, de 1974. Las tres piezas tienen en común la forma ritual y la exaltación de los Patriotas. Sin embargo, según Godin y Mailhot, "un «ceremonial», tanto para Rémillard como para Ferron, es la lenta transformación de una derrota inmediata en victoria futura, profunda, permanente. El intermedio es oscuro, viscoso, subterráneo, fecundo. Sobre este horizonte bajo, resalta la fuerza vertical de los hombres tótemes, como Chénier [...]" (51). La figura de Chénier, y también la de Lorimier, están asimismo presentes en la pieza de Lepage, pero no con una estatura colosal, no como superhombres, sino más bien como parte integrante del pueblo que luchó por la libertad. Otra diferencia fundamental entre el texto de Lepage y los otros dos ceremoniales es que, aunque la obra es un homenaje a los Patriotas de 1837-1838, *La complainte des hivers rouges* está demasiado marcada por la nueva derrota sufrida por la causa independentista con motivo de las elecciones del 29 de octubre de 1973. La victoria futura todavía no se vislumbra, los ideales de los quebequenses parecen haberse adecuado a un "horizonte bajo", retomando la expresión de Godin y Mailhot. Este punto de vista surge de la *complainte* final del coro, que efectúa un desplazamiento desde los acontecimientos de 1838 a los de 1974, el momento de la escritura. En el comienzo de la escena los nueve actores se precipitan sobre la *Union Jack* que simulan destrozar. Arrancan, en realidad, las bandas blancas y las rojas que forman las cruces de San Jorge, San Patricio y San Andrés, y que estaban sólo adheridas a un fondo azul: aparece entonces la bandera de Quebec, con su cruz blanca y sus flores de lis (95). El coro comienza luego su mensaje:

Tout en haut d'la potenc', les pendus qui nous r'gardent
 Crient pitié, crient vengeanc' de par tout le pays.
 Y'attend' por voèr le jour, mais y trouv' que le jour tarde,
 El'grand jour qu'on s'ra libr', c'est pas pour aujourd'hui.

⁷Charles De Gaulle había visitado Quebec en julio de 1967. En Montreal, había pronunciado sus famosas palabras: "Vive le Québec libre!" Según Godin y Mailhot, hay un aspecto "gaulliste" y hasta "gaullien" en la diferenciación entre batalla (perdida) y guerra (por ganar), presente en la versión de *Grands Soleils* de 1968 (62).

L'indépendanc' non plus, malgré les hivers rouges,
 Tant de feu, tant de sang de par tout le pays,
 L'indépendanc' non plus, ç'a pas d'air que ça bouge.
 Lorimier pis Chénier, patience au paradis!

Vous étiez des héros, vous fallait du sublime,
 Des combats d'épopé' de par tout le pays.
 Nous aut', on est pas fait' pour voler vers les cimes,
 On s'sent mieux su'es buttons, ça fait rien si'y sont p'tits. (95)

El coro termina con una clara referencia a las recientes elecciones, en un tono amargamente irónico, que parecería indicar que "los intereses", que se revelaban ya como causa parcial de la derrota en 1837-1838, han terminado imponiéndose sobre la dignidad de la nación:

Les Parlements sont roug', les Chamb' sont libérales,
 Y'a du mond' qu'est content de par tout le pays.
 Quand ça va pas d'not' goût, rest' les grèv' générales.
 Pi'on peut l'dire en deux langues! C'est-y pas l'paradis?

Lorimier pis Chénier, vous avez fait' la trace,
 Vous avez combattu pour nous faire un pays.
 C'était la terr' promis' pour tout l'mond' de not' race,
 On s'fait croèr' qu'on est d'dans, pis on vous dit merci!
 On s'fait croèr' qu'on est d'dans, pis on vous dit merci! (96)

Además de considerar la pieza en relación a las dos obras de teatro de la misma época, es interesante examinar los elementos que aporta con respecto al conjunto de novelas históricas sobre los problemas de 1837. Este corpus ha sido estudiado por Maurice Lemire. Después de examinar diecisiete novelas, escritas entre 1841 y 1928, el autor llega a la conclusión de que, a excepción de Jean Féron⁸, que ve en los Patriotas a verdaderos héroes nacionales, "ningún novelista canadiense francés escribe para glorificar directamente a los Patriotas" (220). Los dos autores franceses que trataron el tema, Régis de Tombriand y Jules Verne⁹, exaltan en cambio el movimiento revolucionario e instan a los canadienses franceses a romper el yugo colonial. *Famille sans nom*, de Jules Verne fue influenciada por la publicación de David sobre los líderes Patriotas, también presente como intertexto en *La complainte des hivers rouges*, según hemos visto. El libro de David, que considera a los Patriotas como precursores de la libertad parlamentaria, no sólo influenció a Verne, sino

⁸Jean Ferron escribió tres novelas históricas sobre el ciclo de los Patriotas: *L'aveugle de Saint-Eustache* (1924), *Le Patriote* (1926) y *L'Espion des Habits rouges* (1928).

⁹La novela de Trobriand se titula *Le Rebelle* y es de 1841; la de Julio Verne, *Famille sans nom* y es de 1889.

que llevó a un renacimiento del tratamiento de esta temática en diversas novelas históricas, a partir de 1890. Sin embargo, la popularidad de que gozan los Patriotas por esta época está "todavía teñida de reservas" (Lemire, 219). Consideremos, por ejemplo, *Les Habits rouges*, de Robert de Roquebrune¹⁰, una de las mejores novelas sobre el tema, que ha sido por otra parte abundantemente tratada por la crítica académica¹¹. Aunque, como lo explica Lemire, "la intriga está basada en el llamado de la raza, la novela evita tomar partido" (214). En este sentido, se puede afirmar por lo tanto que el discurso teatral de fines de la década del sesenta y de principios del setenta representa un giro importante con respecto a la actitud del nacionalismo tradicional. Recientemente, el tema fue tratado en el best-seller de Micheline Lachance, *Le roman de Julie Papineau*, pero aquí el punto de vista es el de la esposa del líder, y, más allá de la perspectiva familiar femenina que prevalece en la novela, la problemática central gira alrededor de la actitud ambigua del líder de los Patriotas durante la batalla de Saint-Denis y su huida a Estados Unidos.

A propósito de la categoría de ficción

La ficción de Lepage se aleja de la categoría que en el Capítulo V caractericé como metaficción historiográfica. El autor introduce el contexto histórico sin intención de plantearse la problemática epistemológica y lingüística de la representación. No pone en duda la existencia histórica de la realidad representada — los actos inhumanos de que fueron víctimas los *Bas-Canadiens* en 1837 y 1838 —; por el contrario, confía en la capacidad de la lengua para dar cuenta de ellos. Lepage escribe entonces desde el pensamiento fuerte que afirma la correspondencia entre los acontecimientos históricos y la representación textual. Su texto no revela pérdida de fe ni en la existencia de una realidad externa significativa, ni en nuestra habilidad para conocer esa realidad, y no problematiza tampoco la actividad que ello implica.

El texto se aleja igualmente de la novela y del drama históricos tradicionales puesto que las técnicas narrativas no corresponden al realismo balzaciano. A pesar de la estilización formal, el concepto de "tipo" desarrollado por Scott y definido por Luckacs puede, sin embargo, ser aplicado a la obra dramática. Las escenas de la pieza proporcionan, en efecto, "una síntesis especial que une orgánicamente lo general y lo particular tanto en los

¹⁰*Les Habits rouges* es de 1923.

¹¹Dentro de los títulos de la bibliografía de esta tesis, la novela es tratada en el estudio sobre la novela quebequense dirigido por Louise Milot y Fernand Roy, y en la tesis doctoral de Rejean Garneau.

personajes como en las situaciones", lo que constituye el tipo según Lukacs (*Studies in European Realism*, 6). La particularidad de *La complainte des hivers rouges* es que sus tipos tienen carácter colectivo. Los *Bas-Canadiens* y los *Habits rouges* representan todas las determinantes esenciales, tanto desde el punto de vista humano como social, de los dos sectores en pugna.

Por otra parte, la pieza puede ser ubicada también dentro de las formas representacionales de lo que Barbara Foley denomina ficción documental. Recordemos que, según la crítica, la ficción documental intenta representar la realidad a través de las convenciones de la ficcionalidad, pero "inertando en el pacto de ficción algún tipo de exigencia adicional de validación empírica" (*Telling the Truth*, 154). En todas sus etapas, la ficción documental aspira a decir la verdad y asocia esta verdad a la exigencia de validación empírica. En el caso de *La complainte des hivers rouges*, las frases pertenecientes a personajes históricos que repiten los actores, como así también los documentos históricos que se incluyen, muestran la presuposición de que la obra es una guía para conocer los acontecimientos ocurridos en 1837-1838. Como lo explica Foley, en la ficción documental, los "elementos documentales establecen la verificabilidad de la descripción de costumbres y movimientos históricos del texto" (*Telling the Truth*, 150).

Lepage se propuso entonces imprimir en la memoria colectiva de los quebequenses la imagen de la injusticia, el atropello y el menosprecio que padeció el pueblo durante la insurrección de los Patriotas. En este sentido, la pieza escribe, con trazos netos, sin dejar lugar a ambigüedades ni a la contradicción posmoderna, uno de los objetos innombrados del verbo que figura en lema del pueblo quebequense — "Je me souviens" —, también adoptado como resultado del clima ideológico de la época. A pesar de la marcada estilización y estetización de la *représentation figurale*, retomando la terminología de Jenny que utilicé en el Capítulo III, en *La complainte des hivers rouges*, la función de la ficción sigue siendo fuertemente cognitiva y con un contenido catártico muy significativo. Considerando el momento de la escritura, 1974, y el contenido de su historia, la pieza pareciera cumplir el rol que Marc Bloch asignaba a la Historia: "Comprender el presente por el pasado y el pasado por el presente" (Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier historien*, 15).

Québec, Printemps 1918 de Jean Provencher

El autor

Más conocido desde la publicación de sus *Saisons*¹² como el etnólogo de la historia actual de Quebec¹³, Jean Provencher es ante todo historiador. Por otra parte, su propia historia, como la de muchos quebequenses, ha estado marcada por la reforma de la enseñanza, las últimas utopías, la Crisis de octubre. Al tratar de explicar la diversidad de su producción, Provencher admite que siempre ha sido empujado por los acontecimientos (Andrée Fortin, 53). Después de haber terminado sus estudios de Historia en la Universidad Laval, fue invitado a participar en la producción de un manual de historia, *Canada-Québec, Synthèse historique*, su primera publicación. Después trabajó como investigador en la comisión Dorion, la comisión de estudio sobre la integridad del territorio quebequense. Esta actividad le brindó la oportunidad de explorar los archivos de la *Sûreté du Québec*, lo que dio origen a otras dos obras: un libro histórico, *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918*, y más tarde la obra de teatro.

Jean Provencher continúa siendo un apasionado de la historia de Quebec. Sus últimas publicaciones lo ubican en la tendencia de la Nueva historia que aspira a una historia *non-événementielle*, pero total. Las *Cuatro estaciones* intentan mostrar cómo vivía antes la gente en su medio natural; su autor las define como "un trabajo vasto de etnología" y agrega: "Me parecía importante escribir la historia de las personas sin nombre. Jean Hamelin me dijo que había hecho un trabajo verdaderamente mítico. Yo le respondí: un pueblo tiene necesidad de ello para alimentarse" (Fortin, 53). *Les quatre saisons dans la vallée du Saint-Laurent* obtuvo el Premio Eugène-LeRoy en 1989. Posteriormente, Provencher publicó, entre otros libros, un trabajo en la tradición de la Nueva historia: *Les modes de vie de la population de Place-Royale entre 1820 et 1859*, en 1990, y una *Chronologie du Québec*, en 1991.

¹²*C'était le printemps, La vie rurale traditionnelle dans la vallée du Saint-Laurent*, Boréal Express, 1980; *C'était l'été*, Boréal Express, 1982; *C'était l'automne*, Boréal Express, 1984; *C'était l'hiver*, Boréal, 1986; *Les quatre saisons dans la vallée du Saint-Laurent*, Boréal, 1988.

¹³Tal la expresión que utiliza Andrée Fortin en el subtítulo de una entrevista con el autor publicada en *Nuit Blanche* N° 50, p. 52.

La obra

Como mencioné más arriba, el trabajo que realizó Jean Provencher como investigador en la comisión Dorion le dio la ocasión de revisar los archivos de la *Sûreté du Québec*. En los archivos del Ministerio de Justicia, encontró la encuesta del *Coroner* sobre las revueltas de Quebec de 1918, un documento de 487 páginas, como lo señala en la entrevista con Fortin (53). Provencher leyó la encuesta en 1970, el año de la Crisis de Octubre y de la aplicación de la ley marcial. El paralelo se imponía. "Para mí — diría más tarde — era absolutamente necesario decir a la gente que en 1918 mataron a cuatro quebequenses" (Fortin, 53). El estudio de las fuentes le llevó un año. Consultó numerosos manuscritos: el de la encuesta celebrada ante el *Coroner* para el distrito de Quebec del 8 al 13 de abril de 1918; el del Departamento de la Defensa Nacional sobre el rol de las tropas federales durante los disturbios de Quebec; los papeles de Robert Borden, Primer Ministro de Canadá; el Codex Historicus de los *Oblats de Marie Immaculée*; el *Rapport du Comité des Finances et Règlements recommandant le règlement de diverses réclamations re: Émeutes en avril 1918*; las notas entregadas por el ex diputado liberal de Québec-Sud, M. Charles Gavan Power, al periodista Pierre Chaloult, en 1962. Las fuentes impresas más importantes fueron el informe del debate de la Asamblea Nacional sobre la moción del diputado Francoeur¹⁴ y los periódicos que cubrieron el período del 1° de enero al 1° de junio de 1918. Finalmente, Provencher consultó también obras históricas, tales como las Historias de Canadá y de la Provincia de Quebec de Rumilly, y la de Mason Wade, titulada *Les Canadiens français de 1760 à nos jours*, como así también los pocos estudios específicos sobre la crisis de la conscripción. *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918* fue publicado en el otoño de 1971.

Este fue también el origen de la obra de teatro, cuya biografía resumió su autor en la entrevista de Fortin a la que ya he hecho mención:

Otra vez me vi empujado por los acontecimientos; en el Trident en 71, *Charbonneau et le chef* había logrado un extraordinario éxito. Paul Hébert soñaba con repetir el éxito de *Charbonneau et le chef*. Me llama a casa: "Señor Provencher, ¿quiere usted escribir una pieza de teatro sobre Quebec 1918?". Yo dije: "Estimado Señor, yo

¹⁴El diputado Francoeur, representante de Lotbinière, en diciembre de 1917, presentó la siguiente moción a la Asamblea Nacional: "Que esta cámara opina que la Provincia de Quebec estaría dispuesta a aceptar la ruptura del Pacto federativo de 1867 si, en las otras provincias, se cree que ella es un obstáculo para la unión, el progreso y el desarrollo de Canadá" (Provencher, *Québec sous la loi des mesures de guerre 1918*, 34).

nunca he escrito teatro. Hágala usted; mi editor seguramente le dará los derechos." - "¡Ah no! Es importante que sea usted, es usted quien se empapó de la cosa." Finalmente me senté con Paul Hébert en su casa de la Île d'Orléans durante el verano del 73; escribimos *Québec, Printemps 1918*, que se estrenó el otoño siguiente. (53)

Aunque en la entrevista de 1992 Provencher no menciona a Gilles Lachance, la publicación de la pieza en 1974 por las Éditions de L'Aurore lleva el nombre de Provencher y de Lachance. El libro comienza con una referencia al hecho de que la obra fue representada por primera vez por el *Théâtre du Trident* del 11 de octubre al 11 de noviembre de 1973 y que "14. 000 espectadores pudieron entonces recordar los trágicos acontecimientos de 1918" (*Québec, Printemps 1918*, 17). A la presentación, siguen los nombres del director y de los responsables de la escenografía, el vestuario y las luces, como así también la distribución de los roles. A continuación, en una introducción sin título, Jean Provencher destaca la naturaleza de los acontecimientos: "*Québec, Printemps 1918* ou le jeu conscient de l'ambiguïté es un documento auténtico. Todos los personajes existieron y están designados con sus nombres verdaderos. Sus testimonios corresponden a las notas taquigrafiadas de la encuesta del *Coroner* celebrada en Quebec, del 8 al 13 de abril de 1918" (17).

En esta introducción, el autor describe también brevemente el contexto de los acontecimientos: la gran guerra, la ley de conscripción obligatoria ordenada por el Gobierno de Borden sin el apoyo de los diputados quebequenses¹⁵ y contra la opinión de los hombres políticos más prestigiosos de Quebec, las virulentas polémicas sobre el tema que se desarrollaron en los diarios, las violentas manifestaciones anticonscripcionistas que tuvieron lugar en Montreal, Shawinigan, Valleyfield y finalmente en Quebec, donde "ocurre uno de los conflictos más trágicos y menos conocidos de nuestra historia" (17). Provencher termina la introducción con las palabras del ex diputado liberal, Charles G. Power:

Es difícil de comprender que el destino de un hombre, Louis Riel, ejecutado a más de mil millas de Quebec, pudo haber sacudido a todo un pueblo hasta lo más profundo de su ser colectivo durante tres generaciones, mientras que este mismo pueblo ha callado y relegado al olvido, en el espacio de algunas semanas, lo que constituía, en su espíritu

¹⁵En las elecciones del 17 de diciembre de 1917, el "Gobierno de la Unión", formado por Borden agrupando a los conservadores y a los liberales partidarios de la conscripción, obtiene una mayoría de 71 escaños en Canadá, pero Quebec vota en bloque contra este Gobierno, a excepción de tres circunscripciones anglófonas de Montreal.

al menos, la masacre de cuatro ciudadanos inocentes en el corazón mismo de su provincia. (18)

Formalmente, la pieza consta de diecisiete testimonios, y el veredicto del jurado¹⁶, que forma parte del último, y, como dice el autor, estos testimonios corresponden a las notas taquografiadas de la encuesta. Sería lícito preguntarse entonces qué estrategias hacen de tal texto una ficción. Primero, recordemos que, como dice Genette, en la ficción dramática "la ficcionalidad de alguna manera está tácitamente formulada por el contexto de la representación escénica, real o imaginada" (*Fiction et diction*, 42). Aun cuando, como en *Québec, printemps 1918*, "todos los personajes hayan existido y estén designados con sus nombres verdaderos" (*Québec, printemps 1918*, 17) es la representación misma la que los transforma en personajes de ficción, según convinimos en el Capítulo III, al definir el concepto de ficción. Por otra parte, aunque se trate de "un documento verdadero" (*Québec, printemps 1918*, 17), como dice el autor, en el sentido de que los textos no han sido imaginados por el escritor sino tomados de la encuesta, Provencher ha realizado una selección. Solamente diecisiete de los treinta testimonios de la encuesta forman parte del texto dramático, y éstos han sido acortados. Por otra parte, uno de los seis jurados, el agente de seguros Michel Monaghan, ha sido omitido. Los testigos son interrogados por el *Coroner*, G.-W. Lolicœur, por cinco jurados y principalmente por el abogado Armand Lavergne, anticonscripcionista ardiente, en calidad de abogado de la familia de uno de los desaparecidos, y por el mayor George Barklay, en calidad de fiscal del Ministerio de Milicia y Defensa. El manuscrito original tiene 487 páginas; la obra 156: no cabe duda pues de que Provencher seleccionó y reorganizó el material.

La metodología sociocrítica que aplico en el análisis de las obras del corpus aspira no sólo a establecer las condiciones de producción de las mismas, sino a ponerlas en contacto con el discurso social de la época. Con respecto al segundo punto, desafortunadamente, la única obra publicada en la década de los setenta a propósito de la

¹⁶El veredicto fue el siguiente: "Nous regrettons profondément que la bonne réputation des citoyens paisibles de Saint-Roch et Saint-Sauveur, toujours obéissants à la loi, ait été mise en doute par l'acte irréfléchi de jeunes garçons et de quelques hommes mal intentionnés et probablement étrangers à la ville. Le jury est d'opinion que cette émeute doit son origine à la manière grossière avec laquelle les officiers fédéraux exerçaient leur fonction. Nous croyons que les victimes étaient innocentes de toute participation à ces troubles et que, conséquemment, il serait du devoir du gouvernement d'indemniser raisonnablement leur famille de même que ceux qui ont souffert de dommages matériels causés par ces troubles" (156). A continuación hay una nota que indica que "el 28 de junio de 1928, la Administración municipal de Québec pagó \$ 26, 695 en concepto de reclamos por los daños causados a la propiedad. Tres años más tarde, el diputado Georges Parent presentó a la *Chambre des Communes* una resolución en la que solicitaba que se indemnizara a las familias de las víctimas. La resolución fue rechazada" (156).

conscripción es *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918*. Hay que destacar, sin embargo, que en 1974, la tesis de Elizabeth Armstrong, *The Crises of Quebec, 1914-1918* — publicada por primera vez en Nueva York en 1937 y citada por Provencher en su libro — fue reimpresa en Toronto con una introducción de Joseph Levitt, pero la misma no forma parte estrictamente del discurso quebequense. Por otra parte, hay también un trabajo de licenciatura de 1971, titulado *Ce que la tradition orale a conservé des années «14-18»*, realizado bajo la dirección del profesor Claude Galarneau, en el *Institut d'Histoire de l'Université Laval*, pero el mismo no fue publicado. Quebec parece, en efecto, "haber relegado al olvido, en el espacio de algunas semanas [...] la masacre de cuatro ciudadanos inocentes en el corazón mismo de su provincia", como decía el ex diputado liberal Charles G. Power. El acontecimiento ni siquiera fue recuperado en el período que siguió a la Revolución tranquila, cuando se comenzó a escrutar el pasado ya no más en busca de "motivos de consolación, sino para encontrar la verdad" (Lemire, 18).

La conscripción tampoco sirvió de inspiración a la ficción en el momento mismo de la crisis o en los años subsiguientes, a pesar del renacimiento de la novela sobre temas históricos que tuvo lugar a partir de 1917, con la fundación de *Action française*. El grupo, que surgió como reacción al avance político-cultural de las fuerzas anglófonas que hacían sentir el peso de mayoría anglosajona a nivel nacional, tanto en política interna como externa, se propuso fundamentalmente desenmascarar todas las maniobras desleales contra los canadienses franceses, mantener el orgullo nacional y apoyar la lengua francesa, propiciando al mismo tiempo una literatura inspirada en la historia del Canadá francés. La novela se orienta, sin embargo, a los problemas del momento más que a la reconstrucción de los acontecimientos del pasado. Los temas tratados son la proscripción del francés en Manitoba y Ontario, casamientos mixtos que terminan siempre con el predominio del elemento anglófono, el abandono del campo y el éxodo a las ciudades industriales americanas. Como lo expresa Lemire, "la novela había sido hasta entonces un medio de vulgarizar la historia; se transforma ahora en un arma de combate, de la cual *L'Appel de la race* es el prototipo" (Lemire, 16). A pesar del énfasis en los problemas de la historia del presente, la crisis de la conscripción no es tratada por la ficción de la época.

Limitemos entonces el análisis a la consideración de las relaciones entre el texto histórico y la obra de teatro de Provencher. Aunque *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918* y la pieza están basadas en las mismas fuentes, especialmente la encuesta del *Coroner de Quebec, Québec, Printemps 1918* comienza donde termina la obra histórica. En efecto, *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918* reconstruye cronológicamente

los acontecimientos que ocurrieron en Quebec entre el 28 de marzo y el 1° de abril de 1918. En este trabajo, la encuesta integra la conclusión. La pieza de teatro, en cambio, desarrolla el mismo contenido general mediante la dramatización de la encuesta. Las palabras con que Fernand Dumont sintetiza el contenido de *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918*, en el Prefacio de la obra, podrían en realidad aplicarse a los dos textos, ya que ambos narran el "viejo antagonismo de las dos naciones" que nacía de "profundidades insondables"; los dos encarnan "una protesta que surgía del fondo de una vida cotidiana penosa, de un rencor desarrollado a lo largo de los años pero nunca enunciado verdaderamente, de una servidumbre que era imposible traducir en movimiento propiamente político" (Dumont, 8-9). Como en *La complainte des hivers rouges*, el protagonista de la pieza es entonces un protagonista colectivo, el pueblo de Quebec, que como dicen Godin et Mailhot, "está presente como actor, acusado, testigo contra la arbitrariedad y el poder absolutos, contra los prejuicios de la «élite», su cobardía, su traición" (50).

Las publicaciones más recientes de Provencher pertenecen al campo de la historia. Sin embargo, recientemente dijo: "Adoro la escritura. La quiero más que a la Historia. Mi primer interés es la escritura" (Fortin, 54). Es oportuno, en este contexto, recordar que, tanto novelistas como historiadores aspiran a proporcionar una "imagen verbal de la realidad" y que ambos utilizan como estructura profunda un paradigma lingüístico-poético; desde ese punto de vista, es natural que la escritura sea el principal interés de un escritor, sea éste escritor de ficciones o de novelas verdaderas.

A propósito de la categoría de ficción

Québec, printemps 1918 es sin duda una pieza de teatro atípica, ya que no sólo sus personajes han tenido existencia histórica, sino que los enunciados mismos son verdaderos. Utilizando la terminología de Jenny con que intenté dar cuenta de la ficción en el Capítulo III, podemos expresar esta atipicidad diciendo que "el nuevo orden que se dibuja" en la pieza, "la proposition figurale", se distingue muy poco del "viejo orden" ("Poétique et représentation", 184). En la obra de Provencher hay, en efecto, un mínimo de construcción: la imitación está reducida a la selección y reordenamiento de los componentes del referente, no existen las "frases imaginadas" características de la ficción, según Martínez Bonati (142). Como ya expresé, es la representación misma la que transforma a los personajes y sus discursos en personajes y discursos de ficción. Se trata sin embargo de una

ficción *sui generis*, que desafía la distinción establecida por Aristóteles entre poesía e historia. En efecto, *Québec printemps, 1918* muestra parte de lo que realmente pasó en ocasión de la encuesta del *Coroner* sobre la muerte de cuatro ciudadanos durante los disturbios de la primavera de 1918 en Quebec: narra los sucesos que "ocurrieron" y no los que "podrían ocurrir"; esto significa que es exclusivamente la representación escénica la que otorga a la obra el "carácter más elevado" propio de la poesía, que surge según Aristóteles del hecho que ésta cuenta lo general —frente a la historia que cuenta lo particular. Como se ve, no sólo en el campo de la novela, sino también en el del teatro, las fronteras entre historia y ficción, discurso verdadero y ficticio, se hacen cada vez menos precisas.

Proyectando la pieza sobre los dos ejes que determinan las categorías de este estudio, se puede afirmar que se trata de una pieza histórica, ya que la misma recrea acontecimientos del pasado, utilizando técnicas realistas. La innovación consiste sólo en no haber utilizado enunciados imaginados. Como *La complainte des hivers rouges*, la obra de Provencher está escrita a partir del pensamiento fuerte de la modernidad, vigente todavía en ficciones pertenecientes al período posmoderno que tienen un propósito moral y cognitivo más que estético. En efecto, el aspecto cognitivo, presente en toda obra de ficción, se intensifica, y con él la catarsis, que en el corpus argentino habíamos visto sobre todo asociada a las ficciones que recrean la historia del presente. El juicio de Godin y Mailhot a propósito de *Quebec, printemps, 1918*, confirma esta perspectiva. Los autores consideran a la pieza como un "recorte en blanco y negro", "sobrio, funcional, eficaz", de un conjunto de "acontecimientos menos conocidos pero igualmente significativos que los de 1837 o de los de 1970¹⁷" (50).

¹⁷Ya tuve ocasión de referirme a los acontecimientos de 1837; los de 1970 serán tratados en el próximo capítulo en el análisis de *Coup de poing* de Louis Caron.

CAPÍTULO XII

LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA VIVIDA

L'homme de ce temps porte le visage de la flagellation
et toi, Terre de Québec, Mère Courage
dans ta longue marche, tu es grosse
de nos rêves charbonnax douloureux
de l'innombrable épousément des corps et des âmes. *Gaston Miron*

Le Canadien français est un homme qui a deux ombres. Et c'est en vain que nous
feignons d'y échapper: L'ombre anglaise nous accompagne toujours et partout. Et
dans cette ombre nous devenons ombre. *Jean Bouthillette*

Le coup de poing de Louis Caron

El autor

En el contexto quebequense, el nombre de Louis Caron está indisolublemente ligado a la novela histórica. *Le Canard de bois*, de 1981, el primer volumen de la trilogía *Fils de la liberté*, constituyó un increíble éxito editorial; solamente en Quebec, la edición original vendió 30.000 ejemplares, convirtiendo a Caron en autor de best-sellers¹ y otorgando al mismo tiempo a la novela histórica un prestigio del que nunca antes había gozado². Aunque

¹*Le Canard de bois* ha sido clasificado como el best-seller más "fácil" de leer de la muestra de best-sellers de Chaveau y Paquet, con un índice de 80, 01 (Saint-Jacques, *Ces livres que vous avez aimés*, 128).

²Recordemos que en 1970, Maurice Lemire escribía que en el campo de la novela histórica canadiense francesa no había ni "obras maestras" ni "verdaderos éxitos" (1).

la escritura lo había atraído desde la infancia, Caron se dedicó exclusivamente a ella recién en 1976, después de haberse ganado la vida practicando todo tipo de profesiones relacionadas con el campo de la comunicación.

Como lo explica él mismo, se acercó a la novela histórica casi sin quererlo "empujado no por la certeza de que era un filón interesante, sino por la conciencia constante y neta de que él no era el primer ser humano sobre la Tierra" (Bordeleau, 59); lo que lo condujo a la historia, fue antes que nada "la conciencia del tiempo" (Bordeleau, 59). Lo mismo que Marc Bloch, Caron opina que el conocimiento del pasado puede ayudarnos a resolver los males del presente comunes a los hombres que comparten el mismo espacio geográfico y la misma época.

Le Canard de bois tiene como escenario los acontecimientos de 1837, y desde el comienzo el novelista sabía que la trilogía terminaría en octubre del 70, porque "las dos épocas tienen puntos en común" (Bordeleau, 59). Desde su perspectiva, nada importante pasó entre la insurrección de los Patriotas y el FLQ: "Es cierto que hubo tenacidad, paciencia y resistencia, pero no hazañas espectaculares" (Bordeleau, 59). En el prólogo de *Le Canard de bois*, Caron explica cómo procedió para escribir la novela: "Después de haber tomado la decisión [...] de escribir una novela cuya acción se situaría en la época de la revolución de 1837-1838 en el *Bas-Canada*, me puse a hacer lo mismo que el héroe de mi novela: desbrocé. Metros de estantes de libros y pilas altas como yo de fotocopias de documentos históricos. Era un combate solitario y cotidiano en la quietud de mi escritorio" (9). La búsqueda de documentación tuvo también lugar en las pequeñas poblaciones de campaña. La tarea fue exhaustiva. Dice el novelista al respecto: "Cuando escribo «Les proclamations du gouverneur ne sont faites que pour aveugler le peuple! Ce sont autant de chiffons de papier bons pour se torcher!», sé sobre todo que la historia no guardó el nombre de quien pronunció las palabras. Yo lo hice revivir a través de un personaje" (9). A continuación, explica lo que significa para él la re-escritura de la historia a través de la ficción:

Para mí, la historia tiene sólo sentido en las entrelíneas de los manuales. Cada vez que quiero poner en escena a personajes que vivieron épocas anteriores a la mía, una figura se impone: la del ciudadano oscuro que sostiene la horquilla, la guadaña, el cayado, que tiene hambre, que tiene frío, que no ha dormido durante días y que tiene sólo una vaga noción de la aventura perfectamente ilegal a la que se ha dejado arrastrar en nombre de la justicia. (9)

También en el prólogo de *Le Canard de bois*, Caron expresa el sentido del nombre de la trilogía. Partiendo de un paralelo con los *Sons of Liberty*, la asociación de tan importante actuación en la época de la independencia de Estados Unidos, el novelista explica que para él, en cambio, "no todos los verdaderos hijos de la libertad adhieren a sociedades secretas con objetivos políticos. Para mí, la única cofradía universal de los hijos de la libertad está formada por quienes se sublevan desde siempre contra la miseria y la injusticia. En cualquier país de que se trate" (10). En una entrevista de Jean Loyer de algunos años más tarde, precisaría aún más el concepto:

La cofradía universal de los hijos de la libertad es la de todos aquéllos que tienen el rostro bondadoso, la uña todavía tierna y la sonrisa fácil. Dicho de otra manera, es la infancia. Es la hermandad de los niños, de los que se han mantenido niños. Para ser hijo de la libertad, es necesario ser lo suficientemente ingenuo como para decir: el rey está desnudo. El verdadero hijo de la libertad es el que continúa siendo niño y mantiene la inocencia de decir las cosas en su verdad. (Loyer, 111)

Caron aclara finalmente en el prólogo del primer tomo que el telón de fondo de la novela respeta "en todo lo posible" (10), la historia y la geografía, y que algunos personajes son históricos, mientras que otros "han nacido en el corazón del novelista" (10).

Le Canard de bois narra el destino trágico de Hyacinthe Bellerose, que tiene como escenario histórico, según hemos visto, la revolución de los Patriotas. La novela termina con el exilio del protagonista en Australia. *La corne de brume*, el segundo tomo, tiene como protagonista a Tim Bellerose — hijo de Hyacinthe y un rebelde como su padre — y relata su lucha por imponer sus derechos dentro del contexto del monopolio del comercio de la madera ejercido por los ingleses. Tim muere ahogado en 1885. Finalmente, *Le coup de poing* retoma la saga familiar en octubre de 1970.

La novela

Por casualidad, según expresa Caron, *Le coup de poing*, último tomo de *Les fils de la liberté*, apareció en 1990, veinte años después de los acontecimientos que relata. Este volumen sobre la historia vivida no fue recibido con el mismo entusiasmo que el primer tomo de la trilogía, y hasta se acusó al autor de aprovechar el aniversario de los trágicos sucesos para lanzar el libro. Hoy, sin embargo, según Caron, muchos *ex-felquistes* le

agradecen el haberlos inmortalizado, ayudándolos al mismo tiempo a tomar la distancia necesaria para evaluar sus propias acciones (Bordeleau, 59)³.

En la composición del relato, Caron no ha procedido conforme a la tendencia de la nueva novela y drama históricos. En efecto, sus protagonistas no son los miembros de las células del FLQ que raptaron al agregado comercial británico y al ministro Laporte. Procediendo conforme a las estrategias de la novela histórica tradicional, Caron crea una tercera célula, de carácter ficticio, para dar cabida a protagonistas también ficticios: dos descendientes de Hyacinthe Bellerose. De tal manera, la trama es imaginada, pero los acontecimientos y personajes del telón de fondo son verdaderos, incluso se reproducen numerosos documentos verdaderos. En el prólogo, el autor previene que el método de esta novela sobre la historia reciente de Quebec es el mismo que el de los tomos anteriores centrados en sucesos de un pasado más lejano. Dice el autor al respecto: "Antes que nada reuní un conjunto de hechos conocidos, de manera de perfilar un telón de fondo tan preciso que nadie pudiera dudar de su autenticidad; después, en este escenario, mezclé personajes imaginarios y la sombra de individuos que realmente existieron" (9). A las dos células del FLQ que actuaban en ese momento, Caron agrega la célula Papineau, dirigida por Marc Bouvier, un redactor de noticias de Radio-Canada, y de la que forman parte, entre otros, dos de los protagonistas de la novela: Jean-Michel Bellerose, de veinticinco años, y Lucie, su compañera.

Aunque el libro no obtuvo el éxito de venta de *Le Canard de bois*, sus estrategias de escritura son las de un best-seller, es decir las que corresponden en líneas generales al modelo realista balzaciano. El relato comienza *in media res*, el 17 de octubre de 1970. Bruno Bellerose, de cincuenta años, recluso en una isla cubierta de sauces de la región de Sorel, escucha por la radio que el FLQ ha liquidado a uno de sus rehenes, el ministro Pierre Laporte. Casi al mismo tiempo llaman a la puerta; es su sobrino Jean-Michel, a quien no ve desde hace cinco años, cuando se retiró del mundo y de la vida familiar. Jean-Michel le pide refugio por una noche. Le dice que no es responsable de la muerte del ministro, pero que ha participado "en otras cosas del mismo tipo" (16). Bruno acepta con reticencia. Al día siguiente se une al grupo Lucie, la compañera de Jean-Michel. A partir de ese momento comienza, por un lado, el proceso de paulatino compromiso de Bruno, si no con la causa del

³Con posterioridad al libro de Caron, apareció también la película *Octobre*, de Pierre Falardeau, que narra el rapto, el cautiverio y la muerte del ministro Pierre Laporte. El filme está basado en el relato *Pour en finir avec Octobre*, de Francis Simard, y la intriga está centrada en los comportamientos de los cuatro miembros de la célula Chénier que durante siete días convivieron con el rehén.

sobrino, con su actitud de rebeldía y anticonformismo, una nueva variante, en realidad, de su propia historia y de la de Hycinthe Bellerose más de cien años antes. A través de analepsis, se narran, en primera instancia, los acontecimientos inmediatos que tuvieron como protagonistas a los miembros de la célula Papineau y que desembocaron en el fallido rapto de Denis Leclerc, el consejero especial del Primer Ministro Robert Bourassa. Se reconstruyen asimismo las historias de los tres protagonistas. Bruno y Lucie son destinatarios de sus respectivas historias; Jean-Michel recuerda la suya durante un corto viaje a Montreal. Los lugares que recorre y las personas que encuentra proporcionan los estímulos para que se activen los recuerdos del pasado. Lucie es también la receptora del relato de los acontecimientos más traumáticos de su vida. Finalmente, como en la mayoría de los best-sellers, "el ritmo fundamental está basado en la alternancia de la «escena» dramática dialogada y del resumen explicativo recapitulativo" (Saint-Jacques, *Ces livres que vous avez aimés*, 132).

El narrador es externo, en tercera persona. Como ocurre en los best-sellers, la focalización corresponde a veces a la del narrador omnisciente, es decir que es de grado cero, y, en otras oportunidades, adopta el punto de vista de los personajes. La focalización de grado cero ocupa un lugar importante ya que mientras el relato de la huida de los protagonistas avanza, el narrador proporciona la información de lo que ocurre en Montreal o de las medidas tomadas en Ottawa. Así, por ejemplo, la mañana en que Bruno, Jean-Michel y Lucie se aprestan a abordar el viejo barco del primero, el narrador informa:

À la même heure, huit mille soldats de l'armée canadienne achevaient de prendre position à Montréal. Des chars manœvraient devant les édifices publics. Le Québec s'éveillait en état de guerre. Le Canada, dont il faisait pourtant encore partie, l'envahissait pour le protéger contre lui-même. *Un sentiment de honte m'accable au nom de tous les Canadiens*, proclamait Trudeau, le premier ministre fédéral. (31)

Por otra parte, la focalización desde la perspectiva de los personajes ocurre también en el presente del relato, pero predomina sobre todo en los flash backs que proporcionan la información sobre el pasado de cada uno de los protagonistas.

Bruno se propone ayudar a su sobrino y comienzan entonces las peripecias a bordo de *Le loup de mer*. La trama del relato puede ser reducida a una serie de dificultades que enfrentan los protagonistas y de las que salen airoso hasta ser derrotados en la prueba final. Logran engañar a la policía y a otros pescadores; Jean-Michel deja en una oportunidad el

barco víctima de los celos, pero Bruno y Lucie lo rescatan antes de lo irreparable; Jean-Michel va a Montreal donde negocia infructuosamente el otorgamiento de salvoconductos para Cuba, pero logra volver al barco según lo planeado; Bruno debe volver a tierra en busca de alimentos y la borrachera de su amigo Ti-bé pone en peligro la empresa, aunque también esta prueba logra ser superada; Jean-Michel y Lucie, que esperan mientras tanto en una chalupa, terminan naufragando en el agua helada, pero cuando Lucie está a punto de morir son socorridos por Bruno; reciben después ayuda de una mujer y de un médico; Lucie recuperada, vuelven al barco. La aventura termina finalmente en Louisville donde por iniciativa de Jean-Michel toman un almacén y mantienen a dueños y clientes como rehenes para negociar los salvoconductos. Cuando están a punto de lograr el objetivo, Bruno sufre una crisis cardíaca y Jean-Michel sacrifica su libertad para intentar salvar la vida de su tío. Paralelamente, se ha desarrollado también una historia de amor entre Bruno y Lucie.

Como todo best-seller, *Le coup de poing* proporciona importante información al lector. Sin duda la más significativa tiene que ver con la atmósfera y los acontecimientos que desembocaron en la Crisis de octubre y la Crisis misma. Dentro de los documentos históricos que se integran al relato como intertextos merece mención la declaración realizada por iniciativa de René Lévesque, en la que alrededor de quince personalidades políticas y sindicales y por lo menos un representante del sector de los negocios instan al gobierno de Quebec a no dejar que el Gobierno federal y los intereses del Canadá inglés aprovechen los momentos de incertidumbre para hacer un arreglo de cuentas cuya problemática es ajena a la Crisis (68-69). La declaración lleva la firma de Lévesque, pero también del entonces director de *Le Devoir*, Claude Ryan, y del presidente del *Mouvement coopératif Desjardins*. Se incluyen también la carta enviada por Laporte a Bourassa (67), el comunicado que este último leyó por televisión desde sus cuarteles en el hotel Reine Élisabeth de Montreal (67-68), los comunicados de prensa de las células del FLQ, declaraciones del ministro federal Jean Marchand (62, 115), la referencia a la ley marcial implantada el 16 de octubre (70).

Los antecedentes de la crisis encuentran explicación en la situación que vivía en ese momento Quebec con respecto a la Confederación, pero también en el fin del colonialismo que sacudía al mundo por esa época y en los movimientos estudiantiles internacionales. Con respecto a la situación nacional, la historia del padre de Jean-Michel proporciona motivaciones fuertes contra los patrones angloamericanos responsables de su muerte prematura debido a un enfisema pulmonar causado por las condiciones de trabajo insalubres de la fábrica. El muchacho siempre había reprochado a su padre el espíritu de resignación

con que había aceptado su suerte, el no haber dado siquiera "golpes de puño sobre la mesa" (19). Con la perspectiva de algunos años de formación política y la experiencia de la prisión a la que lo condujo su actividad terrorista, Jean-Michel se reconcilia con su padre muerto y le escribe una carta en la que entrega su propia interpretación de los largos años del duplessismo:

[...] Non, tu n'étais pas un lâche. Plutôt une victime. J'ai compris ça en lisant les livres d'histoire dans lesquels on raconte le temps de Duplessis. Tu sais, celui qui se vantait de faire manger les évêques dans sa main? Tu n'en as jamais parlé mais je suis sûr que tu as voté pour lui toute ta vie. C'est lui le coupable. Lui et les évêques qu'il faisait manger dans sa main⁴. Ensemble, ils ont écrasé le Québec pour mieux le vendre aux Américains. Duplessis se faisait réélire. Les évêques s'assuraient que leurs fidèles venaient à la messe chaque dimanche. Tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes. Et toi tu fermes ta gueule. (233)

La adhesión de Jean-Michel al FLQ encuentra entonces explicación no sólo en el clima ideológico de finales de los sesenta, sino también en la frustración y el dolor acumulados en la niñez. Pero, como pronto se da cuenta Jean-Michel, el FLQ es en ese momento una causa utópica que, en definitiva, el pueblo no apoya. Lucie resume la situación con justeza cuando dice: "C'est bien beau l'indépendance du Québec, mais je ne veux pas passer ma vie en prison pour quelque chose qui ne se fera pas" (183).

Además de las circunstancias de la Crisis, *Le coup de poing* proporciona información acerca de la historia lejana de Quebec. La batalla de las *Plaines d'Abraham*, el abandono francés, la figura ejemplar de Levis, que en la isla de Sainte-Hélène quemó las banderas y rompió su espada antes de entregárselas a los ingleses. Hay, por otra parte, abundantes reflexiones a propósito de la identidad quebequense puestas en boca de diferentes personajes; se ficcionalizan, inclusive, las posibilidades de ascenso en la escala social para el canadiense francés en la época de la segunda guerra, ascenso del que la historia de Bruno constituye un ejemplo.

Como los anteriores tomos de *Fils de la liberté*, *Le coup de poing* finaliza en una derrota. El pato de madera que había pasado de generación en generación como símbolo de una raza rebelde, flota a la deriva en el San Lorenzo y la escena final muestra a los

⁴No puedo menos que señalar al respecto, que el Obispo de Montreal, Monseñor Charbonneau, constituyó una excepción, ya que se opuso a la política de Duplessis en la huelga que en 1949 enfrentó a los obreros de Abestos con los patrones angloamericanos. El incidente fue llevado al teatro por John Thomas Mc Donough en 1968 con el título de *Charboneau & le Chef* y tuvo un resonante éxito.

protagonistas en manos de las fuerzas del orden. Sin embargo, como en las tragedias clásicas, los personajes son derrotados pero no vencidos, ya que no abandonan sus ideales de justicia. En los términos gaullistas a los que hice alusión en el capítulo anterior, se podría decir que se ha perdido una batalla, pero la esperanza en la victoria final sigue necesariamente presente en las últimas palabras de Jean-Michel: "— C'est pas fini! hurla-t-il. Ils pourront me mettre en prison pendant vingt ans. Je reviendrai! Oui! je reviendrai! tant que vous n'aurez pas appris à marcher la tête haute. Parce que moi, les moutons, ça m'écoeure" (364). Como dice el autor en el prólogo: "la supervivencia de los quebequenses, de los franceses de América, depende de hombres y de mujeres como estos Bellerose cuyo aliento y cuya sangre fecundan el país de un siglo a otro" (9).

Es interesante destacar a propósito de este final, que el elemento nacionalista ha sido mitigado en favor de un valor puramente humano: la dignidad. Si bien en la historia de Jean-Michel y su padre, los elementos angloamericanos aparecen en gran medida como responsables de la tragedia familiar, la composición no ha sido de ninguna manera realizada desde una visión maniquea. Duplessis y los obispos son tan responsables del sufrimiento del pueblo como el patrón inglés. Es más, en el caso de Bruno, las causas de su caída social, después de haber logrado establecer una fábrica floreciente y ser elegido comisario escolar de Nicolet, son la mezquindad y la maldad humana, sin color político. Como corresponde al género best-seller, este mensaje preponderantemente universal se reafirma hacia el final del libro, a través de las palabras del primer Bellerose, recordadas por Bruno como "la gran lección de la historia" (309), que terminan en el mismo tono humanista: "Oui, je suis un revolté. Mais je ne suis pas revolté contre les Anglais. Je suis revolté contre la haine, contre la misère, contre l'autorité qui abuse, contre la bêtise. Et je sais que l'injustice sera toujours l'injustice, en français comme en anglais" (310).

Louis Caron posee el espíritu crítico y anticonformista de sus héroes. La condición de Quebec de fines de la década del ochenta, "forever indépendantriste" (Bordeleau, 59), motivó su exilio voluntario en París durante dos años. Volvió sin embargo a su patria con una nueva novela en 1992. Se trata de *Les chemins du Nord*, que cuenta la fundación de la primera empresa forestal quebequense. Caron es un rebelde y un humanista que confía en el poder de la escritura para cambiar las cosas. La sociedad quebequense lo decepciona porque es "una sociedad contable", "una sociedad de administradores", con un "tremendo derroche de energía y emociones". Como expresa en la entrevista de Francine Bordeleau, "en esta época de desorden político que vivimos, tendríamos necesidad de verdaderos pensadores, que brillan por su ausencia. El lugar que ellos deberían ocupar ha sido tomado

por cantantes y actores" (Bordeleau, 60). Como Jean-Michel Bellerose, "los escritores están asqueados, y lo seguirán estando mientras vivan en una sociedad contable que los considera menos importantes que los jugadores de Hockey y los cantantes" (Bordeleau, 60).

A propósito de la categoría de ficción

Aunque narra acontecimientos de la historia vivida, *Le coup de poing*, según hemos visto, reúne casi todas las características de la novela histórica tradicional: sus personajes son ficticios aunque actúan sobre un telón de fondo "tan preciso que nadie podría dudar de su autenticidad" (*Le coup de poing*, 9); dos de los protagonistas, Jean-Michel y Lucie, son personajes tipos. En este sentido podríamos aplicar a Caron las palabras que utiliza Luckacs para referirse a Walter Scott: su "grandeza reside en su capacidad de otorgar una encarnación humana viva a tipos histórico-sociales" (George Lukacs, *Le roman historique*, 35). Como el novelista británico, Caron "se esfuerza en presentar las luchas y los antagonismos de la historia a través de personajes que, en su psicología y en su destino, se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y de fuerzas históricas" (*Le roman historique*, 34). Finalmente, los documentos que se incluyen en la novela cumplen en definitiva la misma función que el aparato de notas a pie de página de *Waverly*, por ejemplo. Ambos recursos muestran la presuposición de que la novela es una guía para conocer las características de la cultura y de la historia de una época. Estos elementos documentales establecen también "la verificabilidad de la descripción de costumbres y movimientos históricos del texto" (Foley, 150), llenando al mismo tiempo uno de los requisitos de los best-sellers.

***Les têtes à Papineau* de Jacques Godbout**

El autor

Jacques Godbout es una figura descolante de la vida cultural quebequense desde hace casi cuarenta años. Nacido en Montreal, en 1933, ejerció el periodismo, escribió poesía y radioteatros, ensayos y novelas, desarrollando paralelamente una brillante carrera de cineasta. Fue premiado en casi todas las esferas de su actividad profesional. En 1964, obtuvo en Salerno el Primer premio del 17º Festival de Cine Documental; en 1967, su novela *Salut Galarneau!* recibió el Premio del Gobernador General; en 1973, se le otorgó el

Prix Duvernay y la Medalla *Bene merenti de patria* por el conjunto de su obra. Finalmente, en 1997, Godbout obtuvo en París el Primer *Grand Prix* de televisión otorgado por la *Société civile des auteurs multimédia*, también por el conjunto de su obra.

La novela

A diferencia de la mayor parte de la producción literaria y cinematográfica de Jacques Godbout, *Les têtes à Papineau* es un relato fantástico. Lo mismo que en el caso de la novela fantástica del corpus argentino, cuando ubico a *Les têtes à Papineau* dentro de la modalidad fantástica, me sitúo dentro de la teoría de lo fantástico desarrollada por Antonio Risco, que definí brevemente en el Capítulo VIII. Cabría aclarar, sin embargo, que en el relato de Godbout, el prodigio se racionaliza pseudocientíficamente. Estaríamos entonces en presencia de un tipo especial de modalidad fantástica cercana a la que se ha dado en llamar ciencia ficción. Se trataría de una utilización humorística y paródica de las posibilidades abiertas por la ciencia ficción, ya que, en efecto, la racionalización científica propuesta en la novela constituye sólo una pseudoracionalización paródica.

Publicada en 1981, un año después del famoso Referendum en el que el pueblo de Quebec debió optar por constituir en el futuro un nuevo Estado o permanecer dentro de la Confederación Canadiense, la temática central de la novela de Godbout es, en efecto, la identidad de Quebec, más precisamente su dualidad cultural. Esta dualidad está explícitamente representada por el "prodigio" del relato, el "monstruo" canadiense francés de dos cabezas, Charles-François Papineau, que logra no sólo sobrevivir sino obtener importantes ventajas gracias a su condición y convertirse en celebridad. Charles es poco expansivo, burgués, prefiere los autores ingleses, habla esa lengua "sin acento" y no se interesa por el pasado. François, en cambio, es extrovertido, emocional, nacionalista y se siente muy próximo al pueblo. Debido a estas diferencias, a los veinticinco años, Charles y François comienzan a sentir que les resulta ya intolerable cohabitar en el mismo cuerpo y deciden aceptar la propuesta del doctor Northridge y hacerse operar. La operación se practica con éxito —segundo prodigio—, pero como resultado de la misma el "nosotros" que caracterizaba la escritura y la personalidad de Charles-François da lugar al "yo" de Charles F. Papineau, angloparlante. Como dice Charles en la carta a *Les Éditions du Scorpion* que cierra el diario, "It was a shock for the entire surgical team when it became clear that once behaded "Les Têtes" were replaced by a unilingual individual. So to be" (155-156).

Les têtes à Papineau constituye entonces una alegoría fantástica y humorística de la doble identidad cultural del Quebec. Su humor está basado preponderantemente en un constante juego de palabras y en la potenciación de las posibilidades de lectura literal y metafórica de las mismas. Este humor "lingüístico" cubre todos los matices, desde la ingeniosidad aguda y ligera hasta el humor negro⁵, pasando por la caricatura y el sarcasmo. La doble lectura, literal y metafórica, que se presenta al lector comienza en el título mismo de la novela. "*Une tête à Papineau*" es una expresión que se utiliza en Quebec para designar una persona muy inteligente, pero en el libro designa al personaje, monstruo bicéfalo, inmensamente inteligente gracias a sus dos cabezas, que representa alegóricamente el dualismo cultural quebequense. Desde esta perspectiva, el título anuncia y resume las dos líneas isotópicas de la novela: la identidad dual y lo monstruoso, isotopías que si bien tienen un desarrollo independiente a lo largo de la novela, se resuelven fundamentalmente en la alegoría del título: la identidad dual monstruosa.

La novela, dividida en ocho capítulos y un final, reproduce el diario que Charles-François Papineau comienzan a escribir a pedido del médico cuando deciden operarse para volver a la normalidad. Los acontecimientos del relato primario corresponden entonces al año 1981 y están localizados en el Royal Victoria Hospital, adonde Charles y François son operados. El diario contiene también varios segmentos analépticos en los que registra los recuerdos del personaje, que permiten reconstruir su vida — y momentos claves de la historia del país — desde el momento de la concepción, en 1955, pasando por la Revolución Tranquila, hasta llegar al Referendum del 80.

La primera parte de la novela está consagrada a la entrevista con el Dr Northridge, anglófono proveniente de Vancouver, quien se ha puesto en contacto con Charles-François para ofrecerles la posibilidad de llevar una vida "normal" (19). Desde el comienzo mismo de la novela el recuerdo, la memoria del pasado, se presenta como un motivo central, relacionado al tema de la identidad quebequense. En efecto, ante el ofrecimiento de esta "normalidad", François duda acerca del contenido mismo de la expresión y Charles pregunta si recordarán "todo esto" —su identidad— después de la operación (19). Esta

⁵Entiendo aquí "humour noir" como lo concibe V. Granados, para quien en su esencia, el "humour noir" es "una crítica intuitiva e implícita del mecanismo mental convencional, una fuerza que separa un hecho o un conjunto de hechos de lo que se ha considerado como normal para precipitarlos en un juego vertiginoso de relaciones inesperadas y surreales. Mediante una mezcla de lo real y lo fantástico, fuera de todos los límites del realismo cotidiano y la lógica racional, el "Humour" da a lo que lo rodea una novedad grotesca, un carácter alucinante de inexistencia o al menos una objetividad dudosa y despreciable y una importancia irrisoria, al lado de un sobrentendido excepcional y efímero, pero total" (*La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 146).

referencia a la posibilidad de recordar el pasado, que habla al mismo tiempo de la importancia de las raíces culturales y de la Historia, no puede menos que apuntar, para el lector histórico avisado, al "*Je me souviens*"⁶, lema del Quebec moderno. Para el médico, en cambio, el pasado no es importante, como tampoco lo es el origen genético. Especialista en deformidades, no deja de tener él mismo algún vínculo con sus pacientes. La madre de Northridge, en efecto, había sido canadiense-francesa, postulante del Convento de Saint-Boniface en Manitoba, y nunca había aceptado la desaparición de su raza y la asimilación de sus conciudadanos al gran "Todo Confederal"; en un gesto de paradójica rebeldía, no exento de placer, se ofreció, en el vagón de los animales y sobre la paja, al jefe canadiense inglés del tren transcanadiense. De este encuentro nació el niño que fue entregado al orfanato local poco antes de la muerte de la madre y luego adoptado por una familia anglo-católica. Como expresa el diario de François-Charles con humor, apuntando ya al tema central de la novela: "Déjà, au Manitoba, la foi n'était plus gardienne de la langue!" (19). A pesar de firmar Gregory B. Northridge, la "B" en memoria de su madre, de apellido Beaupré, el doctor jamás buscó sus raíces, su verdadera familia. Es más, cuando Charles-François, motivados por el gran tamaño del doctor, le refieren la existencia del cuerpo de un gigante, con su mismo apellido, en la Universidad de Montreal, el médico no otorga ningún significado a la información. Eso a él no le interesa, el doctor Northridge aspira a transformar el mundo, la familia no es importante para él. Tampoco a Charles le interesa el pasado: "Je ne crois pas aux traces [...] nous avons payé assez cher, il me semble, notre filiation aux Papineau. Je ne veux plus avoir de père ni de mère. Nous serons conçus par laser cette fois..." (22). El "haber pagado muy caro la filiación a los Papineau" no sólo debe ser entendido literalmente como referencia a la malformación genética, sino también alegóricamente, ya que Louis-Joseph Papineau fue el líder de la Revolución de los Patriotas quebequenses en 1837, según mencionamos en el capítulo anterior.

Esta primera parte de la novela termina con un acento irónico sobre las posibilidades de felicidad que la operación aportará a Charles-François. Nuevamente en este final la referencia a las dos visiones de mundo, que desde el comienzo mismo el lector relaciona a los dos pueblos fundadores de Canadá y de Quebec: "Le docteur Northridge était d'accord sur ce sujet. Il ne fera rien qui puisse nous déplaire. Il n'est pas là pour nous détruire. Il est très conscient aussi que nous avons chacun notre vision du monde. Il ne veut pas nous

⁶Es interesante mencionar que para el quebequense medio el "*Je me souviens*" simboliza la determinación del pueblo de no olvidar sus orígenes franceses y de mantenerse como sociedad "distinta". Pocos saben que las líneas han sido tomadas de un poema que hace referencia a la doble tradición francesa-inglesa.

anéantir. En réalité il croit que s'il réussit son intervention nous serons plus heureux. Heureux (24)".

El segundo capítulo comienza con tono de memoria. Charles-François recuerdan su vida, comenzando por la concepción en un momento de intensa pasión, en un hotel de Nueva York, la noche del famoso apagón de 1955. Si bien el contenido alegórico del título es suficientemente claro para el lector histórico, el escritor se afana en continuar brindando elementos para reforzarlo. Como lo señala Donald Smith (147), la madre de Charles-François es Marie, madre de todos los canadienses franceses⁷, y el padre es Alain-Auguste Papineau de la línea de Louis-Joseph, el del líder revolucionario. La gestación comienza en Nueva York, hecho significativo que advierte al lector desde el comienzo que la presencia del elemento inglés en la personalidad quebequense encuentra explicación no sólo en los orígenes históricos sino también en la proximidad de los Estados Unidos, omnipresente en la novela y en Quebec.

Desde su nacimiento hasta la operación, Charles-François siempre han sido noticia, un tema tan inevitable —y nuevamente la comparación con la situación quebequense— como la problemática de la lengua o el penoso retrato del hombre colonizado canadiense francés (27). Hasta el año anterior podían acomodarse bastante bien a las diferencias de carácter, pero eso ya no es posible, ya no pueden pensar en el futuro de la misma manera. Charles-François están ideológicamente separados (29). De allí la necesidad de la operación, de allí que hayan asumido la escritura conjunta del libro, que el médico les ha pedido que escriban para registrar sus reacciones hasta el momento de la operación, y que su editor afirma querer publicar como "un livre sur notre métamorphose (il cite Kafka) car cette «transformation» (les guillemets sont de lui) devra servir, écrit-il, à «l'édification des générations futures»" (27). A continuación, el (los) personaje(s)-narrador(es)-escritor(es) comenta(n) de la siguiente manera su enfoque y el sentido de su libro:

Donc cet ouvrage ne se prétend pas une biographie officielle. Il s'agit tout simplement du *journal* de notre évolution⁸, jusqu'au scalpel. Rien de plus. Et c'est pourquoi nous l'assumerons, *ad finem*, au nom des deux têtes. C'est un récit bi-graphique. Nous ne craignons pas même pathétique! Car si tout se déroule sans problème le dernier chapitre de ce livre sera, forcément, écrit par ce qui sortira de la salle d'opération... Nous

⁷Recordemos la importancia que la religión tuvo para el pueblo canadiense francés hasta la Revolución tranquila; recordemos también que hasta esa generación todas las mujeres quebequenses se llamaban "Marie" y los hombres "Joseph" en honor de María y José.

⁸El énfasis es mío.

ne savons même pas, à cette heure, de quelle main nous écrivons lorsque nous serons affublés de l'hémisphère droit de l'un et du gauche de l'autre! Et quelle conscience aurons-nous? Quelle mémoire? Les racines nerveuses remplaceront-elles nos racines nationales, familiales et sociales? (28-29)

El concepto de evolución que aparece aquí citado es otro motivo clave de la novela. El libro trata, en efecto, sobre la evolución de las vidas de Charles y François, pero es también la evolución de Quebec, ese pueblo, también de dos cabezas, que en aras de la evolución, en la irónica visión de Godbout de 1981, deberá amputar una de ellas: la francesa. Hay asimismo referencias, de un humor sarcástico, a la historia del período. La Revolución tranquila, verdadero nacimiento del Quebec moderno en la década del 60, significa para la madre de Charles-François la posibilidad de elección en el área privada de su vida, libre del control de la iglesia: "maman, comme des milliers de femmes de son âge, choisit, quand la *révolution tranquille* le permit, et dans l'ordre, la pilule anti-conceptionnelle, une profession qui l'amena hors du foyer, puis la ligature des trompes" (37-38). Si en esta cita, la crítica implícita apunta a una sociedad dominada por valores tradicionales que, aunando los objetivos católicos a los nacionalistas (la revancha de la cuna), transformaron a la mujer quebequense en una máquina para producir niños, lejos de idealizar la liberación de la mujer, las frases que siguen inmediatamente testimonian el precio de esa liberación: "Avec une volonté d'acier elle se mit aux mathématiques, réservant toute sa tendresse pour les binômes... La libération de maman passait cependant par notre solitude" (38).

En el capítulo tercero, también en tono de memoria, se relata el nacimiento y los primeros dos años de vida de Charles-François, pasados en el hospital donde son celosamente cuidados como tesoro nacional. La reacción del médico al ver al niño de dos cabezas testimonia una vez más, humorísticamente, el rol de la iglesia en aquel momento. En efecto, sus primeras palabras, y las primeras que oyen los niños, son: "Au secours, monsieur l'abbé!" (42). Ante la perplejidad del *aumonier*, que no encuentra en los Padres de la iglesia la fórmula necesaria para utilizar en el caso del "doble", la madre se muestra en cambio orgullosa (43). El *aumonier* parte finalmente preguntándose si el niño tendría una o dos almas (44), lo que inevitablemente — existiendo ya a esta altura de la lectura suficientes elementos para considerar al "monstruo" como una alegoría de Quebec — conduce al lector a formularse la misma interrogación con respecto al país.

Al cumplir los dos años, los niños se han transformado en una Empresa (53). Están todavía en el hospital, donde reciben la visita de periodistas, hombres públicos,

representantes del cuerpo médico; el Dr Bonvouloir ha escrito su biografía; han aparecido artículos sobre ellos en numerosas revistas de Canadá y EEUU, hasta hay una estampilla de dos centavos con su efigie: "on nous transformait en fétiches. La sœur économe s'enrichissait. L'été avançait. Nous ne nous appartenions plus" (53). Finalmente, las hermanas hospitalarias, con el apoyo del cardenal-arzobispo, prohíben la visita de los padres a partir del segundo aniversario, y los padres, con el apoyo de la opinión pública, raptan a Charles-François. Comienza para ellos la vida en familia.

En el capítulo cuarto, se relata precisamente la vida de la familia en un camión Dodge adaptado para servir de casa rodante. En esa época, el padre es cronista artístico del periódico donde trabaja. De día estacionan en el Jardín Botánico y de noche, mientras el padre recorre los espectáculos, la madre les lee a Perrault, Dickens, Melville, Anderson. Como comenta el personaje-narrador con un tipo de humor "lingüístico" que, como ya señalé, juega constantemente con las posibilidades de una lectura literal y metafórica de los enunciados, es la época de la "educación a petróleo" (59). Es asimismo el momento del nacimiento de la ecología; en efecto, el padre, siempre a la vanguardia de las ideas de su época, se transforma también en defensor del medio ambiente (61).

De los recuerdos de infancia, el relato pasa a las consideraciones metatextuales sobre la escritura misma del diario, es decir a 1981. Los comentarios de Charles-François muestran, por un lado, la tendencia individualista de Charles, que provoca el comentario de François — "Tu n'es déjà plus avec moi" — y por otro, los últimos esfuerzos tendientes a lograr un texto común (64-65). Por último, el diario registra la cena en casa de los padres, ocasión en la que les comunican la decisión de someterse a la operación. Las palabras de Charles-François: "Nous sommes restés très proches de nos parents", no pueden menos que evocar en el lector la armónica proximidad que han caracterizado las relaciones de Quebec con Francia y de Canadá con respecto a Inglaterra. En esta escena, hay una nueva referencia al momento histórico. Los comienzos de los 80 son años de fluidez económica, los padres de Charles-François pertenecen al grupo de intelectuales sofisticados que habitan Outremont. En un manifiesto juego intertextual que alude a la famosa milla cuadrada dorada de la arquitectura de Montreal, el diario registra que "Ils habitent *le square mile des intellectuels*" (66).

El capítulo cinco vuelve a adoptar el tono conmemorativo. Ocupa un lugar privilegiado la familia Fontaine, una familia de enanos, que refuerza la isotopía de lo deforme y lo monstruoso. Los Fontaine, lo mismo que los Papineau, han decidido utilizar

en forma lucrativa su deformidad, abriendo su casa al público con el nombre de "le Palais des nains". Con el humor sarcástico que lo caracteriza, el personaje-narrador registra: "...le père nain, la mère naine et les enfants menus acceptaient comme allant de soi que l'hérédité leur avait joué un vilain tour. Ils gagnaient leur vie, impassibles, avec ce défaut de structure. Ils assumaient leur programme génétique" (77). El diario bucea en las causas del programa genético tanto de los Fontaine, como de los mismos Papineau y las encuentra en las características mismas de la colonización del Canadá francés: "Et puis tout ça était pour ainsi dire, inévitable! Quelques centaines de familles françaises à l'origine, on couche ensemble cousins cousines pendant les longs hivers québécois et voilà six millions de descendants quelques siècles plus tard. Descendants" (80). A continuación, frente a un ácido comentario peyorativo de Charles, François replica que esa misma unión familiar de la que Charles reniega permitió también conservar la lengua, la fe, las canciones y los cromosomas canadienses franceses (80). Por último, las dos cabezas retoman la escritura y registran: "C'est ainsi que le Dr Bonvouloir a dénomé dans nos familles plus de deux cents maladies de dégénérescence" (80).

Las citas anteriores hacen referencia al precio que ha pagado Quebec para poder mantener su identidad, como así también a las diferentes actitudes de Charles y François ante este hecho. Con sarcasmo, se define enseguida la riqueza quebequense en términos de riqueza en degeneración genética. Dentro de las "infinitas riquezas naturales de la provincia de Quebec" (80-81), el Dr Fontaine cita los anteojos con *béquille*, inventados por una tía de los Papineau junto a un plomero de Trois-Pistoles para solucionar un grave problema de los habitantes de la Rivière-du-Loup, que heredan a veces párpados tan pesados que se cierran de manera inesperada en el medio de una mirada y sin preaviso (80). "Somos ricos!", insiste finalmente el personaje-narrador, haciendo referencia al cromosoma de más en los mogólicos que llenan un hospital de la Malbaie (81).

Al llegar el invierno, los Papineau venden el camión y compran una casa en el campo, donde viven hasta que los chicos alcanzan la edad escolar. En este final de capítulo, hay una nueva recurrencia al motivo de lo monstruoso, con la llegada al pueblo del Racine Greater Show, un show de rarezas humanas en el que los Papineau buscan su lugar entre los monstruos, de quienes se sienten parientes (83).

El capítulo sexto vuelve al año 1981. Charles-François están internados en el hospital, donde todo está controlado electrónicamente. Están incomunicados, sólo conectados a una computadora con un programa interactivo. Como respuesta a los

estímulos del programa, surgen nuevamente los recuerdos de infancia, que los retrotraen a la época escolar. Al ingresar a la escuela, ya saben los contenidos que les van a ser impartidos, pero, como dice la madre, en una crítica explícita al sistema educativo, "aprenderían a defenderse" (98). La consideración de las ventajas que las dos cabezas podrían brindarles si encararan una carrera política, los lleva una vez más a reflexionar sobre la idiosincrasia quebequense:

Les québécois, depuis la bataille des Plaines d'Abraham, veulent gagner partout à la fois. Ils achètent des billets de toutes les loteries. Ils auraient élu une tête à Québec, et l'autre à Ottawa! L'idéal. Puisque Charles parle anglais «sans accent» ne sommes-nous pas un parfait bicéphale *bilingue*? Mais nous n'avons qu'une identité civile. Cela a longtemps posé un problème juridique: est-ce que la citoyenneté est attribuée à la tête ou aux jambes? (96)

Aparte de la referencia jocosa a la manía quebequense de comprar billetes de lotería y del juego lingüístico "bicéfalo"- "bilingüe", hay aquí una alusión al Quebec bilingüe con los problemas que plantea su identidad política.

Hay también en este capítulo un recuerdo nostálgico de la Revolución tranquila, con una referencia a la pérdida de las tradiciones religiosas que ella significó, a través de un juego de palabras de carácter humorístico: "Nous avons fait notre première et dernière communion aux premiers jours de la *Révolution tranquille*. Quelle époque!" (98). En el mismo contexto, se alude a los efectos que la *Révolution tranquille* tuvo en la educación: una de las monjas del colegio se escapa con el director; paralelamente, y sólo para las matemáticas, se ponen en práctica veinte métodos diferentes (100); se crea un Ministerio de Educación; en el diario, el padre deja los espectáculos para dedicarse a este nuevo sector. "De ce jour les fonctionnaires et les philosophes partirent quotidiennement en missions urgentes vers des pays lointains. Ils étaient à concocter l'École Nouvelle." (100).

Charles-François son los primeros en todo, dadas las ventajas que les otorga el tener dos cabezas. Por ejemplo, Charles aprende de memoria las 428 preguntas del *Petit Catéchisme de la Province de Québec*, y François las respuestas. "Nous allions raffler tous les premiers prix à la Communion solennelle!" (100), piensan con entusiasmo, pero desafortunadamente, también la Iglesia sufría los embates de los cambios de la década, y los *aumoniars* abandonan el catecismo y adoptan el ecumenismo. "La planète était désormais une arche de Noé, nous étions tous frères, sans égard à la religion. Nous étions tous

humains. Sans égard aux malformations. Nous servîmes donc, dans le renouveau chrétien, de démonstration" (100-101). A los quince años, comienzan la Universidad y se transforman en el gran evento público. No sólo son bicéfalos sino también inteligentes (106-107). Les llueven las invitaciones, se escriben nuevamente artículos en la prensa internacional, son invitados a Europa y a universidades norteamericanas y japonesas (109). Desarrollan una técnica a toda prueba del discurso dialéctico (109).

El capítulo siete se desarrolla también en el hospital. Ya no están incomunicados. Con una explícita referencia a la Bella y la bestia, rememoran la primera experiencia sexual, con la maravillosa Irma Sweet en ocasión de una invitación al Hilton Bonaventure para agregar interés al pre-lanzamiento de una coproducción internacional. Aparece enseguida una nueva referencia a la identidad quebequense en términos de monstruosidad:

- C'est ce que je déteste le plus, dit souvent Charles; avoir été enrhumé, classé au départ, sans appel: monstre double autositaire du groupe des Atlomydes...
- Canadien français catholique? ironise François. (131)

En el capítulo ocho, François registra en la computadora el relato imaginario de la operación. Es un relato de ciencia ficción, desapasionado, con humor negro, en el que el tema de la identidad nacional se vuelve a perfilar. La operación, en versión de François, origina un nuevo monstruo: la "metamorfosis" finalmente no ha valido la pena. François intuye su muerte y se ve a sí mismo como el sacrificado. Cuando Bébée, la hermana menor, — perfectamente normal, concebida en plena luz, ya que después del resultado de la primera noche apasionada durante el apagón de Nueva York los padres siempre han hecho el amor en Quebec, bajo proyectores y sin dejarse llevar por la pasión — les anuncia la visita de los padres, François alude a la Última Cena. Al Dr Northridge lo designa como «el Asesino del Gólgota», y Charles representa el rol de Judas (146). Por su parte, el padre, que ha traído dos botellas de Moët-et-Chandon, propone un brindis a la evolución, que, como reflexionan Charles-François, es la razón del más fuerte: "Les aimables, les simples d'esprit, les humbles de cœur, ceux qui sont de trop, qui ne peuvent faire de mal à un papillon, les dinosaures, le brontosaurus, les hominiens, les Kalapalos, les Arméniens, les Acadiens, les Têtes à Papineau de tous les hémisphères, ou l'une d'entre elles, sont condamnés à disparaître. L'évolution, c'est la raison du plus fort" (150-151).

La última parte, *enfin*, prueba que el más fuerte es Charles y que la intuición de François era correcta. En efecto, a través de la carta en inglés que Charles envía al editor,

disculpándose por no poder terminar el diario a causa de su desconocimiento del francés, el lector se entera que la operación ha dado origen a un individuo que habla sólo una lengua: el inglés, que firma Charles F. Papineau, y que está establecido en el Centro de Computación Científica de Vancouver. El habla francesa estaba en el hemisferio izquierdo de François, que fue extirpado.

Como lo expresé en la introducción, la novela de Godbout es una alegoría y su contenido alegórico se refuerza debido al contexto histórico-político de su publicación. En efecto, *Les têtes à Papineau* fue publicada en 1981, después del primer Referendum sobre la soberanía de Quebec, que había motivado una gran cantidad de análisis socio-políticos, muchos de los cuales apuntaban a la personalidad escindida del pueblo quebequense a partir del título mismo: *Le Québécois et son double*, de Bouthillette, *Notre miroir à deux faces*⁹, de Bergeron. En la recepción que la prensa reservó a la novela se alude sin excepción a su contenido alegórico-político, que en todos los casos aparece en primer plano. Así, los dos artículos publicados por *Le Devoir* del 21 de noviembre de 1981 — día siguiente de la presentación de la novela — utilizan los títulos de los libros que acabo de mencionar como intertextos de sus propios artículos sobre la novela de Godbout. El artículo de Jean Royer se titula "Jacques Godbout. Le Québécois et son double", y el de Mario Pelletier, "La caricature d'un peuple à deux faces". Régis Tremblay, por su parte, titula su artículo de *Le Soleil* "Les têtes à Jacques Godbout" y escribe en el segundo párrafo: "Charles-François Papineau, un quebequense de dos cabezas, una anglófila, la otra francófila, en suma todo un quebequense medio en toda su monstruosidad" (*Le Soleil*, 21 novembre 1981, p. F-10). En el artículo, como lo sugiere el título, el autor analiza a Godbout — de padre francófono y madre anglófona — como encarnación también él del monstruo de dos cabezas: "Jacques Godbout es verdaderamente de raza quebequense bicéfala" (*Le Soleil*, 21 novembre 1981, p. F-10).

Según Donald Smith, el mismo Godbout, mientras escribía la novela, se había referido a su tema en términos de "la esquizofrenia nacional" (Smith, 143), propiciando el tipo de lectura alegórica realizada por la prensa. Si *Les têtes à Papineau* fue considerada unánimemente por la crítica como una alegoría y por algunos incluso como un ensayo sobre la identidad, ¿cómo justificar entonces el análisis que he realizado del texto como relato fantástico, siendo que la mayoría de los críticos, con Todorov a la cabeza, nos previenen acerca de los peligros que la alegoría significa para la modalidad de lo fantástico?

⁹Trudeau- Lévesque, los líderes del partido Liberal y del Parti Québécois, enfrentados en el Referendum.

El mismo Todorov proporciona los argumentos para resolver este problema. En su famoso libro sobre literatura fantástica, después de dedicar algunos párrafos a la reconsideración del concepto de alegoría, llega a la conclusión de que "primero, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice algunas veces que el primer sentido debe desaparecer, otras veces que los dos deben estar presentes juntos. Segundo, este doble sentido está indicado en la obra de manera explícita: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector" (68-69). Pues bien, la novela, según he intentado mostrar, reúne estas condiciones para ser considerada alegoría, con la particularidad de que el primer significado, el literal, nunca desaparece. Como es en este plano figurativo donde se establece, según Antonio Risco, el pacto de lectura que origina la dialéctica de realismo versus fantasticidad, conforme afirmé en el Capítulo VII de este trabajo, nada impide que el lector lea el texto como un relato fantástico.

A propósito de esta posibilidad de lectura con énfasis en el significado literal, cabría mencionar el comentario del mismo autor en una entrevista que integra el artículo de *Le Soleil* del 21 de noviembre de 1981. Godbout relata un testimonio que lo sorprendió en ocasión del lanzamiento del libro en Montreal. Dice el escritor: "La dueña de una librería me dijo que había leído todo el libro sin darse cuenta de la dimensión política de la obra. Me explicó que tenía una hermana gemela del mismo óvulo, y que el tipo de relación que yo imaginé entre Charles y François le recordó muchísimo a la relación con su hermana gemela" (*Le Soleil*, 21 novembre 1981, p. F-10).

Pero volvamos a la alegoría. La novela no brinda esperanzas para el pueblo quebequense. Aparentemente el precio por pagar para superar la esquizofrenia es la amputación de una de sus raíces, la más antigua, la francesa, aniquilada por la evolución, que es la razón del más fuerte. Proyectemos ahora estas conclusiones sobre el discurso ensayístico de Godbout. En *Le Réformiste*, ensayo de 1975, el autor describe al canadiense francés como un ser esquizofrénico que trata de vivir simultáneamente los dos polos de una personalidad desgarrada donde a veces domina lo inglés, a veces lo francés (se ve canadiense frente a lo francés y francés frente a lo canadiense). Escribe Godbout:

Ser canadiense francés es, en cierta forma, aceptar la alienación mental como un hecho. Pero si bien se puede vivir una dicotomía, si se puede ser esquizofrénico y ganarse el pan, si se puede estar alienado e imaginarse libre en la ciudad, no es posible sin embargo desarrollarse con plenitud.

Un canadiense francés nunca se desarrolla plenamente, no puede desarrollarse plenamente, sobrevive. (187)

Paradójicamente, Godbout, escritor de ficciones con contenido político, no encuentra una salida política viable para su pueblo. Propone en cambio "la salud por el arte": al canadiense francés "hay que ofrecerle la posibilidad de una personalidad totalizante, la quebequense, que sea tan rica como la suma de los dos términos de su esquizofrenia. *La salud por el arte*" (*Le Réformiste*, 187). Como afirma Donald Smith, la receta de Godbout es "crear una entidad en el imaginario con la esperanza de que algún día se efectúe la transferencia hacia la sociedad" (155).

A propósito de la categoría de ficción

Les têtes à Papineau es una reflexión sobre la identidad quebequense motivada por los resultados del Referendum de 1980. Sin embargo, la misma no está desarrollada a través del discurso argumentativo. En este sentido, pocas ficciones actualizan de manera tan literal las palabras de Denis Saint-Jacques a propósito de la forma en que el discurso ficticio expresa la información que contiene. En la novela de Godbout, la reflexión sobre la identidad cultural quebequense está, en efecto, presentada como "una aventura cuyo sujeto vive las situaciones de forma física y sensible" (*Ces livres que vous avez aimés*, 137). Como en la mayoría de las obras quebequenses analizadas hasta aquí, la problemática posmoderna del conocimiento y de la representación desaparece ante la envergadura histórica del significado de la experiencia vivida: la supervivencia o extinción de una identidad. La impronta de la posmodernidad está presente, no obstante, en la novela, a través de la recreación paródica que realiza de un subgénero moderno. La pseudoracionalización del prodigio que tiene lugar en el relato de Godbout propone una utilización paródica de las posibilidades abiertas por la ciencia ficción, ya que, en efecto, a la racionalización científica de los hechos aparentemente extranaturales que caracteriza a la ciencia ficción, *Les têtes à Papineau* opone una pseudoracionalización paródica. Por otra parte, el interés narrativo no está centrado exclusivamente en la coherencia y plausibilidad de la intriga — como ocurre en muchos relatos de ciencia ficción —, sino que la fábula fantástica sirve al mismo tiempo de soporte preponderantemente humorístico para expresar la reflexión a propósito de la identidad cultural dual del pueblo quebequense.

CAPÍTULO XIII

THERE IS NO FICTION AND NON FICTION

Le Sort de l'Amérique de Jacques Godbout

Il était une fois des hommes qui voulaient que la vie ait un sens. Ils s'imaginaient au-dessus des champs de bataille, dans les alcôves des princes, autour des tables où l'on signait les traités. Mais surtout ils expliquaient la réalité historique. Ils cherchaient les pourquoi, et la justification des aventures des chefs, des peuples. Ils voulaient donner des modèles aux nations. Ils racontaient l'histoire de France, du Canada, celle de Cromwell ou de Toutânkhamon. Dérisoire. Entreprise de vanité. Historiens!
Jacques Godbout

Le Sort de l'Amérique, un documental de l'Office national du film du Canada, se estrenó en 1996. En 1997, K-films Éditions y Boréal publicaron en París el guión de la película acompañado de una entrevista de Antoine Perraud y de un artículo de Godbout titulado "L'Histoire est une fiction", aparecido por primera vez en un número de la revista *Liberté* dedicado a la historia vivida¹ y reproducido en *Le Murmure marchand*, en 1984. La película fue también editada en videocasete, y debe destacarse que el estuche de la casete no indica que se trate de un documental. En el anverso, se lee: "Le 13 septembre 1759, en vingt minutes, s'est joué, *Le Sort de l'Amérique*". En el reverso, se resume la problemática y se incluye una breve apreciación sobre la película, sin hacerse mención tampoco al carácter documental:

Après la bataille des plaines d'Abraham, le 13 septembre 1759, le monde ne sera plus jamais le même. Les Anglais domineront le continent nord-

¹*Liberté*, nº 147, 1983. Este número de la revista *Liberté* ha sido citado varias veces en esta tesis.

américain et imposeront leur langue à l'univers. Les Français se retireront dans leurs terres. Les Canadiens se demanderont s'ils ont été vaincus, conquis ou abandonnés. Tout pays est fondé sur un mythe. Wolfe et Montcalm, morts à la guerre, donneront naissance au Canada et à la province de Québec.

Un film tantôt drôle, tantôt émouvant, récit ironique de la rencontre entre un dramaturge (René-Daniel Dubois) et un documentariste (Jacques Godbout) sur le terrain miné de l'histoire.

La recepción que se brindó a la película, en el sector académico al menos, fue, no obstante, la de un documental. Mencioné en la introducción que Godbout fue invitado a participar en debates y mesas redondas a propósito de su filme por el Departamento de Historia de la Universidad Laval. Se trata, sin embargo, de un documental *sui generis*, que, como la ficción posmoderna, aspira a desdibujar los límites entre ficción y no ficción. Como afirma Antoine Perraud, en diálogo con Godbout: "Usted da la impresión de construir el documental ante nuestros propios ojos, pero, al mismo tiempo, de sabotearlo. Hace explotar el orden y las convenciones: los planes desarrollados en todos sus detalles, los testigos en actitudes preestablecidas, etc." (73).

La película, que en principio está basada en un contrato de veridicción, es, en realidad, más que un documental, el "making of"², el nacimiento del documental, género que Godbout utiliza como intertexto, ya que, en efecto, en este caso no ha habido ni habrá otro producto terminado. Así como el "making of" constituye una forma de especulación comercial que permite a los productores vender dos veces el mismo producto, Godbout "especula en el sentido intelectual del término, mostrando cómo un documentalista debe arreglárselas con la realidad de hoy" (Perraud, 67). Hay inclusive una utilización paródica del género que muestra que con los pocos medios de que se dispone, apenas algunas semanas de filmación y un equipo eminentemente reducido (siete personas), como dice Godbout, "no se puede pretender reconstruir el pasado bajo ninguna forma" (Perraud, 67). Por otra parte, el autor no tenía ese objetivo. Su propósito era producir un documental que respondiera a los intereses del mundo actual, "tenía ganas de hacer comprender lo que había pasado en 1759, entrevistando a gente capaz de hacernos captar una historia de más de doscientos años" (Perraud, 67), y esto era un riesgo que el cineasta quería intentar pero

²Como explica Godbout, el "making of" tiene hoy en día una acepción comercial, que permite a los productores vender dos veces el filme: antes como se lo hizo, después lo que se hizo" (Perraud, 67). El último gran éxito de este género es la película sobre la filmación del *Titanic*.

"bajo la forma de juego" (Perraud, 67). Ahora bien, el aspecto lúdico de la expresión ha estado siempre ligado a la literatura³, lo que indica que la ficción no era ajena a los propósitos de Godbout.

La película comienza en Trafalgar Square con el fondo de los edificios de las colonias británicas y un monólogo de Jacques Godbout en el que se dirige a sí mismo puntualizando, para el espectador, el contexto de la enunciación. Vemos pues, desde el comienzo mismo del filme, que el cineasta ha decidido incluir al espectador en el juego:

[El espectador] debe entrar en el juego. Si lo hubiera excluido, si hubiera simplemente adherido al cine habitual entre el realizador, el guionista y la realidad, si no hubiera mostrado a la vez los errores y los éxitos, hubiera tenido la impresión de que este juego se volvía deshonesto. La Batalla de las Plaines d'Abraham no es una idea en el aire, es a pesar de todo un acontecimiento considerable, que pertenece a un pueblo, a la Historia. Debía compartirlo y construir por lo tanto un documental que fuera como una escena de teatro, de la que se conocerían *les données et les coulisses*. (Perraud, 67)

Godbout comienza por explicitar sus rasgos distintivos como enunciador, "documentariste canadien français québécois", y su propósito inmediato, arreglárselas "avec la réalité d'aujourd'hui pour évoquer la guerre de Québec et parler de son vainqueur, le général James Wolfe" (*Le Sort de l'Amérique*, 9), para lo cual decide dirigirse a Greenwich, desde donde Wolfe lanzó su gran empresa y donde Canadá y la Corona inglesa le han levantado una estatua. La escena que tiene lugar en Greenwich, sin embargo, hace que las expectativas de enfrentarse a un relato verdadero se desvanezcan para el espectador, ya que la situación a la que lo enfrenta la película es ficticia: Godbout se encuentra "por casualidad" con el dramaturgo quebequense René-Daniel Dubois⁴, quien prepara para los estadounidenses un proyecto de largo metraje sobre el mismo tema que Godbout. Queda aquí definida la situación enunciativa dentro del texto mismo: el "making of", la construcción del documental va a surgir de la colaboración "documentaire-fiction" (*Le Sort de l'Amérique*, 10).

³En la acepción aristotélica de ficción.

⁴René-Daniel Dubois es un conocido dramaturgo quebequense. Ha escrito para el cine, la televisión y la radio; ha dirigido varias obras y se ha desempeñado también como actor. Desde 1988, su actividad ha estado dirigida a defender el lugar del arte y la cultura en la sociedad.

Puesto que se trata en realidad de un relato sobre la producción de un relato, a través de la colaboración documental-ficción, la metatextualidad tiene un espacio importante. Dubois comienza por distinguir los tres grandes estilos de películas históricas: las sagas, donde no hay realmente un personaje central (*El día más largo*); los filmes donde la historia aplasta a los hombres y se siguen después las vidas de esas personas (*Lo que el viento se llevó*); y, finalmente, las películas en donde el personaje hace la historia (*Napoleón*, de Abel Gance) (*Le Sort de l'Amérique*, 10). Dubois, sin embargo, tiene carta blanca en lo que respecta al estilo de su película, por lo que el espectador puede esperar un estilo que escape a las tres definiciones tradicionales. La única hipótesis inicial que posee al respecto es el alba del 13 de septiembre, niebla sobre las planicies, las fuerzas inglesas y francesas tomando posiciones con gran nerviosismo en ambos bandos y los dos generales ubicándose finalmente frente a sus tropas. Luego, los sucesos en la escena internacional durante las infancias de los dos generales, las circunstancias que llevan a la Guerra de los siete años, la batalla final, los generales que caen de sus monturas, los funerales y las placas conmemorativas dedicadas a cada uno. La hipótesis de Dubois es, en suma, una síntesis de lo que conoce un quebequense de su generación y de su contexto cultural a propósito de la batalla.

Por su parte, Godbout sólo explicita en un principio su intención de entrevistar a gente capaz de hacernos comprender lo que había pasado en 1759. Comienza con los descendientes de los dos héroes. Andrew Wolfe-Burroughs es periodista de la BBC, donde se ocupa de las comunidades étnicas, y escribe canciones que a la noche interpreta con un grupo de amigos. El descendiente de Montcalm, en cambio, vive todavía el pasado familiar: no sólo está reconstruyendo pacientemente el viejo castillo de Saint-Véran, el más importante que poseía Montcalm antes de su partida a América, sino que ¡se ha hecho hacer a medida el uniforme de su ilustre antepasado, que guarda en el ropero y saca de muy buena gana cuando alguien se lo pide! (Perraud, 71). En efecto, el uniforme con que en una de las escenas de la película se pasea sobre las murallas del castillo y en otra lee el Diario de Guerra de Montcalm no fue confeccionado para el documental, sino que en este caso el documental sigue la realidad sin falseamientos. Paradójicamente, como dice Godbout a propósito de los descendientes de los dos generales: "¡uno es republicano en el Reino Unido, el otro monárquico en la República francesa!" (Perraud, 71). Y esto tampoco es un efecto ficticio.

Desde el inicio, Godbout afirma su preocupación central de evocar la Guerra de Quebec desde la realidad de hoy y la importancia que, desde este punto de vista, le asigna a

las entrevistas con los descendientes. Andrew Wolfe-Burroughs no sólo va resumir para el espectador el momento de la muerte de su ilustre antepasado, sino evaluar el acontecimiento desde su perspectiva progresista de centro-izquierda: "I view the building of the Empire as a mistake but as a product of the thinking of the time [...] I think that they believed that they were doing something for the honour of the Crown, which was a big idea, which we don't have now, and which to them was next to the honour of God" (*Le sort de l'Amérique*, 13). Andrew Wolfe-Burroughs juzga entonces la empresa de su antepasado desde el perspectivismo histórico que le permite concluir, que

après tout, malgré les questions historiques, Général Wolfe, en comparaison avec lui, les leaders d'aujourd'hui sont des nains. Il a inspiré les soldats, il a transformé une armée de voyous dans une force formidable. Il a... c'était un homme imaginaire. C'était un homme à poussée latérale, qui a imaginé des solutions inattendues et c'était un homme qui préférait l'honneur à l'argent. C'était un homme qui se tenait au centre de la bataille, avec ses confrères. Et tout cela me semble admirable, même aujourd'hui. (14-15)

Como eco de este juicio a propósito de Wolfe, el Barón de Marestan dice sobre su antepasado, el General Montcalm: "L'aristocratie, si vous voulez, c'est un sens de servir, contrairement à ce qu'on pense, les gens pensent que les aristocrates étaient des privilèges mais ils avaient une notion de service, alors que maintenant ça s'est un petit peu perdu. Maintenant les gens, ça serait plutôt leurs fonctions. Ils vont plutôt s'en servir plutôt que de servir" (20). A través del espacio acordado a los juicios de Andrew Wolfe-Burroughs y del Barón de Marestan sobre sus antepasados, Godbout rescata un primer significado de la Guerra de Quebec: los dos generales tenían una dimensión moral superior a la de los líderes de hoy; constituyen por lo tanto figuras históricas ejemplares, más allá de sus posiciones políticas.

La reflexión sobre la problemática que implica intentar aproximarse a un acontecimiento histórico, como ya dije, ocupa un lugar importante en el texto. Mientras Dubois se pregunta si es necesario remontarse al viejo encono inglés contra los franceses que data desde otra "conquista", la de Inglaterra por Guillermo el Conquistador en 1066, para explicar la Batalla de las Plaines y presenta a ésta como un aspecto de la Guerra de los Siete Años y de la estrategia militar de William Pitt the Elder, Godbout pone en primer plano sus propias condicionantes de realizador de documentales: el tiempo, la luz, los desplazamientos, el hecho, en definitiva, de que "la réalité ne va pas se plier à votre bon vouloir pour satisfaire votre histoire" (15). De esta manera, hace intervenir al espectador en

todas las etapas de la realización de la película y lo enfrenta a cada una de las decisiones que debe tomar. El espectador ve la realidad concreta del micrófono siempre presente⁵ y participa con el equipo en la investigación de los documentos. Asiste, por ejemplo, en Quebec, a la proyección de un filme del *National Film Board of Canada* sobre "Wolfe and Montcalm" producido en 1957, en inglés. La visión cerrada y unívoca del filme produce la observación irónica de Godbout: "Il faut dire qu'à l'époque on était plutôt documentariste, alors quand on rentrait dans la fiction on se laissait aller" (26). La escena aporta al espectador la certeza de que hay que desconfiar de los documentos, que más que informar acerca de los acontecimientos históricos en sí, reflejan la ideología desde la que fueron contruidos.

También en Quebec, la entrevista con el coronel Harold Keplak, especialista en estrategias militares del *College militaire royal du Canada*, aporta datos concretos acerca de la batalla, como el número de tropas de cada bando, por ejemplo y el análisis de las estrategias que utilizaron Montcalm y Wolfe; otra entrevista, con el doctor Grosslin, reconstruye el espectáculo de la batalla desde el punto de vista del médico que mide los estragos causados en el cuerpo humano por las armas de la época frente a las limitaciones de la medicina.

Las especulaciones metatextuales de Dubois están centradas en las diferencias entre la ficción y el documental: "Dans la fiction, si j'écris un texte de fiction, peu importe que je mente, peu importe que j'invente, ce que moi je veux savoir c'est comment le personnage regardait. Qu'est-ce qu'il regardait. Qu'est-ce qu'il sentait quand il regardait. Or dans le documentaire, ce que l'on veut savoir c'est l'objet. Quel était l'objet lui-même, tu vois. Alors dans le documentaire, l'important c'est d'avoir un beau plan d'un objet précis" (17). Reafirmando esta postura, Dubois dirá más adelante dirigiéndose al Marqués de Montcalm: "Il faut que j'invente une fiction sur vous, monsieur le Marquis. Une fiction. Un documentaire, ça serait facile. Tout ce qu'on aurait besoin de faire ça serait de filmer votre beau sourire, votre regard expressif, vos oreilles qui rougissent sous la flatterie" (32). Se vuelve a insistir en estas reflexiones en la realidad concreta que enfrenta el documentalista y

⁵Godbout se ha referido al significado que le asigna a la presencia del micrófono en la entrevista de Perraud. Dice el autor refiriéndose a las estrategias que utiliza en la película: "La prise de son est un bon exemple. D'abord ne pas oublier que la perche est toujours là: je choisis parfois de la faire apparaître ou disparaître, comme on met des ponctuations. Mais la perche a aussi une autre fonction, avec son petit manchon poilu, c'est d'être le rappel du réel. Elle dérange. Je sais qu'il y a des spectateurs qui sont soulagés quand elle sort du cadre. D'autres sont heureux de rentrer dans la ronde. La perche, ce n'est pas «coucou nous voilà», c'est «coucou vous êtes là!» (Perraud, 73-74).

su equipo de filmación, pero el valor del comentario reside especialmente en que, como en el caso de la metaficción historiográfica, *Le Sort de l'Amérique* parece comenzar afirmando las diferencias entre el documental y la ficción, es decir el discurso no ficticio y el ficticio, para socavar inmediatamente después las premisas de las que parte.

Recién a mitad del texto, durante una conversación en la habitación de un hotel, el espectador escucha por boca de Philippe Falardeau⁶ el propósito inicial del equipo de Godbout: "Quand on se lançait dans le projet, on s'était dit qu'on essaierait de démystifier 1759, de voir ce qu'il restait de ça dans l'inconscient des québécois puis de fouiller la notion de vainqueur, vaincu puis conquis" (33). Falardeau opina que el encuentro con Dubois dio un giro interesante al proyecto, pero que al mismo tiempo se han perdido los objetivos iniciales: "on n'a pas d'historien, puis on n'a pas non plus d'éléments qui nous permettraient de faire le lien entre la rupture de 1759, puis la situation politique actuelle, puis la récupération politique actuelle [...] Présentement j'ai l'impression que Dubois est devenu l'historien [...] En essayant de documenter la réalité en suivant sa fiction à lui, j'ai l'impression que la fiction est en train de nous bouffer" (33). En la respuesta que Godbout da a Falardeau las fronteras que Dubois ha establecido con tanta precisión comienzan a desmoronarse. En efecto, el autor dice que si bien Dubois utiliza la investigación que ellos están llevando a cabo, ellos también se sirven de él "parce que pour dire la vérité d'une histoire comme celle-ci, il faut savoir mentir jusqu'à un certain point. Il faut mentir pour dire la vérité des choses, [...] dans le fond ce qu'il nous apporte, c'est la dimension imaginaire, même à partir de la réalité. Or l'histoire, c'est la dimension imaginaire d'un peuple" (33). En efecto, aun la historiografía, según fue definida en el Capítulo II, es la "reconstrucción imaginativa" que resulta del proceso de examinar críticamente los testimonios del pasado (Gottschalk, 48).

Godbout ha comentado la dimensión metatextual de la película. En la entrevista de Perraud, haciendo referencia a la secuencia que acabo de mencionar, reivindica, para el público contemporáneo, el derecho a compartir el placer metatextual, tradicionalmente reservado a los intelectuales. Dice al respecto:

Ce qui se passe dans cette chambre est au cœur des discussions que nous avons eues avec notre producteur, Eric Michel, à l'Office National du Film. Nous l'avons tournée comme une séquence cliché mais nécessaire

⁶Philippe Falardeau, tercer miembro del equipo, nació en 1968, obtuvo un diploma en Ciencias políticas y fue también uno de los ganadores de la célebre emisión de Radio-Canada, «La course autour du monde». Ha trabajado asimismo para l'Office national du film du Canada.

et inévitable, donnant toutes les clefs. Nous ne savions pas alors à quel moment du film elle trouverait sa place. À l'Office du Film et à Radio-Canada, les autorités se sont choquées en voyant-là une discussion typique d'intellectuels sur le cinéma dont «le peuple n'a pas besoin». Je leur ai répliqué que si le peuple ne s'amuse pas de cela, il ne s'amusera de rien dans le film" (71).

La entrevista con el historiador que reclama Falardeau tiene lugar finalmente, pero el espectador percibe que al final de cuentas el punto de vista de éste no es menos imaginativo que el del autor de ficciones. Según Laurier Lapiere, las batallas de las Plaines nunca antes de que él publicara sus libros habían sido vistas desde una perspectiva puramente canadiense; se las había considerado desde el punto de vista francés o inglés, pero nunca canadiense. "Moi, ce que j'essaie de dire au monde à travers ce pays, c'est que en 1759, un peuple était prisonnier" (48). Y en 1760, ese pueblo, cansado de ser enviado a la guerra y de recibir órdenes, se dijo: "On en a assez... Entre les Français qui veulent se faire transporter au-dessus des rivières parce qu'ils veulent pas se mouiller les pieds et les anglophones qui veulent nous matraquer, que le diable les emporte. Nous allons continuer à bâtir ce que nous avons commencé à bâtir" (47). Y el historiador agrega: "Et quand moi je vois les gens me dire qu'on a été conquis en 1759, ah si la stupidité pouvait tuer, on serait tous morts" (47).

En otro comentario metatextual, Godbout aportará más datos a esta apreciación de Lapiere, para intentar explicar por qué, en su memoria colectiva, el pueblo quebequense ha otorgado el significado de conquista a la Batalla de las *Plaines*: "L'imaginaire d'un peuple est nourri des histoires qu'on lui raconte. On ne nous avait pas dit que les habitants avaient déposé les armes et arrêté la guerre. Que les bourgeois de Québec avaient exigé la reddition. Que l'année suivante, les jeunes soldats écossais épousaient les veuves et partaient aux champs" (48). Como dirá Godbout un poco más adelante: "L'histoire a le sens qu'on lui donne. La véritable conquête sera celle des esprits" (49).

Precisamente, según Dubois, los únicos que no tienen un punto de vista propio sobre la Batalla de Quebec, son los quebequenses:

Sur la question de la bataille des Plaines d'Abraham, il y a autant de points de vue que tu peux rêver d'en avoir, là, hein. Les seules, apparemment, qui ont pas de point de vue sur la bataille des Plaines d'Abraham, c'est nous, les premiers concernés[...] Le 13 septembre 1759 c'est LA date dans

notre histoire. Tout le monde arrête pas de se réclamer d'elle. Le 13 septembre, 1759 on a été vaincus, on a été abandonnés, et il faut l'assumer, il faut se venger, il faut sauter par-dessus, il faut passer à côté, il faut l'oublier. Mais oublier quoi? Assumer quoi? Il y a personne qui sait ce qui s'est passé ce matin-là sur les Plaines d'Abraham. (51-52)

Este desconocimiento de la historia, que conlleva un desconocimiento de la identidad, se destaca también en la escena que tiene lugar en el Ministerio de Educación. En opinión del Ministro, "il est impossible d'enseigner l'histoire du Canada à des gens qui ne savent s'ils sont Canadiens, Québécois ou Américains" (23). Todos los intentos del equipo de ir más allá de esta afirmación resultan infructuosos ya que es imposible contactar a la persona encargada de los programas de historia. Pues bien, es precisamente la intención de llenar este vacío que impulsó a Godbout a realizar la película. Así lo explica a Dubois:

Bien, moi j'ai une motivation étrangement personnelle. Avant de mourir il y a quelque deux ans, mon père m'a dit: «Écoute», parce que mon père était un libéral anglophile, qui a toujours cru au Canada. Il était derrière René Lévesque mais il a toujours cru au Canada, et avant de mourir, m'a dit: «Mais n'oublie pas, Jacques, que les anglais ont brûlé nos fermes, ont brûlé nos maisons.» Puis il avait élaboré là-dessus et ça me paraissait bien étrange qu'il remonte jusqu'à la bataille des Plaines d'Abraham. Et depuis ce temps-là que je me dis «Mais pourquoi est-ce qu'on porte cette espèce de poids en nous?» (26)

Por otra parte, Godbout es consciente de que pertenece a la última generación para la que el tema representa todavía algo:

mes enfants, mes petits-enfants encore moins, tu comprends bien, les Plaines d'Abraham, ils s'en tapent, ils sont dans les jeux Nintendo. Ils sont pas en train de se poser des questions sur les Anglais, les Français en formation, qui a tiré sur qui? Or, étrangement, les Plaines d'Abraham c'est devenu un mythe, c'est devenu un mythe qui a fondé le Canada, puisque les deux généraux sont allés mourir en même temps. Parce qu'il y a deux héros, étrangement. Il y en a pas un qui domine l'autre. Et c'est cette tension entre les Anglais et les Français qui font le pays. Et si cette tension disparaît parce qu'on en oublie l'histoire, qu'est ce qui arrive? (26-27)

A propósito de la categoría textual

Como dije al iniciar este análisis, *Le Sort de l'Amérique* puede considerarse un documental sobre la realización de un documental, o, mejor aún, como una parodia del "making of", ya que en realidad el segundo texto no llega a realizarse. En la última escena de la película, Godbout y Falardeau se disponen a ver la ficción de Dubois, que, paradójicamente, no significa un cambio en las estrategias cinematográficas. La pantalla se ilumina y, en efecto, la película de Godbout termina con una escena de la supuesta película de Dubois que registra un mensaje de Andrew Wolfe-Burroughs al Barón de Marestan y de este último al descendiente de Wolfe. El mensaje reafirma la idea central del filme: los vencedores de la batalla donde perdieron la vida los dos generales fueron los estadounidenses. La empresa tanto de ingleses como de franceses es hoy "travailler ensemble pour résister à la culture et valeurs américaines" (*Le Sort de l'Amérique*, 56). Finalmente, sólo la ficción va a dar cuenta del acontecimiento histórico, pero aparentemente utilizando las técnicas del documental.

Es necesario seguir recordando los acontecimientos del pasado, porque de eso depende la identidad de un pueblo; es también necesario revisar la memoria cultural. El mensaje de Godbout parecería ser, sin embargo, que en este final de milenio, ya no es la historiografía la encargada de convertir a la memoria en objeto de conocimiento, según la expresión de Le Goff que he citado en más de una ocasión en esta tesis, sino el discurso que surge — como *Le Sort de l'Amérique* — de la "colaboración documental-ficción". El discurso de la historia ya no tiene cabida en el momento actual, porque según Godbout, "la historia es un género literario, lo mismo que la novela, la poesía o el ensayo" ("L'Histoire est une fiction", 84), y el pensamiento dominante actual ya no más literario, sino que "está estructurado por el audio-visual" ("L'Histoire est une fiction", 84). Trece años después de haber realizado estas afirmaciones, Godbout las ha plasmado en *Le Sort de l'Amérique*, un espectáculo audiovisual que utiliza la información y la ficción en un intento de desmitificar un acontecimiento aportando nueva información sobre el mismo, de liberarse de su peso histórico racionalizando su contenido, de comprender, en última instancia, "el presente por el pasado y el pasado por el presente", según la famosa expresión de Marc Bloch (Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier historien*, 15).

El texto de Godbout parecería echar por tierra no sólo las nociones tradicionales de género, sino también el concepto romántico y moderno de autor. Como lo ha señalado Perraud, Godbout deja más espacio para la reflexión metatextual a Dubois que el que

reserva para él: "En su documental usted da la impresión, un poco masoquista, de matar la noción de autor ofreciendo un rol principal al falso experto, René-Daniel Dubois, quien le roba la vedette con su consentimiento. Usted filma un putsch que él comete contra usted con su consentimiento" (Perraud, 73). A lo que el realizador responde:

Oui et non. Ce que raconte René-Daniel Dubois est toujours le fruit de nos conversations, de nos séances de travail, sur le sens de l'histoire, le mensonge, la vérité, la réalité [...] Quant à cette notion d'«Auteur», sublimé et payé en conséquence, c'est un travers bien français, qui finit par faire oublier les équipes qui travaillent sur un film. En quoi suis-je un auteur? Pour le roman, c'est plus simple, je sais quelle feuille je jette au panier, quel manuscrit j'apporte à l'éditeur et ce que j'assume comme corrections. Pour le documentaire, je me vois davantage en chef d'orchestre. Sauf que l'orchestre est normalement invisible. (Perraud, 73)

En *Le sort de l'Amérique*, Godbout ha mostrado no sólo la orquesta, sino la partitura y los ensayos. Por otra parte, el texto es un verdadero mosaico de citas, una opinión multilingüe acerca del mundo, un diálogo de lenguajes, como concibe Bajtín a la novela. El autor no ha intentado purificar los discursos de las intenciones y tonalidades del otro, o de matar en ellos los embriones del plurilingüismo social⁷, sino que, como el novelista, ha dispuesto todos estos discursos, todas estas formas, a diferentes distancias del eje semántico último de su obra, del centro de sus intenciones personales. Los conceptos de "dialogismo" y "polifonía" encuentran en el texto cinematográfico de Godbout una actualización que no puedo menos que caracterizar como posmoderna, debido a la intertextualidad fuerte desde la cual está construido el texto. En efecto, integran la película, no sólo las entrevistas mencionadas hasta aquí, y las reflexiones de Godbout, Dubois y Falardeau a propósito de la tarea que están realizando, sino documentos de diferentes géneros, algunos verdaderos, otros imaginados por Godbout: un discurso de alabanza a Inglaterra, pronunciado por el abbé Joseph-Octave Plessis, futuro Obispo de Quebec, en 1794: "Angleterre exemplaire qui, dans ce moment de crise, a enseigné à l'univers attentif en quoi consiste cette liberté après laquelle tous les hommes soupirent et dont si peu connaissent les justes bornes" (49); frases de un libro de historia leídas por el hijo de ocho años de Andrew Wolfe-Burroughs; un poema que Chapman dedicó a Montcalm a fines del siglo XIX; conversaciones en un bar de Saint-Véran y en el Ministerio de Educación de Quebec; un diálogo entre Luis XV y

⁷Es importante notar, por ejemplo, que en una de las escenas en que Dubois habla a propósito de la labor del realizador de documentales, imita el acento del sur de Francia, como dice Godbout: "Il imite les intonations entendues le jour-même au restaurant: c'est une façon de rappeler que nous, Québécois, avons certes un accent mais que nous ne sommes pas les seules. Les accents des autres nous fascinent toujours!" (Perraud, 70).

Voltaire a propósito de las opiniones de este último sobre la importancia de la *Nouvelle France*; hasta pensamientos de Sunzki a propósito del arte de la guerra extraídos de "fortune cookies" que Dubois va citando a medida que el Coronel Keplak describe las estrategias de la Batalla de Quebec.

Como dijo Doctorow, ya "no hay ficción y no ficción, en el sentido en que normalmente entendemos la diferencia, sólo hay narratividad...". Fundamentalmente, narratividad "estructurada por el audio-visual", agregaría Godbout.

CONCLUSIÓN

Conforme a lo anunciado en la Introducción, la conclusión de este estudio contiene, primero, las conclusiones parciales de los análisis de ambos corpus nacionales, que se completan con un panorama del discurso de ficción contemporáneo en la Argentina y en Quebec, con énfasis en los relatos más recientes. Dicho panorama de ninguna manera aspira a ser exhaustivo; sólo pretende brindar al lector un horizonte más amplio en el cual pueda proyectar los resultados de los análisis del corpus. En estas conclusiones parciales se establecerá el *pathos* dominante en cada uno de los discursos nacionales, como así también la envergadura de la ficción de contenido histórico y las categorías más importantes en cada tradición cultural. Se confrontarán finalmente las conclusiones parciales y se formulará una explicación de las diferencias predominantes en términos de diferencias en cuanto a historias nacionales.

El corpus argentino

Si consideramos la evolución de las temáticas de las producciones del corpus argentino de esta tesis atendiendo a su cronología, podemos apreciar que la única obra de la década del setenta, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, re-escribe la historia del pasado, iniciando en la Argentina la modalidad que Seymour Menton ha denominado como nueva novela histórica. Todas las ficciones de la década del ochenta, en cambio, tratan sobre la historia vivida, mientras que la única de los noventa, *El largo atardecer del caminante*, vuelve al pasado.

La historia vivida

Relacionando estas primeras generalizaciones derivadas de mi estudio con la producción argentina de estas décadas, comprobamos que en efecto, una parte importante

de la narrativa del ochenta re-escribe la historia vivida y padecida. El libro de Fernando Reati que mencioné en la Introducción está dedicado precisamente a la narrativa que entre 1975 y 1985 da cuenta de la violencia política. La gran producción de obras sobre esta temática parece confirmar la hipótesis central de mi tesis en el sentido de que la ficción ha sido en las últimas décadas un medio apto para re-escribir la historia vivida. Como tal, puede ser relacionada con uno de los contenidos de la catarsis aristotélica, ya que ha sido vehículo para la liberación de emociones traumatizantes, como el dolor y el miedo. La ficción, entonces, se ha convertido en una forma de oponer la vivencia personal a la ficción de los documentos verdaderos de la historia y del periodismo oficial, pero al mismo tiempo, en una vía para no sucumbir a la catástrofe. Esto ocurre especialmente en el caso de novelistas mujeres, quienes a menudo presentan personajes femeninos que recurren a la escritura para intentar establecer un orden y dar un sentido al caos y terror dominantes y lograr así sobrevivir¹. En general, estas ficciones se escriben desde la postura fuerte de quien intenta oponer la experiencia vivida a la ficción oficial. En mi corpus, el mejor ejemplo de este tipo de ficciones lo constituye la película de Puenzo. *La historia oficial* no plantea dudas sobre lo que ocurría en la Argentina en las postrimerías de la dictadura, ni acerca de los atropellos a los derechos humanos cometidos en ese período. Es interesante agregar, a propósito de la temática de la película, que *Paula Doc* — primera obra de teatro de Nora Rodríguez, representada con éxito en Buenos Aires en el momento en que escribo esta conclusión² y que recibió en España el premio María Teresa León 1997 — replantea la problemática, pero no ya desde la perspectiva de la generación que fue testigo de lo ocurrido bajo el régimen militar, sino de la siguiente. En efecto, la protagonista es Paula, hija de una maestra de escuela primaria desaparecida y de un padre desconocido y presuntamente vivo, y la obra narra la búsqueda desesperada de sus orígenes.

En el campo de la ficción propiamente dicha, dentro de esta categoría poco innovadora en cuanto a las estrategias narrativas y que no realiza un cuestionamiento epistemológico importante, se pueden citar entre las novelas más leídas, las de Osvaldo Soriano. En el ámbito de la narrativa femenina, *Conversación al Sur* de Marta Traba es también explícita en cuanto a la denuncia; sus estrategias de escritura, que corresponden sobre todo a la vanguardia moderna, la alejan no obstante del best-seller, al que corresponden, según hemos visto, las de *La historia oficial*.

¹Tal el caso de una de las protagonistas de *Conversación al Sur* de Marta Traba, o, en el ámbito de la literatura hispanoamericana, de una de las protagonistas de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende.

²Junio de 1998.

En el género teatral, el dramaturgo que más se internó en la historia nacional contemporánea es Roberto Cossa. Las obras de Cossa con mayor contenido histórico correspondientes al período estudiado en esta tesis son *El viejo criado* (1980), *De pies y manos* (1984), *Los compadritos* (1985), *El Sur y después* (1989) y *Angelito* (1991). Todas estas piezas constituyen una revisión de la historia reciente. *El viejo criado*, además de indagar en la idiosincrasia del inmigrante — temática central de *Gris de ausencia*, según hemos visto —, alude al ascenso, la caída y el retorno de Perón. Concebida en los momentos finales del régimen militar, las elecciones y el ascenso de Raúl Alfonsín al poder, *De pies y manos* expone la situación del intelectual frente a la dictadura; es una metáfora del Proceso donde se destacan los temas de la memoria y la justicia, pero, como generalmente ocurre en las obras del autor, en un contexto de códigos familiares, no directamente políticos. Mientras *Los compadritos* — estrenada después del regreso a la democracia — explora los elementos fascistas de la idiosincrasia argentina a través de lo que ocurre en un recreo de Quilmes que actúa como microcosmos del país, en *El sur y después* y *Angelito*, Cossa continúa con la revisión de las convicciones políticas. En la última obra, utilizando un cabaret como punto de partida, evalúa la historia del partido socialista argentino.

Aunque dije que un número importante de ficciones que re-escriben la historia vivida lo hacen desde un pensamiento fuerte que no duda de la capacidad del discurso para expresar la realidad, existen también ficciones que dan cuenta de la violencia sufrida desde el espíritu posmoderno de cuestionamiento a los alcances de la función representativa de la lengua. El ejemplo más destacado es el de *Respiración artificial*, que puede ser vista como una denuncia de la violencia de la dictadura militar, violencia cuyos orígenes se retrotraen al pasado argentino, pero que al mismo tiempo reflexiona acerca de las limitaciones que tiene el discurso para dar cuenta de la realidad. En *Últimos días de William Shakespeare*, por otra parte, la denuncia, la catarsis, el "gran relato" de la "guerra sucia" también aparecen doblemente mediatizados, a través de la ficción y de la fantasmaticidad. Además, esta novela es la única del corpus que ficcionaliza explícitamente el carácter cíclico de la historia, que según Menton aparece en algunas obras de la llamada nueva novela histórica. *Gris de ausencia* es otro ejemplo de la manera elusiva como en muchos casos se hace referencia a la realidad política del contexto de la escritura. La novela de Kociancich apunta al contexto histórico de su escritura a través de la alegoría fantástica; *Gris de ausencia*, a través de una imagen realista referida a otro momento histórico, que tiene como elemento común con el contexto de la escritura el motivo del exilio.

Esta renuencia de algunas novelas que narran la violencia vivida a adherir a un pensamiento fuerte³, que surge del análisis del corpus, concuerda con las apreciaciones de Reati a propósito de su propio corpus, por cierto mucho más extenso que el mío. Dice el autor al respecto:

En la literatura argentina del período estudiado hay más preguntas que respuestas, más ambigüedades que certezas, y por sobre todo una interpretación no partidaria del pasado como consecuencia de una fuerte reacción antimaniquea y antiautoritaria. Los escritores, los intelectuales en general, se cuestionan a sí mismos, cuestionan sus propias ideas, su pasado, su sociedad. Rechazan las soluciones hechas, las fórmulas preparadas, y al hacerlo se convierten en la fuente más enriquecedora del pensamiento argentino contemporáneo: hacen consciente lo que en la psique colectiva permanece inconsciente. Y si bien tal vez ellos nunca logran nombrar aquello que es innombrable, al menos nos recuerdan una y otra vez su presencia. (12-13)

La denuncia renuncia a la posición fuerte desde la que habitualmente tiene lugar, paradójicamente, como consecuencia del mismo contexto social que condena todo tipo de postura central autoritaria. De esta forma, el pensamiento ex-céntrico argentino, por razones propias de su realidad, se encuentra con el pensamiento posmoderno occidental.

Algunas de las ficciones que reconstruyen la historia vivida tienen como protagonistas, al igual que en la nueva novela histórica, a personajes de envergadura histórica. Un ejemplo lo constituye *La novela de Perón*, a la que, desde el punto de vista de las estrategias de escritura, considero como una transición de la modernidad a la posmodernidad. Así, por ejemplo, la intertextualidad y el plurilingüismo que estructuran la obra la ubican en la nueva estética, pero con respecto a la metatextualidad propiamente dicha, la reflexión acerca del acto de escritura mismo y de los alcances de los discursos está concentrada en el discurso oficial; lo que se pone fundamentalmente en tela de juicio en *La novela de Perón* es el discurso de la Historia oficial, no el discurso en sí. En cuanto a los personajes, si bien el protagonista y la mayoría de los personajes secundarios son históricos, el autor ha introducido también "el tipo" de la novela histórica canónica. Como anticipé, Tomás Eloy Martínez continuó su recreación de personajes de la historia argentina reciente y al mismo tiempo afirmó su postura innovadora en cuanto a las técnicas de escritura, innovación que no debe ser interpretada, sin embargo, como complejización, conforme a los

³Recuérdese que utilizo esta expresión en relación de oposición al contenido que otorga Vattimo al "pensamiento débil" posmoderno.

cánones vanguardistas. Eloy Martínez innova desafiando los contratos de ficción / no ficción, borrando las categorías que la narratología establece entre escritor / narrador, intertextualizando, metaficcionalizando y carnavalizando su universo narrativo. Publicada en 1995, *Santa Evita* se convierte así en uno de los ejemplos más fuertes de la categoría que Linda Hutcheon denomina metaficción historiográfica. La novela indaga uno de los mayores mitos de la Argentina del siglo XX al mismo tiempo que su propia biografía, su mecanismo novelístico, cómo se fue construyendo. El texto propone no ya el desdibujamiento de las fronteras entre los discursos o entre ficción y realidad, sino una redefinición de los conceptos de realidad y verdad, mito e historia, y cuestiona enfáticamente no sólo los alcances de la historia oficial, ni siquiera del conocimiento histórico, sino la posibilidad de correspondencia entre realidad y textualidad. La historia no puede ser reconstruida fidedignamente ni por la historiografía ni por la ficción, ya que "La realidad no resucita: nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma en las novelas" (*Santa Evita*, 85). La ficción, como la historia, es indagación, indagación del objeto y del sujeto de la escritura — "Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo" (390), dice el autor-narrador de *Santa Evita* —; indagación también de los mitos de los pueblos, y por ende de su identidad.

Según vemos, las obras dedicadas a reconstruir la historia de algunos de los personajes míticos de la Argentina ocupan un lugar central en la ficción argentina contemporánea. Eva Perón es el referente más importante de la última década. Además de la novela de Tomás Eloy Martínez que acabo de comentar brevemente, se pueden mencionar *La pasión según Eva* de Abel Posse, escrita conforme a una poética posmoderna del mismo cuño que la de Martínez, y la película *Evita* de Juan Carlos Desanzo, con guión de José Pablo Feinmann. Por otra parte, los mitos de Eva y de Perón han propiciado la entrada de otros personajes a la ficción. En el momento en que escribo esta conclusión, acaba de aparecer *Isabel. La razón de su vida*, novela escrita por un novelista consagrado, Dalmiro Sáenz, y por la hija de un amigo de Perón durante los años que pasó en Madrid con su tercera esposa, Isabel Martínez. El libro es la biografía novelada de Isabel, quien llegó a ser presidenta de los argentinos. El subtítulo utiliza como intertexto el título de la autobiografía de Eva Perón, *La razón de mi vida*, que durante el primer peronismo fue texto obligatorio en nuestras escuelas argentinas.

Santa Evita, según expresé, continúa la investigación a propósito de la identidad argentina, presente en la mayoría de las ficciones analizadas hasta aquí. Recordemos que Cossa expone los efectos nefastos del exilio en nuestra identidad, y al hacerlo rebasa los

límites de la ficción centrada en la historia vivida, proyecta su obra a comienzos de siglo y la inscribe, al mismo tiempo, en la larga tradición de la ficción argentina centrada en esta temática: la problemática del exilio se confunde con la de la inmigración — que por cierto es un exilio — y conduce a la de la identidad argentina. La estrategia intertextual le permite a Cossa no sólo otorgar a *Gris de ausencia* una dimensión lírica, sino actualizar el sentimiento nostálgico del tango en un recorrido desde el sentimentalismo de la primera mitad de siglo hasta la cruda imagen del simulacro posmoderno. La nostalgia es un simulacro porque ya no expresa un referente, es puro sentimiento, pero es un simulacro trágico porque apunta a un vaciamiento de la identidad reafirmado, por otra parte, por la pérdida del código lingüístico común. Por su parte, Piglia, utilizando la novela policial como intertexto, propone en *Respiración artificial* una investigación cuyo objeto es también la identidad argentina, inscribiendo su novela en una modalidad de la narrativa posmoderna que recurre a la instancia policial para permitir el juego de la lectura deconstructiva y que muestra a la identidad como algo que se aspira a encontrar y que, si bien existe como objeto, es intangible y sólo perceptible a través de sus trazos, de sus huellas. *Respiración artificial*, como *La historia oficial*, recuerdan la necesidad de conocer y recordar, ya que "ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria" (*La historia oficial*). En la Argentina, uno de los roles de la ficción contemporánea es precisamente transformar la memoria en objeto de conocimiento.

La historia pasada

La única ficción de la década del setenta analizada, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, inicia, según dije, la nueva novela histórica en la Argentina. Recordemos que al caracterizar esta modalidad, Menton adhiere al concepto de historia implícito en la denominación clásica de novela histórica y propone como requisito *sine qua non* para integrar su categoría que el tiempo de la historia sea anterior al nacimiento del autor. *Camila* reúne este requisito; sus estrategias de escritura, por otra parte, la ubican en la transición hacia la nueva novela histórica. El texto de Molina adhiere todavía a formas experimentales y vanguardistas de la modernidad, específicamente formas surrealistas, pero la visión plurilingüe, intertextual e interdiscursiva del mundo, como así también la ficcionalización de personajes históricos centrales, le permiten ingresar a la nueva modalidad, sin renunciar, sin embargo, a la aspiración a cierto tipo de validación empírica que caracteriza a la novela histórica tradicional. El predominio de los discursos poético y ensayístico, finalmente, implica un desafío tanto a las exigencias de representación auténtica como a las de representación ficticia, desafío propio de la poética posmoderna.

La última obra del corpus argentino analizada es de 1992. *El largo atardecer del caminante*, como muchas de las nuevas novelas históricas, tiene como protagonista a un personaje histórico, con la peculiaridad, en lo que respecta al corpus argentino, de que no se trata de un personaje de nuestra historia propiamente dicha sino de los comienzos de la historia hispanoamericana, es decir que la problemática que explora la novela es fundamentalmente la del encuentro de las culturas. La metatextualidad ocupa un lugar importante, enfrentando el discurso historiográfico al discurso de ficción aún más enfáticamente que *La novela de Perón*. Como en el texto de Tomás Eloy Martínez, hay una denuncia de los ocultamientos y distorsiones de la historia oficial, condicionada siempre por el contexto de su escritura. Frente a ella, el discurso de ficción aparece como el fruto de la libertad y por consiguiente de la verdad. Aunque la metatextualidad de la obra es fuerte, la novela de Posse no ingresa, sin embargo, como lo hace *Santa Evita*, o *Respiración artificial*, a la problemática epistemológica que caracteriza a la metafiction historiográfica, ya que el cuestionamiento de la historiografía no se extiende a la ficción. El espacio semántico de la obra, según intentó mostrar el análisis, está construido en gran medida en base a la intertextualidad y metatextualidad. Estos rasgos, lo mismo que las características del protagonista, hacen de la novela un ejemplo representativo de la categoría de Menton.

Aunque en el corpus de esta tesis las ficciones que re-escriben la historia vivida ocupan un lugar más importante, la nueva novela histórica experimentó un verdadero boom hacia fines de la década del ochenta y en la década del noventa. Como en toda Latinoamérica, el auge comienza a fines de los setenta: recordemos, por ejemplo, *Daimón* y *Los perros del Paraíso*, de Abel Posse, ambas sobre la época de la Conquista, publicadas en 1981 y 1983, respectivamente. Sin embargo, por efecto de la dictadura militar, la ficción sobre el traumático pasado reciente, ocupó mayor espacio hasta mediados de los ochenta. El énfasis en la historia pasada comienza hacia fines de la década con la publicación, por ejemplo, de *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera, centrada en la figura de Castelli y en los años de la Revolución de Mayo. En 1996, Rivera publica *El farmer*, que tiene como narrador a Rosas. Por su parte, las mujeres se han dedicado con entusiasmo al subgénero. Después de *Juanamamuela mucha mujer* de Martha Mercader, de 1982, se destacan en los noventa, las novelas de María Esther de Miguel, la última de las cuales, *El general, el pintor y la dama*, ganó el premio Planeta en 1996. Novelistas que recién se inician, como la cordobesa Cristina Bajo y la entrerriana Beatriz Bilbao, han tenido también una gran acogida con relatos que dan cuenta de la historia de sus respectivas regiones. Mabel Pagano, escritora reconocida con premios tales como el Emecé, Atlántida, Fondo de

las Artes, publica en 1997 *Malaventura*, sobre la vida de Luisa Martel de los Ríos, esposa, primero, del padre del Inca Garcilaso y en segundas nupcias del fundador de Córdoba, Jerónimo Luis de Cabrera. El libro aparece como respuesta desde una visión femenina a *El oro de los Césares*, la novela que Julio Torres había publicado el año anterior sobre su ilustre antepasado Jerónimo Luis. Mabel Pagano ya se había dedicado a biografías noveladas sobre personajes femeninos de la historia argentina: en 1995, había aparecido *Lorenza Reinafé o Quiroga la barranca de la tragedia*, que tiene como protagonista a la hermana de los famosos caudillos santafesinos.

Varios factores han coadyuvado al auge de la nueva novela histórica. El V Centenario jugó un papel importante. Por otra parte, habiendo revalorizado su función cognitiva al hacer del período de la dictadura militar su objeto de investigación y conocimiento, la ficción retomó la vocación histórica de nuestra narrativa, tradicionalmente centrada en la problemática de la identidad. Además, al ofrecer una variada información a propósito del pasado, la novela histórica reúne uno de los requisitos del best-seller, en el sentido de que instruye, pero presentando la información como experiencia vivida. La narrativa histórica femenina actual, por ejemplo, aunque incorpora elementos innovadores que hacen posible ubicar a muchas de estas novelas dentro de la nueva modalidad, permite que los mismos sean percibidos por el lector como una desviación del modelo realista balzaciano típico del best-seller: el modelo tradicional no llega pues a perderse de vista y este rasgo hace que estas novelas sean accesibles a un gran público.

También el teatro de este período se dedicó a reconstruir el relato del pasado, especialmente la problemática del encuentro de culturas. Ya Cuzzani en 1958 había iniciado la modalidad con *Los indios estaban cabreros*; sin embargo, recién en la década del setenta la tendencia se manifiesta como tal con piezas como *Archivo General de Indias* (1971) de Francisco Urondo y *Caballero de indias* de Germán Rozenmacher, del mismo año. En 1981, se estrenan tres obras: *El nuevo mundo* de Carlos Somogliana, *La lejana tierra prometida* de Ricardo Halac y *Cortina de abalorios* de Monti. En 1983, Somogliana produce *Historia de una estatua*, que deja el período de la Conquista centrándose en la figura de Lavalle y en la historia argentina entre 1828 y 1841. En 1992, coincidiendo con el V Centenario, Osvaldo Dragún estrena *Cristóbal Colón*.

Considerado en su conjunto, el discurso de ficción que re-escibe la historia ha ocupado un lugar predominante dentro de la ficción argentina de las tres últimas décadas y también con respecto a las otras formas de discurso social. Los argentinos nos hemos

informado acerca de nuestro pasado reciente y lejano, y hemos vivido las grandes encrucijadas de nuestro tiempo, tanto a través de la ficción como del ensayo y del artículo periodístico. Pocas temáticas significativas han permanecido ajenas al discurso ficticio, que ha revelado como *pathos* común, más allá de las estrategias narrativas, una urgente vocación cognitiva, experimentada como necesidad *sine qua non* para la reafirmación de la identidad. De esta manera, esa identidad vacía de contenido, ese simulacro de identidad atada a la nostalgia que construía Cossa en 1981, ha comenzado a llenarse, ya no con contenidos ajenos, sino, retomando el pensamiento de Reati, con los contenidos inconscientes de la psique colectiva que la ficción ha transformado en materia pensable.

El corpus quebequense

Atendiendo a la cronología de las ficciones del corpus quebequense, podemos comprobar que las de la década del setenta narran la historia pasada, lo mismo que las del ochenta. Las obras que recrean la historia vivida pertenecen tanto al ochenta como al noventa y, finalmente, el último relato, la película de Godbout, vuelve al pasado lejano, aunque representando asimismo el contexto de la filmación, es decir 1996. Como en la anterior consideración del corpus argentino, trataré de relacionar las inferencias realizadas sobre las bases del análisis de las obras del corpus con una producción más amplia de ficciones quebequenses correspondientes a las décadas consideradas.

La historia vivida

Sólo dos de las ficciones analizadas, *Le coup de poing* y *Les têtes à Papineau*, reescriben la historia vivida. Escrita veinte años después de los sucesos de octubre de 1970, *Le coup de poing*, si bien refiere acontecimientos contemporáneos, reúne las características de la novela histórica canónica y del best-seller. La novela presenta, en efecto, un momento histórico a través de las vivencias de personajes que, en su psicología y en su destino, se perfilan como representantes de corrientes sociales y de fuerzas históricas. Al mismo tiempo, a través de estas vivencias se informa al lector acerca de uno de los hechos más dramáticos de la historia reciente de los quebequenses: la crisis de octubre. Lo mismo que las notas a pie de página de la novela histórica canónica, los documentos que se incluyen en el texto novelístico muestran la presuposición de que éste es una guía para conocer las características de la cultura y de la historia de una época. Como ya expresé, estos elementos documentales establecen también "la verificabilidad de la descripción de

costumbres y movimientos históricos del texto" (Foley, 150), llenando al mismo tiempo uno de los requisitos de los best-sellers. Los sucesos de octubre han sido reiteradamente retomados por el discurso social, tanto a través del discurso historiográfico y sociológico como del periodístico y de ficción. En este último campo, que es el que interesa en esta conclusión, se destaca, atendiendo a la envergadura de la recepción, la película *Octobre* de Pierre Falardeau, que narra el rapto, el cautiverio y la muerte del ministro Laporte. Como mencioné oportunamente, el film está basado en el relato *Pour en finir avec Octobre* de Francis Simard, y la intriga está centrada en los comportamientos de los cuatro miembros de la célula Chénier que durante siete días convivieron con el rehén.

Aunque *Les têtes à Papineau* es una reflexión sobre la identidad quebequense motivada por los resultados del Referéndum de 1980, la misma no está desarrollada utilizando el discurso argumentativo, sino presentada a través de las vivencias del monstruo de dos cabezas Charles-François Papineau. Para expresar la tesis amarga de la extinción de una lengua y de su cultura, Godbout utiliza paródicamente las posibilidades abiertas por la ciencia ficción, ya que, en efecto, a la racionalización científica de los hechos aparentemente extranaturales que caracteriza a la ciencia ficción, *Les têtes à Papineau* opone una pseudo racionalización paródica. *Les têtes à Papineau* no es la única ficción quebequense que en las últimas décadas expresó el problema de la identidad del pueblo a través del motivo del doble y en términos de conflicto lingüístico. Al considerarla dentro del conjunto de la producción de ficciones del período estudiado, no se puede evitar establecer un paralelo con la obra de teatro de Larry Tremblay *The Dragonfly of Chicoutimi*, estrenada en mayo de 1995 en el *Théâtre d'Aujourd'hui* de Montréal en ocasión del *Festival de théâtre des Amériques*. La pieza tiene un solo personaje, es decir una voz única. Es la voz de Gaston Talbot, quien, como consecuencia de un accidente relacionado a una experiencia sexual de adolescencia, queda afásico. Después, por efecto de un sueño, Gaston recupera su voz, pero en otra lengua: como el personaje de Godbout después de la operación, Talbot sólo puede hablar en inglés; los únicos rastros de la lengua materna son viejas canciones y la estructura sintáctica de su discurso. En el accidente muere otro adolescente, Pierre Gagnon-Conally, amigo de infancia del protagonista. A través de la voz de Gaston, el espectador se entera de que durante sus juegos de niños, Pierre daba siempre las órdenes, era el cowboy, mientras Gaston desempeñaba el rol del indio o del caballo. Como señala Lucie Robert en un artículo sobre la obra, "el acontecimiento traumático puede también ser visto como la inversión de esta estructura jerárquica: la rebelión de Gaston, que termina con la muerte de Pierre y con esta inversión de las lenguas" ("*Les Revenants*", 162). Pero en realidad, Gaston no es el sujeto ni de su historia personal ni de la historia de su comunidad,

ni siquiera es sujeto de su discurso ya que usa la lengua, las palabras, de otro. Precisamente, según la misma autora, la aventura del personaje reside en el descubrimiento que hace el espectador (o lector) de la naturaleza y el sentido de esa fractura ("Les Revenants", 162). Como en la novela de Godbout, el problema de la identidad dual quebequense está planteado a través del motivo del doble y privilegiando la dimensión lingüística.

La historia pasada

La complainte des hivers rouges es la primera obra del corpus desde el punto de vista de la cronología de su representación. La pieza de Roland Lepage, según vimos, introduce el contexto histórico sin intención de plantearse la problemática epistemológica y lingüística de la representación. No pone en duda la existencia histórica de la realidad representada —los actos inhumanos de que fueron víctimas los *Bas-Canadiens* en 1837 y 1838—; por el contrario, confía en la capacidad de la lengua para dar cuenta de ellos. Lepage escribe entonces desde el pensamiento fuerte que afirma la correspondencia entre los acontecimientos históricos y la representación textual. Su texto no revela pérdida de fe ni en la existencia de una realidad externa significante, ni en nuestra habilidad para conocer esa realidad, y no problematiza tampoco la actividad que ello implica. Aunque las técnicas narrativas alejan al texto de la novela y el drama históricos tradicionales, a pesar de la estilización formal, el concepto de "tipo" desarrollado por Scott y definido por Luckacs puede ser aplicado a la obra dramática, si bien sus tipos tendrían carácter colectivo, ya que tanto los *Bas-Canadiens* como los *Habits rouges* representan todas las determinantes esenciales, tanto desde el punto de vista humano como social, de los dos sectores en pugna. Por otra parte, la pieza puede también ser ubicada dentro de las formas representacionales de lo que Barbara Foley denomina ficción documental, que en todas sus etapas históricas ha aspirado a decir la verdad y ha asociado esta verdad a la exigencia de validación empírica. En el caso de *La complainte des hivers rouges*, las frases pertenecientes a personajes históricos que repiten los actores, como así también los documentos históricos que se incluyen, dejan presuponer que la obra es una guía para conocer los acontecimientos ocurridos en 1837-1838.

La temática inscribe a la obra en una fuerte tradición de ficciones que reconstruyen el relato de las rebeliones de 1837 y 1838, según vimos en el capítulo XI, dedicado al análisis de la pieza. En esa oportunidad, la relacioné con otras dos obras teatrales de la misma época de representación, *Grands Soleils* de Jacques Ferron y *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier* de Jean-Robert Rémillard. Observé entonces que las

tres piezas tienen en común la forma ritual y la exaltación de los Patriotas, pero mientras que las obras de Ferron y de Rémillard transforman la derrota en victoria final y revisten de proporciones heroicas las figuras de Lorimier y de Chénier, en la pieza de Lepage, ambos personajes aparecen más bien como parte integrante del pueblo que luchó por la libertad. Otra diferencia fundamental entre el texto de Lepage y los otros dos ceremoniales que le precedieron es que *La complainte des hivers rouges* está marcada por la nueva derrota sufrida por la causa independentista con motivo de las elecciones del 29 de octubre de 1973. La victoria futura todavía no se vislumbra, los ideales de los quebequenses han sufrido una nueva frustración.

La temática de la rebelión de los Patriotas ha vuelto a tomar vigencia en la década del noventa. En efecto, el tema está presente en la segunda parte de la epopeya dramática en tres partes de André Ricard, dramaturgo cuyos primeros textos aparecieron en los años setenta⁴. Con el título de *L'Année de la grosse tempête*, la primera parte, que reconstruye desde una perspectiva nacionalista los primeros capítulos de la historia de Quebec, fue representada en 1985 en el *Centre national des arts* en Ottawa. La segunda parte fue objeto de una lectura pública en 1995 en el *Théâtre du Nouveau Monde*. La pieza, que en la mejor tradición épica tiene cincuenta y seis personajes, narra las tribulaciones de un hombre común, Jean-Eudore Prémont, empleado de un comerciante de pieles, quien es condenado por la muerte accidental de una prostituta. Sin embargo, debido a la epidemia de cólera de 1832, la ejecución se pospone y Jean-Eudore se transforma eventualmente en secretario de Lord Durham — que en la pieza aparece con el nombre menos conocido de Lord Lambeth. El protagonista es entonces quien escribe el famoso informe. El texto da cuenta de la interpretación de Jean-Eudore, que por cierto difiere bastante de la de Durham y lo transforma en un patriota en momentos previos a la rebelión. La obra de Ricard es pues una historia de derrotas, ya que la primera parte relata la caída de un régimen corrupto y concluye con la Conquista inglesa, mientras que la segunda finaliza con el anuncio de la rebelión de 1837 que terminará igualmente en derrota. Finalmente, es también de 1995 el best-seller de Micheline Lachance, *Le roman de Julie Papineau*, que recrea la temática de la rebelión de los Patriotas desde la perspectiva de la esposa del líder y utilizando estrategias de escritura que responden a la tipología del best-seller según fue expuesta en el capítulo X.

Volviendo a la obra de Roland Lepage, el autor se propuso entonces imprimir en la memoria colectiva de los quebequenses, por una parte, la imagen de la injusticia, el atropello

⁴*La Vie exemplaire d'Alcide Ier le pharamineux et de sa proche descendance* (1975), *La Gloire des filles à Magloire* (1975) et *Le Casino voleur* (1978).

y el menosprecio que padeció el pueblo durante la insurrección de los Patriotas; por otra parte, dar cuenta de la nueva derrota que acababa de sufrir la causa de la independencia en las elecciones de 1973, de los objetivos mezquinos de sus coetáneos proyectados sobre el fondo de los grandes ideales de los Patriotas de antaño y de la deuda todavía no saldada con éstos. A pesar de la estilización y estetización de la forma, en *La complainte des hivers rouges* la función de la ficción sigue siendo fuertemente cognitiva y con un contenido catártico muy significativo.

Por su parte, *Québec, printemps 1918*, según observamos, es una pieza resueltamente atípica, ya que sus personajes han tenido existencia histórica y sus enunciados mismos son verdaderos, lo que revela que no sólo en el campo de la novela, sino también en el del teatro, las fronteras entre historia y ficción, discurso verdadero y ficticio, se hacen cada vez menos precisas. La importante innovación de Provencher consiste en no haber utilizado enunciados imaginados. Como *La complainte des hivers rouges*, *Québec, printemps 1918* está escrita desde el pensamiento fuerte de la modernidad, que continúa vigente en ficciones pertenecientes al período posmoderno que tienen un propósito moral y cognitivo más que estético. En efecto, el aspecto cognitivo presente en toda obra de ficción se intensifica, y con él la catarsis, que, en el corpus argentino, vimos sobre todo asociada a las ficciones que recrean la historia del presente. Como lo hice notar cuando la analicé, la temática que aborda la pieza de Provencher no fue tratada en su época por el discurso de ficción ni por el discurso social en general. Tampoco ha sido examinada por el discurso de ficción más reciente; sólo aparece como anclaje histórico del relato en la novela de Michelle Tisseyre *Passion de Jeanne*, de 1997, a la que haré referencia más adelante.

También las novelas del ochenta recrean la historia pasada. Según expresé al analizar *La chair de pierre*, la primera de las novelas de esta década, a diferencia de las ficciones que se definen por oposición al discurso histórico oficial, instaurando en última instancia una suerte de dialéctica entre discurso oficial y discurso de ficción, en la obra de Folch-Ribas, la ficción se propone como única posibilidad de recrear el pasado sin serle infiel, sin mentir. No obstante, la novela es paradójica, como gran parte de la narrativa posmoderna. Por un lado, Folch-Ribas parece emprender una especie de reconstrucción arqueológica del pasado quebequense, a la manera de *Mémoires d'Hadrien*; sin embargo, por boca de su personaje, declara la fragilidad y sinsentido de la empresa, ya que "el pasado es una mentira" (17), "todos los recuerdos son mentiras" (210). Además, como en algunas de las nuevas novelas históricas hispanoamericanas, en *La chair de pierre* se dibuja una idea filosófica a la que está supeditada la reconstrucción del relato. Recordemos que se trata de

una idea afín a un trascendentalismo con énfasis en la destrucción y el olvido más que en la regeneración: "Tout fait partie de tout. Rien n'échappe au tout. Et le tout, c'est la destruction" (*La chair de pierre*, 218). Como todas las ficciones analizadas en este estudio, en el plano más profundo de interpretación, *La chair de pierre* trata la temática de la memoria y el olvido. Folch-Ribas dice que, tal como ocurrió a menudo con los constructores de la antigüedad, la Historia olvidó a Claude Baillif. En este contexto, y a pesar de las reticencias del autor, de su desconfianza del pasado — tergiversado por los falsos testimonios y las restauraciones traidoras —, no se puede menos que afirmar que *La chair de pierre* cumple el rol de recuperar para la memoria colectiva la figura del primer arquitecto de Quebec. La reticencia de Folch-Ribas revela en última instancia la paradoja de la posmodernidad que, fascinada por el pasado, sabe que nunca podrá reconstruirlo, que la empresa está llamada al fracaso desde el comienzo mismo, pero no puede sin embargo dejar de emprenderla.

A diferencia de *La chair de pierre*, *Les filles de Caleb* re-escibe una historia pasada mucho más cercana y desde la estética del best-seller, que coincide en algunos puntos, según hemos visto ya, con la novela histórica definida por Lukacs. Como en la novela histórica de Walter Scott, los personajes no son personajes históricos destacados, aunque a diferencia de los del novelista inglés, los datos aportados por Cousture en el paratexto y en entrevistas permiten afirmar que los suyos han tenido existencia histórica. Sin embargo, a pesar de estar inspiradas en personajes reales, las protagonistas de Cousture son presentadas como modelos femeninos que la autora opone a las imágenes de la mujer quebequense proyectadas en la literatura. De esta manera, Cousture actualiza la propuesta de feministas norteamericanas en el sentido de presentar la vida de mujeres ejemplares y al mismo tiempo se aproxima al "tipo" de Walter Scott ya que sus protagonistas reúnen todas las determinantes esenciales, tanto desde el punto de vista humano como social, en su expresión más acabada.

En otro aspecto, alejándose del modelo de Walter Scott, cuyos tipos fundamentales estaban encarnados por personajes masculinos, la protagonista de Cousture es mujer, lo que determina el énfasis en la historia social, más aún, en la esfera doméstica y familiar de ésta. Dije como conclusión de mi análisis de esta novela que la perspectiva femenina convoca, junto al tiempo histórico lineal, al tiempo circular de la naturaleza y el mito. La novela ingresa así al área de los intereses contemporáneos de la Nueva historia, que, al tiempo mensurable de la historia positivista, ha agregado las nociones de duración, de tiempo vivido, sufrido, de tiempos múltiples y relativos, subjetivos y simbólicos, y que, por otra

parte, ha incorporado la historia *non-événementielle* a su campo de estudio. El relato participa, en última instancia, de la intencionalidad de gran parte de la ficción que re-escribe la historia: la de rescatar del olvido aspectos de la cultura rara vez tratados por el discurso oficial. Finalmente, dos estrategias de escritura, la intertextualidad y la metatextualidad, inscriben a *Les filles de Caleb* en la poética posmoderna. Como expresé oportunamente, además de la presencia de dos subgéneros como intertextos, la novela de la tierra y el *roman harlequin*, el relato permite distinguir los "trazos" de *Madame Bovary* de Flaubert, de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy y de *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. En cuanto a la metatextualidad, la novela defiende, desde el aprendizaje vivido, su propio estatuto de literatura de gran difusión.

Les filles de Caleb no es una excepción en el contexto de la ficción quebequense contemporánea. En efecto, entre las publicaciones de las dos últimas décadas ocupan un lugar importante las novelas históricas escritas por mujeres que reconstruyen historias familiares. Dentro del subgénero, merece mención la saga de Francine Ouellette sobre la época de la colonización, que se inicia con el best-seller de 1984, *Au nom du père et du fils*, y continúa con *Le sorcier* al año siguiente. Otra autora de relatos de gran difusión es Chrystine Brouillet, cuya trilogía *Marie LaFlamme* — que comenzó a publicarse en 1990— evoca la Nueva Francia y los comienzos de la colonia. Por su parte, Arlette Cousture siguió frecuentando con éxito las sagas familiares en los dos tomos de *Ces enfants d'ailleurs*, que narran la historia de una familia de inmigrantes, de Cracovia a Montreal. Más recientemente, merecen mención los dos relatos de Pauline Gill, autora que en 1990 adquiriera fama a través del best-seller de carácter histórico-social *Les enfants de Duplessis*. *Le Château retrouvé*, de 1996, está inspirada en hechos reales de la historia de Quebec de 1860 y tiene como personajes a miembros de las familias Du Sault y Dufresne. Victoria Du Sault, la heroína de la novela — que, por otra parte, reúne todas las convenciones de la literatura de gran público— logra convencer a su padre de que le permita hacerse cargo del negocio del abuelo, artesano del calzado. La llegada de un nuevo vecino, Georges-Noël Dufresne, veinte años mayor que ella, casado y padre de familia, desencadena fuertes pasiones y sus inevitables conflictos. En 1998, Pauline Gill retoma la temática, esta vez con *La cordonnière*, novela biográfica precisamente sobre Victoria Du Sault, cuya creatividad y pasión empresaria constituyeron el origen de la fortuna de los Dufresne. En algunos casos, estas novelas sobre historias familiares toman como personajes a miembros de la familia del propio escritor. Tal el caso de *Passion de Jeanne*, publicada en 1997. Su autora, Michelle Tisseyre, se inspiró en la historia de su abuela, quien entró en el monasterio de Carmel en Saint-Boniface en 1916, pero luego pidió salir y se casó con un irlandés republicano.

Enamorada de otro hombre, abandonó a su marido y a su hija de ocho años, la madre de la autora, y obtuvo finalmente el divorcio. La novela hace referencia a hechos mundanos tales como la visita del Príncipe de Gales y la crisis de la conscripción, fondo histórico de la problemática fundamental de la obra: la emancipación de una mujer en el período comprendido entre 1916 y 1927.

La historia de Quebec ha sido abordada, según acabamos de ver, por mujeres autoras de best-sellers, pero también por poetas y académicos. Dentro de los relatos escritos por los primeros, se puede mencionar *Noces de sable*⁵, primera novela de Rachel Leclerc, poeta consagrada que en 1991 recibiera el premio Emile-Nelligan por la colección de poemas *Les vies frontalières* y en 1994 el premio Alain-Grandbois por *Les Rabatteurs d'étoiles*. La novelista sitúa su historia en su tierra natal, la Gaspésie, en 1835, y narra la explotación de que eran objeto los pescadores de bacalao de la Baie des Chaleurs por parte de los comerciantes de la Isla de Jersey. En una prosa con fuerte contenido poético, la novela relata el amor y la unión de la hija de Richard Thomas, uno de esos comerciantes explotadores que domina a un pequeño pueblo de pescadores, y Gabriel Foucault, hijo de un pescador que se suicidó por no soportar la humillación a que lo sometía la situación de dependencia y miseria. El lector conoce esta historia a través de la larga confesión que Gabriel hace a su hijo antes de morir y del diario íntimo que Catherine había dejado a una amiga.

Entre los profesores universitarios que han practicado el subgénero se puede citar a Réal Ouellet, quien en 1996, después de haber dedicado muchos esfuerzos académicos a la vida y obra del barón Lahontan⁶ — ese aventurero e intelectual que vivió entre 1666 y 1715 y que recorrió Quebec y otras partes de América durante diez años — publicó su biografía novelada con el título de *L'Aventurier du hasard. Le baron Lahontan*. A través de la vida de este personaje histórico poco conocido, la novela muestra una época de la que el gran público conoce sólo las fechas y personajes ligados a los grandes acontecimientos.

El pasado lejano sigue fascinando a los novelistas quebequenses. Entre los títulos recientes, *L'homme de paille*, la sexta novela de Daniel Poliquin, sitúa la acción en el siglo XVIII, entre la Conquista de 1759 y la Revolución francesa, pasando por la invasión estadounidense, y presenta las guerras desde la perspectiva marginal de los integrantes de una *troupe* de teatro. Se trata de una novela histórica donde lo imaginario ocupa un lugar

⁵*Noces de sable* recibió el premio Henri Queffelec del Salón del libro de Concarneau, en Bretaña.

⁶Ouellet publicó en 1990 las *Oeuvres complètes* de Lahontan, editadas por Nouveau Monde.

más importante que la descripción factual y donde los personajes pasan de una guerra a la otra sin comprometerse políticamente. Es, en definitiva, la guerra vista desde la perspectiva cotidiana de quien siente su vida y sus sueños personales afectados por la contienda.

Queda por considerar la película de Godbout, *Le Sort de l'Amérique*, que como expresé oportunamente, puede considerarse un documental sobre la realización de un documental, o, mejor aún, como una parodia del "making of". *Le Sort de l'Amérique* es un espectáculo audiovisual que juega con la veridicción y la ficción en un intento de desmitificar un acontecimiento aportando nueva información sobre el mismo, de liberarse de su peso histórico racionalizando su contenido. Como lo señalé al analizar la película, el texto de Godbout parecería echar por tierra tanto la noción tradicional de género, como el concepto romántico y moderno de autor, al que opone la noción de director de una orquesta que normalmente es invisible, pero que en *Le sort de l'Amérique* se corporiza: Godbout muestra no sólo la orquesta, sino la partitura y los ensayos. Por otra parte, el texto es un verdadero mosaico de citas, una opinión multilingüe acerca del mundo, un diálogo de lenguajes dispuestos, como los concebía Bajtín, a diferentes distancias del eje semántico último de la obra, del centro de las intenciones personales del autor. De esta forma, los conceptos de "dialogismo" y "polifonía" encuentran en el texto cinematográfico de Godbout una actualización que no puede menos que caracterizarse como posmoderna.

La presencia en mi corpus de un menor número de ficciones que re-escriben la historia vivida parece responder, según los datos que acabo de proporcionar, a la tendencia general de la ficción quebequense. En efecto, sólo la crisis de octubre de 1970 se ha constituido en un tema con gran capacidad de mutación y resurgimiento, tratado por la ficción, además del discurso periodístico, sociológico e histórico. Sin embargo, es importante destacar que textos que reconstruyen el relato del pasado tienen la marca del contexto de la escritura, tal el caso de *La complainte des hivers rouges* y de *Le sort de l'Amérique*. Por otra parte, las ficciones que re-escriben la historia vivida tienden a concentrarse en la problemática de la identidad privilegiando la dimensión lingüística de la misma. Esta tendencia las acerca a novelas posmodernas que si bien no re-escriben la historia, proponen una investigación sobre la identidad, tal el caso de *Copie conforme* de Monique LaRue.

La reconstrucción del relato de la historia pasada ocupa un lugar más importante no sólo en mi corpus, sino en la ficción quebequense de las últimas décadas. Lucie Robert se ha referido a esta tendencia de la ficción en un artículo de 1996 que trata específicamente

sobre el teatro. En un balance en el que se refiere a los autores que se acercan a los sesenta años dice:

Aquéllos y aquéllas que rompían todo hace unos pocos años, aspiran ahora a restablecer el orden, un orden fundado en la continuidad — que gracias a Dios no confunden con inmovilidad — del relato, aun del Gran Relato, que reconstruyen y retoman o repiten para los más jóvenes, para asegurar la memoria de la historia, la gran historia, la pequeña historia o la historia propia. Para ellos, no se trata de negar el pasado sino de tratar de que el mismo no se pierda, de atacar lo efímero asegurando ciertas formas de permanencia. ("Les Revenants", 160)

Con respecto a los autores más jóvenes, aquéllos que se acercan a los cuarenta, la vuelta al pasado se realiza con más reticencia. Según la autora, para ellos

no ha llegado la hora ni de los balances, ni de la memoria histórica. En todos los registros, se disecciona siempre el pasado para encontrar en él la fuente del presente, un presente que se ha vuelto problemático porque el pasado se vivió mal. El tema del tiempo, de la memoria, de la *durée*, se plantea menos y los dramaturgos lo sitúan de forma diferente. La vuelta al pasado se hace en estos casos repetición, recuperación, adaptación o imitación. ("Les Revenants", 160)⁷

El mismo interés por la historia pasada que muestra el teatro, se manifiesta en la novela. Como lo indican los títulos que he mencionado más arriba, la historia pasada ha sido re-escrita tanto a través de la fórmula del best-seller y la novela histórica clásica, como de la biografía novelada de tipo más académico. El subgénero ha sido cultivado también por escritores del circuito restringido y por poetas.

Considerado en su conjunto, el discurso de ficción que re-escibe la historia ha ocupado un lugar importante dentro de la ficción quebequense del período estudiado y también con respecto a las otras formas de discurso social, revelando como *pathos* común, más allá de las variantes generacionales y de las estrategias narrativas, una vocación cognitiva, experimentada como condición necesaria para la comprensión de la problemática del presente. De esta manera, con el aporte de la información provista por la ficción, los

⁷La autora apoya su punto de vista con breves análisis de la trilogía de André Ricard sobre la historia de Quebec (1985-1995), *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995) de Larry Tremblay, *Le Précepteur* (1990-1994) de Michael MacKenzie, *L'Épreuve du merveilleux* (1995) de Michel Garneau, *Les Divines* (1996) de Denise Boucher y *Appelle-moi* (1993-1995) de Élisabeth Bouget.

quebequenses han emprendido la empresa de desmitificar su pasado, de liberarse de su peso histórico racionalizando su contenido⁸.

Convergencias y discrepancias

Al confrontar las ficciones que escriben la historia vivida, atendiendo primero al eje temporal, se observa que la categoría es mucho más importante en la Argentina que en Quebec. Mientras que en la Argentina se concentra sobre todo en la década del ochenta, en Quebec se distribuye en los ochenta y en los noventa. El relato construido por la ficción revela principalmente una Argentina herida por la tortura y el oprobio sufridos durante la dictadura militar y un Quebec frustrado en sus ideales independentistas. Tanto en la Argentina como en Quebec, hay ficciones escritas desde un pensamiento fuerte que no pone en duda los alcances del discurso para representar la realidad. En Quebec, algunas de estas ficciones utilizan las estrategias de escritura de la novela histórica canónica; en cambio, en la Argentina, la tendencia es menos evidente, ya que los autores de esta categoría oponen la verdad de sus ficciones a la ficción del discurso oficial y, como el nuevo periodismo, valorizan la autenticidad de la historia vivida, rechazando la pretendida objetividad moderna que relacionan al discurso oficial. Así, por ejemplo, el "tipo" aparece en *Le coup de poing*, novela que a pesar de narrar la historia vivida, se escribe veinte años después de los hechos, cuando con toda probabilidad el escritor está ya en condiciones de realizar balances. *La historia oficial* — o incluso *Últimos días de William Shakespeare*, a pesar de la distancia impuesta por la fantasicidad — son mucho más tajantes en cuanto a la denuncia del régimen oficial. Los autores se enrolan en la causa de los perseguidos y torturados en contra del Estado opresor. En la Argentina, se impone así el detalle de la experiencia vivida y padecida; el "tipo" aparece, pero generalmente como personaje secundario y en biografías noveladas, como *La novela de Perón*, por ejemplo, donde, debido a ese mismo carácter, la función catártica es muy débil. Tanto la importancia que tiene en la ficción argentina esta modalidad que re-escibe la historia vivida, como las estrategias de escritura predominantes, se explican por la magnitud de los acontecimientos de los que la ficción ha tenido que dar cuenta, acontecimientos que no tienen parangón en la historia quebequense.

⁸Es interesante destacar el reconocimiento de que ha sido objeto la ficción como medio idóneo de reconstruir el relato del pasado. Así, por ejemplo, en *Le Devoir* de los días 4 y 5 de noviembre de 1995, Louise Leduc anuncia la nueva novela de Micheline Lachance, *Le Roman de Julie Papineau*, con estas palabras, bastante significativas, en mi opinión: "Julie Papineau enfin réhabilitée".

En la Argentina, un número importante de ficciones pertenecientes a esta primera categoría dedicada a la historia vivida son biografías noveladas de personajes históricos importantes. Recordemos *La novela de Perón*, en nuestro corpus, y todas las obras recientes dedicadas a Eva Perón e incluso a un personaje sin envergadura como Isabel Martínez. En Quebec no existe un fenómeno parecido, posiblemente porque ningún personaje político del siglo XX ha alcanzado una estatura mítica. El Duplessis de McDonough (*Charboneau et le Chef*) actuado por Ducepe sería la instancia que más se aproxima al fenómeno argentino, pero distando mucho de ser un ejemplo paralelo. Aunque la historia de René Lévesque ha sido tema de los discursos periodístico, político e histórico — y hasta de una serie de televisión sin mayor éxito —, el discurso de ficción no ha reconstruido este relato, lo que probaría que no lo reconoce aún como mito cuya historia develaría aspectos de la identidad del pueblo.

Tanto en la Argentina como en Quebec hay ficciones que re-escriben la historia pasada pero representando al mismo tiempo el contexto de la escritura, es decir la historia del período actual. La obra argentina es *Respiración artificial* y las quebequenses *La complainte des hivers rouges* y *Le sort de l'Amérique*. Es interesante notar que la pieza de Roland Lepage, escrita en 1974, permite contrastar el presente quebequense degradado — conforme a la visión del autor — con los altos ideales de los Patriotas de 1837. Pero la obra muestra también que las raíces de los males actuales están ya en el siglo XIX, porque ¿qué otra cosa sino los "intereses" hicieron que la causa de los Patriotas fracasara en aquel entonces, engendrando así la derrota de la causa independentista en las elecciones del 1973? La obra anuncia ya que el presente tiene sus raíces en el pasado y que para solucionar los males actuales no se puede sino volver atrás para tratar de racionalizar el relato de la historia. Éste es uno de los contenidos principales tanto de la novela de Piglia como de la película de Godbout. Si bien la denuncia del presente oprobioso del que da cuenta la novela no aparece en el film — la situación de Quebec en 1997 tiene muy pocos puntos en común con la Argentina del ochenta, bajo la dictadura militar —, ambos relatos aspiran a sacudir al destinatario aletargado e indiferente a su historia, a indagar sobre ese relato de los orígenes que es en última instancia investigación sobre la identidad. Los dos autores utilizan estrategias posmodernas, principalmente la intertextualidad y la metatextualidad. La novela de Piglia puede ser interpretada en última instancia como una investigación sobre los alcances del discurso, la obra de Godbout es un documental sobre la realización de un documental que nunca llega a realizarse y que incluye elementos ficticios a pesar de adherir en principio al contrato de veridicción. La identidad de un pueblo parece ser la problemática central de ambos relatos. Piglia continuó su investigación sobre la identidad

argentina en *La ciudad ausente*, Godbout, por su parte, ya había dedicado un libro, *Les Têtes à Papineau*, a esa temática.

Recordemos que otra ficción argentina, *Gris de ausencia*, producida en 1981, tiene a la identidad como tema fundamental y que en esta pieza, aquélla aparece vacía de contenido, como un simulacro surgido de la nostalgia. En mi opinión, ese vacío ha comenzado a llenarse en parte gracias al aporte de la ficción de las últimas décadas, que, según he intentado mostrar, ha transformado los contenidos inconscientes de la psique colectiva en materia pensable. Lo mismo ha ocurrido en la escena quebequense, donde, sin embargo, el problema de la identidad reviste características más urgentes y dramáticas. En efecto, muchos quebequenses consideran que su pueblo todavía no ha logrado la independencia y esta problemática política está unida a un intenso debate sobre la identidad en el que la dimensión lingüística ocupa un espacio central. En efecto, ese profundo cambio ideológico que experimentó Quebec en la década del sesenta, la Revolución tranquila, fue esencialmente un cambio en el sistema educativo que puso sobre todo el énfasis en la lengua francesa. A partir de ese momento, el francés se constituyó en un valor indiscutible, llegando casi, me atrevería a decir, a ocupar el lugar antes acordado a la religión. Identidad y lengua se transformaron en elementos indisolubles y el debate sobre aquélla se manifestó, según hemos visto, en términos de supervivencia o extinción de una lengua. La novela de Godbout y la obra de teatro de Larry Tremblay que resumí brevemente en el segundo apartado de esta conclusión así parecen indicarlo. Por el contrario, la dimensión lingüística está ausente de la problemática argentina. En *Últimos días de William Shakespeare* cité el discurso de una señora porteña mechado de palabras en francés y en inglés (157-158). En realidad, el mismo simplemente corrobora, por un lado, lo que indiqué en la Introducción de este trabajo en el sentido de que las metrópolis argentinas fueron fundamentalmente Francia e Inglaterra y, por otro lado, el esnobismo de algunos sectores de las clases altas argentinas. La lengua no es para nosotros una preocupación, no la sentimos amenazada y, a pesar de que la literatura española ha sido enseñada tradicionalmente en nuestros colegios secundarios y en las facultades de letras, nuestra literatura ha proporcionado siempre el modelo de dominación lingüística permitido.

Finalizando con la consideración del relato de la historia vivida, en las dos ficciones nacionales que nos ocupan, éste ha sido abordado a través de la literatura fantástica, pero mientras *Últimos días de William Shakespeare*, a pesar de la poética fantástica a la que adscribe, es una obra dramática con función catártica, *Les têtes à Papineau* es una reflexión humorística e irónica. En ambos casos el contrato es ambiguo, en el sentido de que el lector

duda acerca de la posibilidad de leer el relato aceptando su estatuto de literatura fantástica, es decir "creyendo" en el primer significado, en la fábula, o de considerarlo simplemente como metáfora de un referente: el Buenos Aires de la dictadura y la identidad quebequense respectivamente. En ambos casos, resulta evidente que, a diferencia de los relatos fantásticos canónicos, el interés de la fábula es sólo parte del contenido y que éste no estará completo hasta que el lector no logre acceder al referente, engendrando así un sentido de la obra⁹.

Por su parte, la reconstrucción del relato del pasado ha captado el interés de quebequenses y argentinos, aunque, en su conjunto, la producción argentina tiene más envergadura. En efecto, los únicos hechos históricos que han sido retomados insistentemente por la ficción quebequense son la Conquista inglesa de 1759 y la rebelión de los Patriotas. El primer relato fue reconstruido en las últimas décadas sobre todo por el texto teatral. Recordemos, por ejemplo, *Le Marquis qui perdit* de Réjean Ducharme, pieza de 1970, y la primera parte de la trilogía de Ricard, *L'Année de la grosse tempête*, de 1985. Por su parte, Godbout en su película sobre los héroes de la batalla de las Plaines d'Abraham nos informa que sólo encontró una película en inglés sobre estos acontecimientos anterior a su propio documental. Merece mención asimismo el espectáculo multimedia que ofrece el *Centre d'interprétation des Plaines d'Abraham* en el *Musée du Québec*. Pero la rebelión de los Patriotas es de lejos el acontecimiento histórico más tratado en la historia de la ficción quebequense. Ha sido narrado, adaptado, reinventado durante más de 150 años desde 1841, cuando se escribió la primera novela sobre el mismo, hasta 1995, fecha de la pieza de Ricard y de la novela de Micheline Lachance, que conforme a mi información son las últimas ficciones que lo tratan. Salvo estas dos temáticas, la ficción quebequense del periodo estudiado no ha dado cuenta de grandes eventos, ni tampoco ha producido ficciones sobre personajes históricos relevantes; nuevamente, las figuras que se destacan son las del discurso de la rebelión, los Patriotas Papineau, Chénier, Lorimier, y algunas de los relatos fundadores como la de Montcalm, que en las obras recientes sin embargo, según hemos visto, es tomada en el momento de la derrota.¹⁰

⁹Recordemos que según expuse en la Introducción el sentido de una obra coincide en términos generales con la caracterización que realiza Antonio Risco del tercer nivel o plano del texto, "en el que encontramos al referente, o segundo referente, si se prefiere" (*Literatura fantástica de lengua española*, 15). que recoge "la significación última del texto, en razón de la cual se cumple su intencionalidad ideológica — si la hay —, y que marca, por lo tanto, el destino o punto de llegada del fundamental acto perlocutorio que lo atraviesa" (*Literatura fantástica de lengua española*, 15).

¹⁰Tengamos en cuenta que el teatro del siglo XIX había tomado las grandes figuras de la fundación: Montcalm, Maisonneuve, Dollard, que aparecían como héroes de un periodo mítico de la historia, edad de oro de la comunidad francesa en América a la que las guerras de la Conquista pusieron fin.

Por el contrario, la ficción argentina ha re-escrito y sigue re-escribiendo numerosos relatos históricos. Si consideramos las novelas analizadas y las mencionadas en esta conclusión se podrían reconstruir numerosísimos relatos fundadores: los de la Conquista de América, la Revolución de Mayo, la época de la anarquía y de los caudillos, la dictadura de Rosas, la batalla de Caseros y la Organización nacional, la historia de Córdoba desde su fundación. Al mismo tiempo, muchas de las novelas consideradas tienen como personajes principales o muy destacados a grandes figuras de la historia americana o argentina: Colón e Isabel de Castilla (*Los perros del Paraíso*), Álvaro Núñez (*El largo atardecer del caminante*), Lope de Aguirre (*Daimon*), Castelli (*La revolución es un sueño eterno*), Rosas (*Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, *El farmer*, *La amante del Restaurador*), Urquiza (*El general. el pintor y la dama*, *Luna federal. Las mujeres que desobedecieron a Urquiza*), Jerónimo Luis de Cabrera (*El oro de los Césares*, *Malaventura*), Belgrano (*Las batallas secretas de Belgrano*). Algunas de estas novelas son verdaderas biografías noveladas, mientras que en Quebec, en cambio, los relatos de vida están centrados en personajes menos conocidos de la historia, tal el caso de Claude Baillif, primer arquitecto de Quebec, el barón de Lahontan, intelectual y aventurero de finales del siglo XVII, Victoria Du Sault, una de las primeras mujeres de negocios quebequenses, o, finalmente, en personajes desconocidos, como la protagonista de *Passion de Jeanne*.

En Quebec, ocupan un lugar importante las sagas familiares, cuyas historias se desenvuelven tanto en el pasado lejano (*Marie LaFlamme*, *Au nom du père et du fils*, *Le sorcier*) como en un pasado más reciente (*Les filles de Caleb*), o que comenzando en el pasado incorporan también la historia vivida por el escritor (la trilogía *Fils de la liberté*, *Ces enfants d'ailleurs*). Un número importante de estos relatos, según hemos visto, tienen protagonistas femeninas, lo que determina el énfasis en la historia social, más aún, en la esfera doméstica y familiar de ésta, es decir en la historia *non-événementielle*. Aunque con menor fuerza, esta tendencia también se ha practicado en la Argentina. Uno de los ejemplos más importantes es la novela de Mempo Giardinelli, *Santo oficio de la memoria*, de 1991, que narra la historia de cuatro generaciones de una familia descendiente de inmigrantes italianos marcada por la violencia, esa constante de la historia argentina. *El libro de los recuerdos*, publicado por Ana María Shúa en 1994, constituye un ejemplo paralelo. En este caso, se trata de la historia de tres generaciones de inmigrantes judíos que se extiende, como en el caso de *Santo oficio de la memoria*, hasta el momento de la escritura de la novela¹¹.

¹¹ Aunque Giardinelli publicó su novela en 1991, comenzó a escribirla en México en 1982. La novela puede ser considerada como una autobiografía novelada del autor. El relato termina cuando Pedro, perteneciente a

Es interesante destacar que, en 1996, una canadiense que vivió en la Argentina, Susan Wilkinson, publicó en Buenos Aires, en castellano, una novela sobre la historia de su familia, inmigrantes ingleses instalados en el sur de la provincia de Buenos Aires. La novela, titulada *Don Sebastián*, abarca el período de 1860 hasta la primera guerra mundial.

Atendiendo al sexo de los productores, en el campo de la novela, tanto en Quebec como en la Argentina, la historia ha sido re-escrita por escritores y escritoras, quienes han abordado la historia vivida y también la historia pasada. Con respecto a las temáticas, en la Argentina, la historia lejana, que, según dije, ha tenido generalmente como protagonistas a personajes históricos importantes, ha sido cultivada indistintamente por hombres y mujeres. Las mujeres han tomado personajes históricos masculinos y femeninos, aunque concentrándose en los de su mismo sexo en el caso de las biografías noveladas¹². Los hombres se han dedicado más a personajes masculinos. En este sentido, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* constituye una excepción, que se explica, según indiqué en oportunidad de su análisis, por la poética surrealista del escritor. También la historia vivida ha sido tratada por hombres y mujeres, aunque los grandes personajes femeninos del siglo XX, como Eva Perón, han sido abordados sobre todo por hombres. Tampoco se pueden establecer diferencias en cuanto al sexo del escritor en el caso de las historias familiares. En Quebec, por el contrario, los nombres femeninos son más numerosos en el campo de las sagas familiares, donde Louis Caron constituye una excepción al lado de Chrystine Brouillet, Francine Ouellette, Arlette Cousture y Pauline Gill.

En el teatro, Quebec tiene una tradición más fuerte de teatro histórico, que se retrotrae al siglo XIX. El teatro quebequense, desde sus comienzos, reconstruyó tanto el relato fundador como el de la rebelión. En el período de nuestro estudio, ha continuado con esta tradición, para "asegurar la memoria de la historia", en palabras ya citadas de Lucie Robert, y para despertar la consciencia quebequense a su propia poesía y a su drama¹³. Precisamente, la presencia de dos piezas de teatro en mi corpus y las referencias a varias otras indican la importancia de esta modalidad. Por su parte, el teatro argentino surgió como

la cuarta generación, cuyo bisabuelo, abuelo y padre habían sufrido muertes violentas, regresa en barco a Buenos Aires después de un exilio de varios años en México, con idea de partir inmediatamente a su Chaco natal. Destaquemos que Mempo Giardinelli, descendiente de italianos, como un gran porcentaje de argentinos, nació en El Chaco y vivió en México desde 1976 a 1985.

¹²Consideremos, sin embargo, *Las batallas secretas de Belgrano* de María Esther de Miguel, novela de 1995 que narra los amores secretos del creador de la bandera argentina.

¹³Estoy utilizando aquí como intertexto las palabras finales de la introducción de McDonough a su obra *Charboneau et le Chef*. El autor termina su introducción con las siguientes palabras: "My purpose? To awaken the Canadian conscience to its own poetry and drama" (p. 8).

pantomima de *Juan Moreyra*¹⁴, se afirmó como teatro gauchesco hacia fines del siglo XIX y continuó su desarrollo con el sainete porteño y el grotesco criollo que a principios de nuestro siglo llevaron a la escena la problemática de la inmigración. Las piezas sobre temáticas históricas comienzan a adquirir importancia en la segunda mitad de nuestro siglo y se fortalecen por efecto de la dictadura militar, por un lado, y el V Centenario, en segundo término, de manera que en el período de mi estudio esta modalidad tiene tanta envergadura como en Quebec, aunque su relevancia es mucho menor frente a la de la novela.

Finalmente, considerando el segundo eje, el estilístico, hay sólo una obra en cada corpus nacional que responde a la caracterización que Linda Hutcheon ha hecho de la metaficción historiográfica. Se trata de *Respiración artificial* y de *Le sort de l'Amérique*. Aunque en ambos corpus hay ficciones que utilizan las convenciones del best-seller, *La historia oficial*, en el caso del argentino, y *Les filles de Caleb* y *Le coup de poing* en el del corpus quebequense, la tendencia es más fuerte en Quebec. En ambas narrativas nacionales, las ficciones producidas por mujeres tienden a utilizar la estrategia del best-seller y, cuando introducen técnicas innovadoras — algunas de las cuales corresponden a las enumeradas por Menton para la nueva novela histórica, según hemos visto —, lo hacen de tal manera que el soporte convencional sigue proporcionando la estructura desde la cual se pueden percibir las innovaciones como desviaciones del modelo realista balzaciano típico del best-seller; el modelo tradicional no llega pues a perderse de vista y este rasgo hace, por lo tanto, que estas novelas sean accesibles a un gran público. A pesar de estas coincidencias, las ficciones argentinas, consideradas en su conjunto, muestran una mayor complejidad en cuanto al uso de estrategias narrativas; en otras palabras, la estética posmoderna tiene mayor presencia en la Argentina.

Al caracterizar el *pathos* dominante en cada una de las ficciones nacionales consideradas, dije que en ambos casos lo que prevalecía era la vocación cognitiva. Ahora bien, la diferencia surge de los objetos específicos de conocimiento. En la Argentina, la ficción se ha centrado en múltiples acontecimientos y en un gran número de personajes históricos relevantes. En Quebec, se repiten unos pocos eventos y muy pocos personajes, ninguno del siglo XX, por otra parte. Estos rasgos responden sin duda a factores históricos. La historia argentina ha tenido, en efecto, muchas más vicisitudes que la de Quebec y ha

¹⁴Novela de E. Gutiérrez de 1884. Cuando digo que el teatro argentino surge como pantomima del *Juan Moreyra* no desconozco, por supuesto, la presencia del teatro romántico, incluso con obras con contenido histórico, como, por ejemplo, *El Pacto* y *El Cruzado* de Mármol, *Lucía Miranda* de Ortega y *Atta-Gull* de Mansilla. Sin embargo, el género adquiere importancia en la Argentina recién con las obras gauchescas.

sido más violenta, tanto en el pasado lejano como en el cercano. En el pasado lejano, la independencia fue lograda por las guerras contra España, en las que surgieron nuestros grandes héroes — San Martín, Belgrano —, luego seguidas por las guerras internas entre unitarios y federales que ocupan las últimas décadas de la primera mitad del siglo XIX. Tuvimos grandes caudillos — figura inexistente en la historia de Quebec —, como Quiroga, Rosas, Urquiza, y también personajes colosales por su fuerza civilizadora, como Sarmiento. Por otra parte, aunque la Argentina ha sido un país tradicionalmente católico¹⁵, nuestro catolicismo no estuvo influenciado por el jansenismo y por lo mismo fue más permisivo que el de Quebec. Como consecuencia de ello, muchas de las grandes figuras de nuestra historia, hombres y mujeres, paralelamente a la vida pública vivieron vidas privadas muy ricas en amores clandestinos y pasiones prohibidas que proporcionan hoy una fuente de inagotable material para la ficción, especialmente el best-seller. De esta manera, los autores reconstruyen el gran relato del pasado, reinterpretan los grandes hitos históricos, transforman la memoria en materia de conocimiento y al hacerlo nos ayudan a comprender mejor nuestro presente; es la revisión que en la escritura de Ricardo Piglia o de Andrés Rivera se transforma en verdadera investigación de los momentos significativos de nuestra historia y de los personajes que encarnaron los altos ideales y los aspectos más ruines de los argentinos. Por otra parte, el pasado revive asimismo en su esfera doméstica y sentimental como materia prima del best-seller.

Tanto Quebec como la Argentina reconstruyen también las historias familiares, aunque Quebec se muestra más rica en lo que atañe a la re-escritura de la historia *non-événementielle*, que, en algunos casos, más que re-escritura, constituye un primer relato de diversos aspectos de la historia social, psicológica y hasta antropológica. En estos tipos de ficciones, en ambas literaturas, se destacan las historias de familias de inmigrantes.

Sobre la base de esta comparación de ambos corpus nacionales, puedo afirmar que en los dos casos, los relatos constituyen en última instancia una investigación sobre la identidad. En la Argentina, los rasgos más constantes que la ficción ha atribuido a esa identidad son las dicotomías como componentes fundamentales. La más importante es "civilización-barbarie" que, según hemos visto, llega al período de nuestro estudio, como lo muestra la novela de Molina¹⁶. Al mismo tiempo, otro elemento distintivo de nuestra

¹⁵De hecho, nuestra constitución protege la religión católica, establece que el presidente debe ser católico y la no separación entre Iglesia y Estado.

¹⁶También ha sido significativa en la última mitad de siglo, aunque no aparece tan nítidamente en las ficciones analizadas, la dicotomía que surge de la noción de Argentina-potencia y la realidad de país subdesarrollado que revelan los guarismos económicos. El concepto de Argentina-potencia fue acuñado en

identidad, según la ficción, es la violencia, presente como motivo central en cinco de los seis textos analizados que reconstruyen el relato de la historia argentina. Finalmente, el vacío de contenido de la forma lingüística, la irrealidad del concepto mismo de identidad, consecuencia, principalmente, del fenómeno de la inmigración, se perfila como otra característica significativa. Recordemos al respecto la identidad sin contenido que construye Cossa en *Gris de ausencia*. Estos aspectos están asociados a un rasgo geográfico característico de la Argentina: la pampa, esa extensión vacía e ilimitada, escenario del gaucho — con todo lo que este personaje representa en la literatura argentina como encarnación de las fuerzas avasallantes de la tierra que tradicionalmente han sido vistas como contrapuestas a la acción civilizadora de las ciudades. Paradójicamente, sin embargo, en las ficciones que relatan la historia reciente, la violencia no es presentada como manifestación de las fuerzas telúricas sino como proveniente de los grupos civilizados de los grandes centros urbanos¹⁷.

Si el fantasma de los argentinos parece ser el miedo al no ser, el de los quebequenses es el miedo a la extinción del ser. Al haber asimilado su cultura a la lengua francesa, sienten que su futuro como pueblo depende de la supervivencia de ese idioma y viven bajo la amenaza de su desaparición. Así parecen indicarlo al menos *Les têtes à Pipineau* y *The Dragonfly of Chicoutimi*. La dicotomía que caracteriza la imagen de la identidad argentina reflejada por la ficción se transforma en dualismo cuando se la proyecta a la noción de identidad quebequense, dualismo que se remonta a los dos pueblos fundadores¹⁸. Tampoco los quebequenses son inmunes al sentimiento de incertidumbre acerca del contenido de su identidad. ¿Cuál es si no el significado del personaje de Larry Tremblay, quien, según expresé, no es sujeto ni de la historia colectiva ni de su historia personal?¹⁹

la época de López Rega e Isabel Perón, pero había comenzado a desarrollarse a fines del siglo pasado y se había afirmado como consecuencia de la segunda guerra mundial. La expresión fue explotada por los gobiernos militares posteriores.

¹⁷Es interesante notar al respecto cómo Sarmiento anticipa también esta tendencia en la caracterización que realiza de Quiroga, referente interno de su relato, contraponiéndolo a Rosas, referente extralingüístico. Sarmiento escribe en la Introducción del *Facundo*: "Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fué reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos-Aires, sin serlo él; por Rosas falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión, i organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo" (10).

¹⁸Si bien algunos quebequenses no aceptan aplicar esta idea de dualismo al origen de su pueblo y la utilizan exclusivamente con referencia a Canadá y sus dos pueblos fundadores, el francés y el inglés, la imagen que refleja la ficción quebequense a propósito de la identidad cultural de Quebec es sin duda dualista.

¹⁹Es significativo al respecto el artículo publicado en *Le Soleil* del 29 de noviembre de 1997 cuyo titular comienza de la siguiente manera: "Définition de la «Notion de peuple québécois»". En el resumen del artículo se lee: "Le ministre Guy Chevrette n'exclut pas l'idée de tenir un référendum s'atardant à définir la notion même du peuple québécois en autant que cela «renforce» la démarche vers la «souveraineté» du Québec" (Sección A, p. 17).

Hablé anteriormente de los sentimientos de oprobio y frustración que expresan, respectivamente, las ficciones argentinas y quebequenses que reconstruyen la historia reciente, sentimientos que conllevan, a menudo, una importante dosis de catarsis. Sin embargo, deseo destacar que, en las últimas ficciones, este sentimiento está dando lugar a la necesidad histórica y ética de saber para racionalizar la información. Tal es el caso de *Le sort de l'Amérique*, por ejemplo. Con respecto a la ficción argentina, este sentimiento ha sido expresado con exactitud por uno de los personajes de *Santo oficio de la memoria*: "[Algunos] te propondrán que olvides; otros que hagas de la memoria un rencor. Pero yo te voy a pedir que vivas, simplemente, y que sigas pensando que nunca el olvido es lo mejor, aunque quizá tampoco lo sea la memoria militante. A medida que me hago más vieja, más advierto que acaso lo verdaderamente ético es saber y lo único que importa es no negar" (640). En las últimas décadas, más que en ningún otro período anterior, la ficción ha tomado a su cargo esta empresa contribuyendo a reconstruir el gran relato de la Historia, por un lado, pero también la historia *non-événementielle* y hasta los coloridos entretelones de las pasiones amorosas. Al hacerlo ha democratizado la memoria colectiva, contribuyendo a lograr aquel objetivo que Le Goff atribuía a la Historia cuando expresaba: "La memoria, de donde se nutre la historia, que la alimenta a su vez, no aspira a salvar el pasado sino para servir al presente y al futuro. Actuemos de manera que la memoria colectiva sirva para la liberación y no para el sometimiento de los hombres" (*Histoire et mémoire*, 177).

BIBLIOGRAFÍA

I. General

- Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. La Salle, Québec: Hurtubise HMH, 1979.
- . "L' "intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel". *Revue des sciences humaines*, t. 189, n° 1, 1983, pp. 121-135.
- . "Intertextualité, interdiscursivité, discours social". *Texte*, n° 2, 1983, pp. 101-112.
- . *1889: un état du discours social*. Longueuil, Québec: Le Préambule, 1989.
- . "Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours". *Littérature et société*. Ed. Jacques Pelletier, Montréal: VLB, 1994, pp. 367-390.
- Aristote. *Categories and De Interpretatione*. Translated with Notes by J. L. Ackrill. London: Oxford University Press, 1963.
- . *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy (1932). Paris: Société D'Édition «Les Belles Lettres», 1969.
- . *Poetics I with the Tractatus Coislinianus*, a hypothetical reconstruction of *Poetics II* and the fragments of *On Poets*. Translated with notes by Richard Janko. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987.
- . *La Rhétorique d'Aristote*. Traduite en français par Norbert Bonfous. Paris: A. Durand, Libraire, 1856.
- Austin, J. L. *How to do things with words*. Oxford: The Clarendon Press, 1962.
- Bakhtine, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *La poétique de Dostoïevsky*. Paris: Seuil, 1970.
- . *Problemas de la poética de Dostoïevsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Barko, Ivan y Bruce Burgess. "La dynamique des points de vue dans le théâtre". *Archives des lettres modernes*, 1988, pp. 3-26.
- Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.
- . *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Paris: Éditions Gonthier, 1965.

- "Le discours de l'histoire". *Poétique*, vol. 13, n° 49, 1982, pp. 13-21.
- Le plaisir du texte*(1973). *Œuvres complètes*, 2 tomes. Paris: Seuil, 1993, t. II, pp. 1495-1529.
- Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Paris: Seuil, 1995.
- Baudrillard, Jean. "The Procession of Simulacra". *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston, Mass.: Godine, 1984.
- Berthoff, Warner. "Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Forms". *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Ed. M. W. Bloomfield. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970, pp. 263-87.
- Bloch, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier historien*. Paris: A. Collin, 1964.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1973.
- A Map of Misreading*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1975.
- The Western Canon. The Books and School of Ages*. New York, San Diego & London: Hartcourt Brace & Company, 1994.
- Boisvert, Yves. *Le postmodernisme*. Montréal: Les Éditions du Boréal Express, 1995.
- Borges, Jorge Luis. "El cuento policial". *Borges Oral*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.-Editorial Belgrano, 1975.
- Bouchindhomme, Christian y Rainer Rochlitz, eds. «*Temps et récit*» de Paul Ricœur en débat. Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.
- Bourdé, Guy y Martin Hervé. *Les écoles historiques*. Paris: Éditions du Seuil, coll. "Points Histoire", 1983.
- Braudel, Fernand. "Ma formation d'historien". *Ecrits sur l'histoire II*. Paris: Arthaud, 1990, pp. 9-29.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.
- Bretón, André. *Manifestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Brown, David. *Walter Scott and the Historical Imagination*. London, Boston & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Buci-Glucksmann, Christine. "La postmodernité". *Magazine Littéraire* (Paris), n° 225, décembre 1985, pp. 41-42.
- Caron, Louis. "Témoignage". *Liberté*, n° 147, 1983, pp.157-158.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- "L'opération historique". *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*. Dir. Jacques Le Goff y Pierre Nora. Paris: Gallimard, 1974., pp.3-41.

- Childers, Joseph y Gary Hentzi. *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Collins, Sheila. *A Different Heaven and Earth: A Different Perspective in Religion*. Valery Forge: Judson Press, 1983.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- De Man, Paul. *The Resistance of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Denzin, Norman K. *Symbolic Interactionism and Cultural Studies. The Politics of Interpretation*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1992.
- Derrida, Jacques. *Positions* (Paris, 1972), trans. Alan Bass. London & Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Dion, Robert. "L'analyse de texte comme discours du savoir". *RSSI*, vol. 15, n° 1-2, 1995, pp. 5-20.
- . "Mise en discours d'une analyse de texte". *Littérature*, n° 2, mai 1996, pp. 91-109.
- Döblin, Alfred. "Der historische Roman und wir". *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg i. Br.: Walter-Verlag, 1963. Publicado por primera vez en la revista *Das Wort*, 1936 (Traducción de Adriana Massa, Universidad Nacional de Córdoba).
- Domínguez Caparrós, J. "Literatura y actos de habla". *Pragmática de la comunicación literaria*. Autores varios. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- Dubois, Jean et al. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse, 1991.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- Duisit, Lionel. *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*. Saratoga: Anna Libri, 1978.
- Dumont, Micheline. "Histoire: mot féminin". *Liberté*, n° 147, 1983, pp. 27-33.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: New Left Books, Verso, 1976.
- . *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- . *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1979.
- Eisenzweig, Uri. *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1986.
- Ellman, Mary. *Thinking about Women*. New York: Harcourt.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory". *Poetics To-day*, I, 1-2, 1979.

- Federman, Raymond. "Federman: Voices within voices". *Performance in Postmodern Culture*. Eds. Michel Benamou & Charles Carmello. Milwaukee, Wisc.: Center for Twentieth Century Studies, 1977.
- Fletcher, Angus, ed. *The Literature of Fact*. New York: Columbia University Press, 1976.
- Folch-Ribas, Jacques. "Si on se fabriquait un roman historique". *Liberté*, n° 147, 1983, pp.147-151.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1986.
- Fortier, Frances. "Archéologie d'une postmodernité". *Tangence*, n° 39, mars 1993.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*, trans. Donald F. Bouchard & Sherry Smith. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- . *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.
- . *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- Francœur, Louis y Marie Francœur. *Grimoire de l'art grammaire de l'être*. Sainte Foy, Quebec: Les Presses de l'Université Laval, Paris: Klincksieck, 1993.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- . *The Great Code. The Bible and Literature*. Toronto: Academic Press Canada, 1982.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, coll. "Poétique", 1991.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Gibert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press., 1979.
- Gottschalk, Louis. *Understanding History: A Primer of Historical Method*. New York: Knopf, 1969.
- Graff, Gerald. "The Myth of Postmodernist Breakthrough". *TriQuarterly* n° 26, pp. 383-417.
- Gray, John. *Endgames. Questions in Late Modern Political Thought*. Cambridge, England: Polity Press, 1997.
- Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. New York: Blackwell Reference, 1986.
- Habermas, Jurgen. "La modernité: Un projet inachevé". *Critique*, vol. 37, n° 413, 1981, pp. 950-967.

- Halsall, Albert W. "Le roman historique-didactique". *Poétique*, vol. 15, n° 57, 1984, pp. 81-104.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires* (1957). Paris: Seuil, 1986.
- Herrnstein Smith, Barbara. *On the Margins of Discourse*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Hellmann, John. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1981.
- Hollowell, John. *Fact and Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*. The University of North Carolina Press, 1977.
- Hutcheon, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique* n° 33-36, 1978, pp. 467-477.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- . *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- . *A Theory of Parody. The teachings of the twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.
- Hutcheon, Linda y Mario Valdez. *Making Literary History Comparatively*. New York: American Council of Learned Societies, 1994 (ACLS Occasional Paper N° 27).
- Jakobson, Roman. "El realismo artístico". *Polémica sobre realismo*. Autores varios. Barcelona: Editorial Buenos Aires, 1982, pp. 157-176.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism". *New left Review* 144, 1984, pp.53-92.
- . *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Jenny, Laurent. "La stratégie de la forme". *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 257-281.
- . "Poétique et représentation". *Poétique* n° 58, 1984, pp. 171-195.
- Koppelman Cornillon, Susan, ed. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Krieger, Murray. "Fiction, History, and Empirical Reality". *Critical Inquiry* 1, 2, 1974, pp. 335-60.
- Kristeva, Julia. *Séméiotique. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1969.

- Lambert, José. "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème". Katholieke Universiteit Leuven, December 1983, Paper n° 29.
- Labov, William. "La transformation du veçu á travers la syntaxe narrative". *Le parler ordinaire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, pp. 289-335.
- Lázaro Carreter, F. "La literatura como fenómeno comunicativo". *Pragmática de la comunicación literaria*. Autores varios. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- Le Goff, Jacques. "L'histoire nouvelle". *La Nouvelle histoire*. Dir. Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel. Paris: C.E.P.L., 1978, pp. 210-241.
- . *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, coll.«Poétique», 1975.
- . *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Lindenbergen, Herbert. *The History in Literature: On Value, Genre, Institutions*. New York: Columbia University Press, 1990.
- . "Toward a New History in Literary Studies". *Profession*, n° 84, 1984, pp.16-23.
- Lukacs, Georges. *Le roman historique*. Paris: Payothèque, 1972.
- . *Studies in European Realism*. London: 1975.
- Lytard, Jean-François. *La condition postmoderne; rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- . Entrevista realizada por Christian Descamps para el vespertino *Le Monde*, 14 de octubre de 1979, recogido en *Entretiens avec Le Monde*. Paris: La Découverte/Le Monde, 1984.
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1966.
- Martínez Bonati, Félix. "El acto de escribir ficciones". *Dispositio* (Notas), vol. III, n° 7-8, pp. 137-144 (Department of Romance Languages, University of Michigan).
- Melançon, Robert. "Le paradoxe du roman historique". *Liberté*, n° 147, 1983, pp. 152-156.
- Meschonnic, Henri. *Modernité, modernité*. Paris: Verdier, 1988.
- Millet, Kate. *Sexual Politics* (1969). London: Virago: 1977.
- Moisan, Clément. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- Molino, Jean. "Qu'est-ce que le roman historique?" *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, II-III, 1975, pp. 195-234.
- Mooij, J. J. A. *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993.
- Noël, Lise. "L'histoire, un axe de signification". *Liberté*, n° 147, 1983, pp. 5-13.

- Ohmann, Richard. "Los actos de habla y la definición de literatura". *Pragmática de la comunicación literaria*. Autores varios. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- Olsen, Stein Haugom. "Defining a Literary Work". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 35, winter 1976.
- Pelletier, Jacques. Anthologie préparée par, avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert. *Littérature et société*. Montréal: VLB, 1994.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- Ricœur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 1955.
- . *La métaphore viva* (Paris, 1975), trad. Graziela Baravalle. Buenos Aires: Editorial La Aurora, 1977.
- . *Temps et récit*. Tome I. Paris: Seuil, 1983.
- . *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- . *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
- Riffaterre, Michael. "Cumpulsory reader response: the intertextual drive". *Intertextuality: theories and practices*. Eds. Michael Worton & Judith Still. Manchester & New York: Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.
- . "Le formalisme français". *Essai de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971, pp. 261-285.
- . *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- . "La trace de l'intertexte". *La Pensée*, n° 215, 1980, pp. 4-18.
- Risco, Antonio. *A figuración literaria*. Vigo: Ediciones Xerais de Galicia, S.A., 1991.
- . *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982.
- Robin, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal: XYZ, 1997.
- . *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil, Montréal: Préambule, coll. "L'Univers des discours", 1989.
- . "L'histoire c'est le manque". *Liberté*, n° 147, 1983, pp. 48-56.
- Rose, Margaret. *Parody/Metafiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Rovatti, Pier Aldo y Gianni Vattimo, eds. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- Saint-Jacques, Denis. "Le roman historique". *Nuit blanche*, n° 22, février-mars 1986, pp. 42-43.
- . "La Reconnaissance du littéraire dans le texte". *La Littéarité*. Dir. Louise Milot et Fernand Roy. Québec: PUL, 1991, pp. 59-69.
- Saint-Jacques, Denis, dir.. *L'acte de lecture*. Quebec: Nuit Blanche, 1994.

- Littérature et idéologie: la dynamique des fictions*. Québec: Université Laval, Institut supérieur des sciences humaines, 1978.
- Scott, Walter. "The Historical Novel". *On Novelists and Fiction*. Ed. Ioan Williams. London: Routledge & Kegan Paul, 1968, pp.435-438.
- Searle, John. "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, vol. 4, n° 2, 1975, pp. 319-332.
- Soldevila, Ignacio. "En busca de conceptos operatorios: la anisotropía semántica". *Actas del I Congreso de internacional sobre semiótica e hispanismo*, t. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 455-459.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson. *Relevance Communication and Cognition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
- Struever, Nancy S. "Historical Discourse". *Handbook of Discourse Analysis: Vol I: Disciplines of Discourse: Vol. IV: Discourse Analysis in Society*. Ed. Teun A. van Dijk. London and New York: Academic Press, 1985, pp. 249-71
- Todorov, Tzvetan. *Face à l'extrême*. Paris: Seuil, 1991.
- Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, coll."Poétique", 1981.
- Turner, Joseph W. "The kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology". *Genre*, 12, n° 3 (otoño de 1979), pp. 333-355.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil. 1971.
- Foucault révolutionne l'histoire*. Paris: Seuil, 1978.
- Valdez, Mario J., Daniel Javitch y A. Owen Aldridge, eds. *Comparative Literary History as Discourse*. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1992.
- Van Dijk, Teun. A. "La pragmática de la comunicación literaria". *Pragmática de la comunicación literaria*. Autores varios. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- Vattimo, Gianni. "Dialectica, differenza, pensiero debole". *Il pensiero debole*. Eds. Pier Aldo Rovatti y Gianni Vattimo. Milano: Feltrinelli, 1983, pp. 12-28.
- "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?" *En torno a la posmodernidad*. Autores varios. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Villanueva, Darío. "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo". *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.
- Walker, Barbara. *The Crone: Woman of Age, Wisdom and Power*. San Francisco: Harper and Row Publishers, 1985.

- Wallis, Brien, ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston, Mass.: Godine, 1984.
- Wallot, Jean-Pierre. "De l'indiscipline historique et de la régulation des passés au présent". *Liberté*, n° 147, 1983, pp. 57-62.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973). Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- . *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Worton, Michael y Judith Still, eds. *Intertextuality: theories and practices*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1990.
- . Introduction to *Intertextuality: theories and practices*, pp. 1-44.

II. Historia y ficción argentina e hispanoamericana. Corpus y crítica

- Allende Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana* (tomos I y II) (1954), México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- . "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX". *La novela iberoamericana*. Ed. Arturo Torres-Ríoeco. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1952, pp. 1-24.
- Bacino Ponce de León, Napoleón. *Maluco. La Novela de los conquistadores*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
- Bajo, Cristina. *Como vivido cien veces*. Córdoba: Ediciones del Boulevard, 1995.
- Balderston, Daniel, ed. *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg, Md.: Ediciones Hispamérica, 1986.
- . "El significado latente en «Respiración artificial» de Ricardo Piglia y en «El corazón de junio» de Luis Gusmán". *Ficción y política. La narración argentina durante el proceso militar*. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Buenos Aires: Alianza Editorial, S.A., Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature of the University of Minnesota, 1987, pp. 109-121.
- . "La verdad de la historia': History and Fiction in Ricardo Piglia's «Respiración artificial»". *El Cono Sur: dinámica y dimensiones de su literatura; A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Upper Montclair, N. J.: Montclair State College, 1985, pp. 82-86.
- Barei, Silvia. "La literatura como maquinación". *La Voz del Interior Cultura*, 16 de setiembre de 1993, p. 3.

- Basabe, Omar. *La re-escritura de la historia en la producción teatral de Roberto Cossa*. Thèse doctoral. Université Laval, 1990.
- Bilbao, Susana. *Luna federal. Las mujeres que desobedecieron a Urquiza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Bracamonte, Jorge y Carlos Gazzera. "Ricardo Piglia. Entre el lenguaje, la política y la provocación". *La Voz del Interior Cultura* 15 de setiembre de 1994, p. 1.
- Bretonnière Bernard. "Entretien avec Ricardo Piglia". *Une Rencontre à Saint-Nazaire. Ricardo Piglia*. Traduit de l'espagnol par Alain Keruzoré. Saint-Nazaire: M.E.E.T., 1989.
- Ciancaglini, Sergio y Martín Granovsky. *Nada más que la verdad. El Juicio a las Juntas. La Guerra Sucia desde el Golpe hasta las autocríticas militares*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Cossa, Roberto. "Gris de ausencia." *Teatro abierto 1981. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Adans S.A., 1981.
- De Grandis, Rita. "Piglia. La lectura correctiva". Capítulo 5 de la tesis doctoral *Identidad Cultural e instancias de legitimación: la crítica y la producción literaria en Perú y Argentina (1960-1980)*. Universidad de Montreal, 1991, pp. 206-260.
- Domínguez, Mignon, ed. *Historia, ficción y metaficción en la novela argentina contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- Echevarren, Roberto. "La literariedad: «Respiración artificial», de Ricardo Piglia." *Revista Hispanoamericana*, XL, 122-125, 1983, pp. 997-1008.
- Elgue de Martini, Cristina. "La 'lección' de algunos 'maestros' estadounidenses en "Prisión perpetua" de Ricardo Piglia". *La Intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*. Córdoba: Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1993, pp. 119-139.
- . "André Breton en dos narradores hispanoamericanos: Alejo Carpentier y Enrique Molina". *Modernidad y literatura*. Córdoba: Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1995, pp. 149-180.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias*. Ed. y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso. 5 vol. Madrid: Real Academia Española, 1959.
- Fuentes, Carlos. *El naranjo*. Madrid: Santillana, S.A, (Alfaguara), 1993.
- . *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Foster, David William. *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1992.

- Gallo, Marta. "In-trascendencia textual en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. xxxv, 1987, pp. 819-834.
- García Márquez, Gabriel. *El General en su laberinto*. Madrid: Mandadori, 1989.
- . *Noticias de un secuestro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- Giardinelli, Mempo. *Santo oficio de la memoria*. Santa Fe de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1991.
- Giella, Miguel Ángel. *Teatro abierto 1981: Teatro abierto bajo vigilancia*. Thèse doctorale. Université Laval, 1990.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- González Echeverría, Roberto. *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Halperín, Jorge. "Ricardo Piglia y la acción del poder para crear". *Clarín*, 9 de mayo de 1993, pp. 18-19.
- Isaacs, Jorge. *María*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.
- Kociancich, Vldy. *Últimos días de William Shakespeare*. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- Lange, Klaus. "Ricardo Piglia". *La Voz del Interior Cultura*, 16 de setiembre de 1993, p. 3.
- Langowski, Gerald, J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982.
- Luna, Félix. *Breve Historia de los Argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- . *Conflictos y armonías en la historia argentina*. Buenos Aires: Planeta, 1982.
- Mandrell, James. "The Prophetic voice in Garro, Morante, and Allende". *Comparative Literature*, vol. 42, n° 3, spring 1979, pp. 227-246.
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: Sopena, 1965.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina*. México: Universidad Autónoma de México, 1962.
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón* (1985). Buenos Aires: Planeta, 1991.
- . *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Masiello, Francine. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". *Ficción y política. La narración argentina durante el proceso militar*. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Buenos Aires: Alianza Editorial, S.A., Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature of the University of Minnesota, 1987, pp. 11-29.

- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Mercader, Martha. *Juanamauela mucha mujer*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- de Miguel, María Esther. *La amante del Restaurador*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- . *Las batallas secretas de Belgrano*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- . *El general, el pintor y la dama*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- Molina, Enrique. *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*. Buenos Aires, Corregidor, 1984.
- Monner Sans, Ana. "Prisión perpetua, un homenaje de Ricardo Piglia a la literatura estadounidense". *XXIII Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Americanos, 1991, pp. 187-192.
- Morello-Frosch, Marta. "La ficción de la historia en la narrativa argentina". *The Historical Novel in Latin America*. Ed. Daniel Balderston. Gaithersburg, Maryland: Ediciones Hispamérica, 1986, pp. 201-208.
- Pagano, Mabel. *Malaventura*. Córdoba: Ediciones del Boulevard, 1997.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- Payne, Johnny. "Epistolary Fiction and Intellectual Life in a Shattered Culture: Ricardo Piglia and John Barth". *TriQuarterly*, n° 80, 1990, pp. 171-205.
- Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1990.
- . *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, col. Fierro, 1993
- . *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1982.
- . *La ciudad ausente* (1992). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco* (1971). México: Biblioteca Era, 1981.
- Posse, Abel. *Daimón*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- . *El largo atardecer del caminante*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
- . *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.
- . *Los perros del paraíso*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.
- Risco, Antonio. "Le postmodernisme latino-américain". *Études Littéraires*, vol. 27, n° 1, été 1994, pp. 63-76.

- Roa Bastos, Augusto. *La Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara Hispánica, 1992.
- Sáenz, Dalmiro y Pilar Manzanares. *Isabel. La razón de su vida*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Saravia, Mariano. "Entre las letras y la historia" (Entrevista a Ricardo Piglia). *el Attilio*, Mendoza, 30 de octubre de 1994.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo* (1845). La Plata: Universidad de la Plata, 1938.
- . *Conflictos y armonías de las razas en América*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.
- Soriano, Osvaldo. *Cuarteles de invierno*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- . *No habrá más pena ni olvido*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- Todorov, Tzvetan, *La conquête de la Amérique*, Paris, Seuil, 1982.
- Torres, Julio. *El oro de los Césares*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- Traba, Marta. *Conversación al Sur*. México: Siglo Veintiuno editores, sa de cv, 1981.
- Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1981.
- Wilkinson, Susan. *Don Sebastián*. Buenos Aires: Vergara, 1996.

III. Historia y ficción quebequense. Corpus y crítica

- Belleau, André. *Notre rabelais*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1990.
- Bordeleau, Francine. "Louis Caron. L'histoire qu'on romance". *Nuit blanche*, n° 50, décembre 1992, janvier et février 1993, pp. 58-60.
- Bouthillette, Jean. *Le Canadien français et son double*. Ottawa: Éditions de l'Hexagone, 1972.
- Brouillet, Chrystine. *Marie LaFlamme*. Tome I. Montréal: 1990
- Caron, Louis. *Le Canard de bois*. Montréal: Boréal Express, 1981.
- . *La Corne de brume*. Montréal: Boréal Express, 1982.
- . *Le coup de poing*. Montréal: Boréal, 1990.
- Champagne, Guy. "Jacques Folch-Ribas: entre l'histoire et la fiction". *Nuit blanche*, n° 37, septembre-octobre 1989, pp. 10-11.
- Cousture, Arlette. *Les filles de Caleb*. Tome I. Montréal: Québec/Amérique, 1985.
- . *Les filles de Caleb*. Tome II. Montréal: Québec/Amérique, 1986.
- . *Ces enfants d'ailleurs*. Tome I: Montreal: Libre Expression, 1992.
- . *Ces enfants d'ailleurs*. Tome II: Montreal: Libre Expression, 1994.
- David, L-O. *Les patriotes de 1837-1838* (1885). Montréal: Beauchemin, 1937.
- Dostie, Bruno. "Arlette Cousture tout à l'écriture d'un nouveau roman qui «raconte» la vie de gens ordinaires". *La Presse*, 27 juillet, p. C-7.

- Dumont, Fernand. Préface à *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918*. Jean Provencher. Trois-Rivières/Montréal: Les Éditions du Boréal Express Ltée, 1971.
- . *Raisons communes*. Montréal: Boréal, 1995.
- Folch-Ribas, Jacques. *La chair de pierre*. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1996.
- Fortin, Andrée. "Jean Provencher, d'une saison l'autre". *Nuit blanche*, n° 50, décembre 1992, janvier et février 1993, pp. 52-54.
- Garneau, François-Xavier. *Histoire du Canada*. Paris: F. Alan, 1928.
- . *Histoire du Canada* [microforme]: *depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, 1852.
- Garneau, Michel et Roland Lepage. *Le théâtre sur commande. Entretien n° 1*. Montréal: Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1975.
- Garneau, Réjean. *L'Opérativité sémantique du roman historique québécois*. Thèse doctorale. Université Laval, 1988.
- de Gaspé, Philippe Aubert. *Les anciens Canadiens*. Montréal-Paris: Fides, 1967.
- Gill, Pauline. *Le Château retrouvé*. Montréal: Libre Expression, 1996.
- . *La cordonnère*. Montréal: vlb éditeur, 1998.
- Godard, Barbara, ed. *Gynocritics. Démarches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, ECW Press, 1987.
- Godbout, Jacques. "L'Histoire est une fiction". *Le Sort de l'Amérique*, Paris: K-films Éditions, 1997, pp.75-86.
- . *Le Murmure marchand*. Montréal: Éditions du Boréal, 1984.
- . *Le Réformiste*. Montréal: Éditions Les Quinze, 1975.
- . *Les têtes à Papineau*. Paris: Seuil, 1981.
- . *Le sort de l'Amérique*. Paris: K-films Éditions, 1997.
- Godin, Jean-Cléo et Laurent Mailhot. *Théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles*. Montréal: Bibliothèque québécoise. 1988.
- Gramont, Monique. "Le phénomène Cousture". *Châtelaine*, vol. 29, n° 4, avril, 1988, pp. 180-186.
- Greer, Allan. *Habitants et patriotes*. Montréal: Boréal, 1997.
- Hamelin, Jean y Jean Provencher. *Brève Histoire du Québec*. Montréal: Les Éditions du Boréal Express, 1987.
- Hayward, Annette et Agnès Whitfield, dir. *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature et Littérature de la critique*. Montréal, Tryptique, 1992.
- Hébert, Anne. *Kamouraska*. Paris: Seuil, 1970.
- Hébert, Pierre. "La chair de pierre de Jacques Folch-Ribas: un roman exceptionnel". *Voix et images*, vol. XVI, n° 1, automne 1990, p. 166-170.

- L'Hérault, Pierre. "Enquête sur l'identité: L'instance policière dans *Copies conformes, La mauvaise foi et Paye-moi une bouffe, poét!*". *Tangence*, n° 38, décembre 1992.
- Hayne, David. *The Historical Novel and French Canada*. Thèse doctoral. Université d'Ottawa, 1945.
- Lachance, Micheline. *Le Roman de Julie Papineau*. Montréal: Québec/Amérique, 1995.
- Lamontagne, André. "Être ou ne pas être postmoderne au Québec". *Liberté* n° 220, août 1995, pp. 33-43.
- Lapierre, René. "Littérature québécoise et histoire: «Qui se désâme castre bien»". *Liberté* n° 147, juin 1983, p.141-146.
- Leclerc, Rachel. *Noces de sable*. Montréal: Boréal, 1995.
- Lemire, Maurice. *Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1970.
- Lepage, Roland. *La complainte des hivers rouges*. Ottawa: Leméac, 1974.
- Letourneau, Jocelyn. "Le «Québec moderne»: un chapitre du grand récit collectif des québécois". *Discours social*, vol. 4, n° 1-2, hiver-printemps 1992, pp.63-88.
- Linteau, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude Robert. *Histoire du Québec contemporain*. Tome I: *De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal: Boréal, 1979.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain*. Tome II: *Le Québec depuis 1930*. Montréal: Les Éditions du Boréal Express, 1990.
- Marcotte, Hélène. "Entrevue avec Arlette Cousture". *Québec français*, n° 68, décembre 1987, p. 67.
- Mc Donough, John Thomas. *Charboneau & Le Chef*. Toronto/Montreal: McClelland and Stewart Limited, 1968.
- Milot, Louise et Fernand Roy, dir. *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des «Habits rouges» aux «Filles de Caleb»*. Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1993.
- Milot, Louise et Jaap Lintvelt, dir. *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1992.
- Monière, Denis. *Le développement des idéologies au Québec; des origines à nos jours*. Montréal: Québec/Amérique, 1979.
- Noppen, Luc, Claude Paulette et Michel Tremblay. *Québec, trois siècles d'architecture*. Québec: Éditions Libre Expression, 1979.
- Nourissier, François. Prefacio a *La chair de pierre*. Jacques Folch-Ribas. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1996.
- Ouellet, Réal. *L.:Aventurier du hasard. Le baron de Lahontan*. Sillery: Septentrion, 1996.

- Paterson, Janet, M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Pelletier, Jacques. *Lecture politique du roman québécois contemporain. Les cahiers d'études littéraires* n° 1, Université du Québec à Montréal, 1984.
- *Le roman national*. Montréal: VLB Éditeur, 1991.
- *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*. Québec: Nuit blanche éditeur, 1995.
- Perraud, Antoine. "Entretien" [avec Jacques Godbout]. *Le Sort de l'Amérique*. Jacques Godbout. Paris: K-films Éditions, 1997, pp.67-74.
- Provencher, Jean. *C'était le printemps*, La vie rurale traditionnelle dans la vallée du Saint-Laurent. Montréal: Boréal Express, 1980.
- *C'était l'été*. Montréal: Boréal Express, 1982.
- *C'était l'automne*. Montréal: Boréal Express, 1984.
- *C'était l'hiver*. Montréal: Boréal, 1986.
- *Les quatre saisons dans la vallée du Saint-Laurent*. Montréal: Boréal, 1988.
- *Québec sous la loi des mesures de guerre. 1918*. Trois-Rivières/Montréal: Les Éditions du Boréal Express Ltée, 1971.
- Provencher, Jean et Gilles Lachance. *Québec, printemps 1918*. Montreal: L'Aurore, 1974.
- Rémillard, Jean-Robert. *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*. Montréal: Leméac, 1974.
- Robert, Lucie. "Une esthétique du centre: *Les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture". *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois, des «Habits rouges» aux «Filles de Caleb»* Dir. Louise Milot et Fernand Roy. Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1993, pp.207-238.
- "Les Revenants". *Voix et Images*, n° 64, septembre 1996, pp.159-167.
- Roquebrune, Robert de. *Les habits rouges*. Québec: Fides, 1992 (Éd. originale: Paris: Éditions du Monde nouveau, 1923).
- Saint-Jacques, Denis, dir. *L'acte de lecture*. Québec: Nuit Blanche, 1994.
- Saint-Jacques, Denis. *Ces livres que vous avez aimés: les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*. Québec: Nuit Blanche, 1994.
- Saint-Martin, Lori, dir. *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tome II, Montréal: XYZ, 1994.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal: Québec - Amérique, 1988.
- Smith, Donald. *Jacques Godbout. Du roman au cinéma. Voyage dans l'imaginaire québécois*. Montreal: Éditions Québec/Amérique, 1995.

- Taylor, Margaret Ellen Bresee. *Le Roman historique canadien-français des origines jusqu'à 1914*. Thèse de maîtrise. Université McGill. 1942.
- Thério, Adrien. "Caleb et ses filles. [Entrevue avec Arlette Cousture]". *Lettres québécoises*, n° 39, automne 1985, pp. 24-25.
- Tisseyre, Michelle. *Passion de Jeanne*. Paris: Robert Laffont, 1997.
- Tourisme Québec. *Guide touristique. Mauricie-Bois-Francs*. Québec, 1995.

IV. Otras historias y literaturas

- Bertrand, Marc. "Roman contemporain et histoire". *The French Review* 16, n° 1, 1982, pp. 77-86.
- Craig, Patricia, ed. *The Oxford Book of English Detective Stories*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1990.
- Doctorow, E. L. *Ragtime*. New York: Random House. 1975.
- Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1971.
- Giddey, Ernest. *Crime et détection. Essai sur les structures du roman policier en langue anglaise*. Berne, Frankfurt/M, New York, Paris: Peter Lang, 1990.
- Granados, Vicente. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Cupsa, 1977.
- Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Jefferson, Ann. "Autobiography as intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet". *Intertextuality: theories and practices*. Eds. Michael Worton y Judith Still. Manchester & New York: Manchester University Press, 1990, pp. 108-129.
- Kitchen, Martin. *The British Empire and Commonwealth. A Short History*. London: MacMillan, 1996.
- Marling, William. *The American Roman Noir. Hammett, Cain, and Chandler*. Athens & London: The University of Georgia Press, 1995.
- Moritz, Ken. "Ernest Hemingway". *American Winners of Nobel Literary Prize*. Ed. Warren G. French and Walter E. Kidd. University of Oklahoma press, 1968. A Condensation in *Four Star Condensations*. 4 n.d., pp. 49-60.
- Popovic, Pierre. "Éléments pour une lecture sociocritique de «Ça» de Tristan Corbière". *Québec français* n° 92, hiver 1994.
- Risco, Antonio. *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus, col. "Persiles" n° 135, 1987.

- Sadowska-Guillon, Irène. "La scène de l'altérité". *Théâtre/Public. AMÉRICA 1492-1992. Théâtre et Histoire*. Paris, 1992.
- Sanchis Sinisterra, José. "Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett". *Primer Acto* 222, enero-febrero 1988.
- .ETF. "Itinerario fronterizo". *Primer Acto* 222, enero-febrero 1988.
- . *Naufragios de Alvar Núñez*. Madrid: El Público, Ministerio de Cultura, 1992.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1977.
- . "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry* 8, 1, pp. 179-205.
- Woolf, Virginia. *Orlando. A Biography*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1956.
- Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard, 1974.