



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Dottorato di ricerca
in Studi Iberici e Anglo-americani
Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società
Ciclo XXIV
(A.A. 2010 - 2011)**

***Noticias del presente
El caso de tres narradores mexicanos***

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/06

Tesi di dottorato di Paolo Sanguinetti, matricola 955573

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa Enrica Villari

Tutore del dottorando

Prof.ssa Elide Pittarello

Este trabajo de investigación fue realizado con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México y del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) de El Colegio de México.

ÍNDICE

I	Noticias del presente	3
	1.1 Introducción.....	3
	1.2 El presente y la historia	9
	1.3 La historia como narración.....	19
	1.4 En defensa del presente: experiencia e historia en Ricœur y Benjamin.....	30
II	La locura de la historia: <i>Noticias del imperio</i> de Fernando del Paso.....	50
	2.1 Introducción.....	50
	2.2 Hacia <i>Noticias del Imperio</i> : notas sobre la novela histórica en América Latina.....	52
	2.3 La novela como Archivo	61
	2.4 Aquiles y la tortuga	64
	2.5 Un nuevo lenguaje para la historia.....	74
III	Historia de una investigación: <i>El desfile del amor</i> de Sergio Pitol.....	88
	3.1 Introducción	88
	3.2 Un historiador frente a la memoria	89

3.3	El lugar del crimen: el edificio Minerva como Archivo	97
3.4	El fracaso de un paradigma: <i>El desfile del amor</i> y la afasia del historiador	110
IV	La puesta en escena de la historia: <i>Los puentes de Königsberg</i> de David Toscana.....	119
4.1	Introducción	119
4.2	Espacios y tiempos: <i>Los puentes de Königsberg</i> como novela heterotópica.....	122
4.3	El afán por historiar	137
4.4	El gran teatro de la historia	142
V	Conclusiones	154
	Bibliografía	161
	Agradecimientos	172

I Noticias del presente

1.1 Introducción

En los últimos cincuenta años, la explosión de la literatura de base histórica en América Latina ha puesto en evidencia el problema de la representación de los diferentes pasados, tanto de la sociedad como del individuo, en el Continente. La re-escritura de la historia por medio de la novela recupera los interrogantes identitarios de un pueblo para darles una nueva respuesta y se configura como uno de los medios privilegiados para el conocimiento de la realidad.

Para acercarse al estudio del pasado desde esta perspectiva es necesario dejar de lado las pretensiones científicas de la historiografía europea propias del siglo XIX y las preocupaciones positivistas sobre las modalidades de representación de lo pretérito que pretendían aproximar tanto epistemológica como metodológicamente el discurso histórico al de las ciencias naturales. Una revisión radical de la idea de historiografía se dio en los años 60 y 70 del siglo XX, cuando los aportes de las teorías estructuralistas, la denuncia foucaultiana de la arbitrariedad de los discursos científicos y los cambios, o derrumbes, de los paradigmas epistemológicos occidentales volvieron borrosa la distinción entre el discurso ficcional y el testimonial, distinción que se construyó sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, imaginarios o reales.

La crítica pos-estructuralista al discurso histórico, basada en la conciencia de que la realidad nunca puede ser representada de forma coherente en su totalidad, rompe con la concepción aristotélica de una verdad histórica anclada en la convicción de que se puede representar el pasado de forma objetiva y lineal. Las diferencias entre diversas interpretaciones históricas sobre un mismo conjunto de datos no se pueden resolver recurriendo a “los hechos” porque éstos no surgen de los acontecimientos, sino de las estructuras epistemológicas que a su vez han dominado una cierta época y que han determinado el objeto y el

sujeto de la investigación científica. De aquí procede la conciencia de la relatividad de cada relato histórico, puesto que éste está condicionado por el lenguaje escogido que delimita lo que es posible decir sobre el objeto de estudio: la coherencia y la significación que el historiador pretende dar a los acontecimientos a través de un relato histórico organizado según el principio causa/efecto están puestas en tela de juicio por ser invariablemente afectadas por el marco ideológico de quien relata.

La textualidad que ha dado vida a la conciencia latinoamericana y que a la vez ha recibido de ésta su legitimación como narración nacional ha sido desde siempre una operación de cruce e hibridación de géneros, lenguajes, realidad y proyecciones oníricas (González Echevarría 1999). La ficción literaria resulta ser, en América Latina en particular, imprescindible instrumento en la reconstrucción del pasado colectivo. Una cita de Saúl Sosnowski nos puede ayudar a esbozar los trazos de la búsqueda de la identidad nacional y cultural que la literatura latinoamericana ha desarrollado por medio de una inextricable conmixión de historia y ficción, de real e imaginario:

El cruce de historia y ficción, así como la disolución de fronteras genéricas, aparece en las letras americanas desde que la conciencia europea comenzó a incorporar un mundo que sólo cabría en su imaginación mediante alusiones literarias. Es posible rastrear esta seña de identidad americana a lo largo de cinco siglos de interrogantes sobre el sentido de ser en estas tierras: desde las crónicas de la conquista y mucho después a través del *Facundo* (1845) de Sarmiento, por ejemplo, hasta alcanzar la lectura contemporánea de una historia tan explícita como la transmutación del Dr. Francia en *Yo el Supremo*, o el devenir sutilmente hilvanado de los centenarios Buendía. Historia y ficción se proponen en estos casos como medios de conocimiento que se articulan en diferentes niveles; sirven para desentrañar leyes, para adjudicarle algún sentido a los orígenes y en última instancia, para responder a la incertidumbre del futuro. (Sosnowski 1996: 9)

La historia puede ser considerada una narración, si desplazamos el foco de nuestra atención a las estrategias retóricas presentes en el discurso histórico. Además la necesidad de representar narrativamente la historia (White 1973, 1978 y 1987) permitió considerar ésta como algo producido –*construido*– desde un contexto social y cultural determinado, aparentándola a la novela en tanto ambas tienen como médium y fuente comunes la escritura y el principio de narratividad.

La crítica a la historiografía tradicional de tipo histórico-genético obrada por la corriente francesa de la *Nouvelle Histoire* (Le Goff 1978-1988) a partir de los años 70 y más radicalmente por las teorías posmodernas en el momento actual redefine la historia como un proceso interdisciplinar y trans-discursivo que *crea* el pasado, en vez de descubrirlo e investigarlo gracias a la evidencia de los documentos, poniendo al mismo tiempo al descubierto los procesos ideológicos y culturales de diferente origen involucrados en el acto de organizar el conocimiento de los acontecimientos pasados y las relaciones que existen entre éste y las diferentes semánticas de la temporalidad y con los regímenes de historicidad que lo informan.

No se pretende aquí negar el valor cognitivo del discurso historiográfico, sino poner de relieve cómo la ficción literaria de base histórica, en tanto forma de investigación o *mode of cognition* (Foley 1986) en el ámbito del cambio epistemológico que ha caracterizado las ciencias a finales del Siglo XX, proporciona al lector informaciones sobre el referente, sobre el sujeto de enunciación y sobre el contexto desde el cual se produce esta enunciación. Escribe al respecto Giorgio Agamben:

Ogni concezione della storia è sempre data insieme con una certa esperienza del tempo che è implicita in essa, che la condiziona e che si tratta appunto di portare alla luce. Parimenti ogni cultura è innanzitutto una certa esperienza del tempo e una nuova cultura non è possibile senza il mutamento di questa esperienza. (Agamben 2001: 95)

En el marco de los debates actuales sobre la novela y su relación con el conocimiento histórico, tanto globales como específicamente latinoamericanos, examinar la novela histórica significa revelar cómo ésta

[...] se puede concebir como un espacio discursivo ficcional en el que se articulan lecturas y reescrituras presentes del texto de la historia. Cada novela traza una imagen o visión no sólo de un acontecimiento pretérito concreto, sino también de la historia y del discurso histórico y su relación con el presente. (Perkowska 2008: 37)

En este sentido, la novela histórica latinoamericana de los últimos 30 años se diferencia de la novela histórica tradicional precisamente porque “escenifica las condiciones generativas de la mimesis, de la representación de la historia y de su poder discursivo de conocimiento (*Erkenntnis*) como suplemento del discurso historiográfico” (De Toro 2007: 76). En esta novela histórica, además, la memoria como forma privilegiada –aunque, como veremos, no por eso la más definitiva- de relacionarse con la historia desde el presente, trabaja en estrecha correlación con la historiografía en tanto ambas proponen re-construcciones del pasado que, de forma diferente, contribuyen a la formación de un Archivo de referencia (González Echevarría 1999) para la construcción de la identidad en sujetos colectivos como los pueblos latinoamericanos en general y del mexicano en particular.

Es muy útil hacer referencia al marco teórico proporcionado por la semiótica de Yuri Lotman que interpreta la cultura como un espacio donde coexisten muchos sistemas de significación en mutua relación y en el cual un sistema de significación aislado no puede constituir una cultura porque la condición mínima es que exista por lo menos una pareja de sistemas relacionados entre sí (Lotman 1996, 1998, 1999 y 2001). La semiótica de la cultura puede ayudar a introducir en el análisis también el concepto de *transversalidad* tal como lo interpreta René Ceballos retomando las teorías de

Wolfgang Iser (Iser 1996) sobre la razón transversal y que subyace a la creación de un tipo de novelas que son el producto de

[...] una combinación de semiótica de tipos discursivos dispares que no se leen como un abanico o catálogo discursivo, sino como una conexión rizomática equitativa que no borra ni soslaya sus puntos de enlazamiento, que no contiene un origen primigenio (*arché*) y en la que tampoco se encuentra de ninguna forma un final definitivo y absoluto. (Ceballos 2007: 138)

A la luz de los presupuestos teóricos antes mencionados, el análisis que aquí se propone versará sobre el problema de las diferentes estrategias, tanto textuales como temáticas, de representación de la emergencia del pasado en un momento de crisis del tiempo – que se da a partir de los años 80 del siglo XX con la caída del muro de Berlín y que sigue hasta nuestros días– en que se asiste al agotamiento del régimen de historicidad de la modernidad, esencialmente futurista, y al establecimiento de un nuevo régimen de tipo *presentista*. Un régimen de historicidad, término acuñado por el historiador francés François Hartog:

[...] n'a d'ailleurs jamais été une entité métaphysique, descendue du ciel et de portée universelle. Il n'est que l'expression d'un ordre dominant du temps. Tissé de différents régimes de temporalité, il est, pour finir, une façon de traduire et d'ordonner des expériences du temps – de manière d'articuler passé, présent et futur – et de leur donner sens. (Hartog 2003: 118)

No se hará, entonces, referencia al concepto de régimen como proposición de una nueva teoría de la historia, con pretensiones universales y totalizadoras, sino como una tentativa de formular un dispositivo útil para descifrar los aspectos semánticos de la temporalidad –es decir los modos en que en cada presente ha puesto en relación el pasado con el futuro- que varían según las

diferentes sociedades y sobre todo según los diferentes momentos históricos y culturales. En tanto instrumento heurístico, el régimen de historicidad

[...] aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur. (Hartog 2003: 27)

La posición privilegiada del presente, de alguna forma, ha sido detectada desde hace tiempo por muchos pensadores en América Latina. Un tópico persistente de la reflexión en este continente ha sido precisamente la historia como presente,

[...] ya que la llamen *el presente sumergido* (Pedro Henríquez Ureña), *el presente fluido* (Macedonio Fernández), *el presente constante* (Julio Cortázar), *el pasado como presente oculto, perpetuo presente en rotación, el presente enterrado* (Octavio Paz), o en fin, *el presente continuo* (Carlos Fuentes). (Hazaiová 2001: 67).

El objetivo será entonces investigar cómo en la producción literaria de base histórica se pueden detectar los caracteres peculiares de una época en la cual un presente inquieto debe encarar la ruptura que él mismo ha incesantemente provocado entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas (Hartog 2003: 216-218) y tratar de encontrar una solución a los interrogantes acerca de las posibilidades y modalidades de representación del tiempo y de la historia que surgen de esta ruptura

El campo de este análisis serán tres novelas mexicanas de base histórica: *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando Del Paso, *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol y *Los puentes de Königsberg* (2009) de David Toscana. Se analizarán las tres obras como lugares de enunciación de una nueva reconceptualización de la articulación de pasado, presente y futuro, es decir de

una nueva manera de relacionarse con el tiempo que pone en tela de juicio la noción tradicional tanto de la historia como de la narración ficcional, favoreciendo la dimensión del presente. Las características sobresalientes de las novelas que serán objetos de nuestro análisis son entre otras: el cuestionamiento de la historia como modelo teleológico, la ruptura del orden diegético por medio de la superposición de los diferentes tiempos y voces narrativas, la *transversalidad*, es decir la relación de interdependencia entre el discurso histórico y el literario en el ámbito de una constante interrogación del texto sobre sí mismo y sobre el acto de su propia creación en relación con otros textos. Desde un punto de vista temático, se hará hincapié en la persistencia estática de la historia en el presente y del presente en la historia como estado revelador de una fisura o crisis del tiempo y la posibilidad de relacionarse con el tiempo tomando como categorías de referencia lo simultáneo, lo anacrónico y lo instantáneo, tales como han sido formuladas en las reflexiones de pensadores como Walter Benjamin y Paul Ricœur.

1.2 El presente y la historia

Al enfrentarse al texto historiográfico, los teóricos de área pos-estructuralista han hecho hincapié en los aspectos retórico-formales de la representación histórica para re-affirmar su fundamental “narratividad” y falta de inocencia con respecto a las posibles implicaciones políticas e ideológicas. Desde Michel Foucault (1966, 1969, 1971, 1994) en adelante, el objetivo ha sido poner al descubierto la “historicidad de la historia”, es decir re-colocar la historia en la *episteme* a la que pertenece. La historia y las demás ciencias no serían el resultado de las acciones conscientes de los hombres, sino el producto de las estructuras epistemológicas que a su vez han dominado una cierta época y de las prácticas discursivas que creando, seleccionando y organizando las nociones y las experiencias que los hombres tienen de la realidad regulan la distinción entre

falso y verdadero y deciden lo que debe ser aceptado o rechazado en cada ámbito científico. Estas organizaciones del conocimiento inter-actúan entre ellas, cada *episteme* siendo el punto de cristalización del pensamiento en una época determinada, y son estrictamente conectadas con las relaciones de poder. Los conceptos de sujeto, locura o sexualidad son construcciones discursivas elaboradas por el poder en un determinado momento histórico para disciplinar y controlar la sociedad en sus aspectos económicos y productivos. Las ciencias modernas serían entonces a la vez el producto y la fuente de un poder que selecciona, distingue y cataloga. Bajo esta condición la ciencia podría reducirse a una serie de “autocitas” de sus enunciados en el ámbito de un discurso de segundo nivel que los legitima (Foucault 1971).

Por lo que se refiere al discurso histórico, este tipo de acercamiento embiste directamente los fundamentos ontológicos de la historiografía del siglo XIX de tipo reestructurista. Por un lado cuestiona la idea de un sujeto cognoscente universal y autónomo capaz de investigar un pasado accesible por medio de la cotización y estudio de la evidencia; por otro lado, recusa la existencia de estructuras históricas profundas y relativamente estables, es decir se pone en tela de juicio el *referente* mismo del discurso histórico de la modernidad (Muslow 1997: 57-75), el evento singular que desvanece en una continuidad ideal cuya justificación se puede encontrar sólo en una totalidad sobrehistórica (Foucault 1994).

En la sociedad post-industrial que se ha impuesto a partir de los años 50 ya no se puede lograr una representación unitaria del mundo, ni re-conducir sus partes y múltiples facetas a un proyecto único. Tomando como punto de partida las teorías de Wittgenstein sobre el lenguaje, Jean-Fraçois Lyotard afirma que la percepción del mundo y del sujeto que esta condición engendra es fragmentaria e irregular, dominada por la imposibilidad de hallar un elemento “eterno e inmutable” que sirva de principio base y que legitime las pretensiones de infalibilidad de la ciencia:

Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica. La función narrativa [...] se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. (Lyotard 1979: 10)

La posmodernidad tal como la define Lyotard se caracteriza entonces por la incredulidad hacia los metarrelatos, y la condición posmoderna designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XX. En la época actual el diseño progresivo de la historia ha perdido legitimación alterando profundamente la relación entre pasado, presente y futuro. Todo es aplastado en la simultaneidad de un presente despojado de sentido histórico:

Que todo se represente una y otra vez, que en cierto sentido nada desaparezca por completo impide seguir pensando en el pasado de la misma manera que antaño. Este pasado sin pátina, sin aura, termina siendo no un pasado-pasado (esto es abandonado, superado) sino una modalidad, apenas levemente anacrónica, del presente. Pero al mismo tiempo la masiva incorporación del pasado al presente está provocando también que cambie nuestra experiencia de este último. (Cruz 2005: 164)

La colonización del pasado por el presente a la que refiere Manuel Cruz en esta cita pone de relieve cómo en una sociedad dominada por los abusos de la memoria (Todorov 2000) se ha establecido un nuevo tipo de nexo, o mejor de ruptura, entre el “espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativa”, las dos categorías metahistóricas formuladas por Reinhart Koselleck.

En su obra *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (1993: 335 ss.) publicada por primera vez en 1979, Koselleck concibe el

“espacio de experiencia” (*Erfahrungsraum*) y el “horizonte de expectativas” (*Erwartungshorizont*) como dos categorías útiles para dar forma y posibilidad al sentido histórico del tiempo. En el espacio de la experiencia se sedimentan de forma desordenada acontecimientos pretéritos que pueden ser recordados y elaborados tanto por el individuo como por las instituciones y generaciones. No se trata de un pasado inmóvil, puesto que puede modificarse al descubrir nuevos datos o al cambiar las perspectivas sobre algún acontecimiento. Es un pasado-presente (*gegenwärtige Vergangenheit*), según las palabras de Koselleck. El horizonte de expectativa, en cambio, atañe al futuro hecho presente (*vergegenwärtigte Zukunft*): radica en el hoy y se proyecta hacia lo que todavía no es. A pesar de actuarse ambas en el presente y desenvolverse en dos direcciones que parecen contrarias, la experiencia y la expectativa no son categorías simétricas que puedan referirse estadísticamente la una a la otra. Constituyen una diferencia temporal en el hoy, entrelazando cada una el pasado y el futuro de manera desigual. Los espacios de experiencia y los horizontes de expectativas son modos de ser desemejantes en cuya tensión se vertebran los diferentes regímenes de historicidad y, por lo tanto, los diferentes modos en una sociedad se relaciona con y produce su propia historia.

El advenimiento de la modernidad y de su concepto de progreso es un ejemplo de ruptura y re-definición del régimen de historicidad. Hasta el Siglo XVIII la forma de coordinación entre experiencia y expectativa se había basado en el *topos* de la *Historia magistra vitae* que parecía apelar a un *continuum* entre pasado, presente y futuro: el pasado elaborado en el espacio de experiencia proporcionaba todos los instrumentos para orientarse en el presente y dirigir el futuro. En este sentido, la simetría entre pasado y futuro era casi perfecta.

Con el término “modernidad” se define ese conjunto de cambios sociales, culturales, económicos y políticos que tuvieron sus raíces más profundas en la revolución humanística del Renacimiento y que se desarrollaron hasta la revolución industrial del Siglo XIX. Tal vez el ejemplo más concreto de la

modernidad occidental sea el proyecto de emancipación humana formulado por la Ilustración en el siglo XVIII. Este proyecto pretendía comprender y transformar el mundo a través de la construcción de una ciencia objetiva, de la lucha contra la superstición y el oscurantismo, de la formulación de una moral y derechos universales. La razón ilustrada no sólo era un concepto, sino también una fuerza capaz de penetrar la realidad y transformarla.

La historia se convirtió entonces en un proceso gradual de desarrollo de estructuras y formas racionales de organización social que se pueden ordenar e investigar según un criterio temporal:

La teoría de la perspectiva histórica legitima el cambio histórico del conocimiento, asignándole al orden cronológico una función creadora de conocimiento. Las verdades históricas se convirtieron en verdades reflexivas en virtud de su temporalización. (Koselleck 1993: 321)

Los responsables del desarrollo histórico son los seres humanos que, gracias a los instrumentos proporcionados por la razón y la ciencia, logran transformar la realidad siguiendo una trayectoria que conduce inevitablemente al mejoramiento de las condiciones humanas. El hombre, dotado del instrumento de la razón, es ahora el sujeto de la epistemología histórica, los logros culturales del hombre siendo el objeto y la objetividad del resultado el único propósito¹.

La condición dominante de la temporalidad moderna es la del movimiento perpetuo hacia el perfeccionamiento en que el presente es concebido sólo como momento de transición. La idea de que el futuro será distinto del pasado e indudablemente mejor ha llegado a convertirse en la regla que rige toda

¹ En palabras de Leopold von Ranke (1795-1886) considerado el fundador de la concepción moderna de historia, la nueva forma de hacer historia debe sobre todo abandonar la función clásica y renacentista de enjuiciar el pasado para instruir el presente, limitándose a mostrar lo que de hecho ocurrió "*wie es eigentlich gewesen*". El historiador debe aspirar a convertirse en un "testigo co-presencial" de los acontecimientos por medio del acceso directo, la investigación y la comparación de cuantos más materiales documentales posibles (von Ranke 1984: 34)

actividad humana. La visión del tiempo propia de la modernidad no sería otra cosa que una “laicizzazione del tempo cristiano rettilineo e irreversibile, che viene però scisso da ogni idea di una fine e svuotato di ogni altro senso che non sia quello di un processo strutturato secondo il prima e il poi” (Agamben 2001: 101).

La abertura hacia el futuro y la retórica del progreso que caracterizaron la estructura temporal de la modernidad han significado un desequilibrio cada vez mayor entre la experiencia y la expectativa:

Finalmente, se abre el abismo entre la experiencia precedente y la expectativa venidera, crece la diferencia entre pasado y futuro, de manera que el tiempo en que se vive se experimenta como ruptura, como tiempo de transición en el que una y otra vez aparece algo nuevo e inesperado. La novedad aumenta en el campo de sentido del tiempo y tanto más porque antes de la tecnificación de la comunicación e información, la aceleración había llegado a ser una experiencia específica del tiempo. (Koselleck 1993: 321)

Esta oscilación acabó por desvalorizar el pasado como modelo ejemplar a favor de una sobreproducción de expectativas tanto en el plano político, con las grandes escatologías revolucionarias o los proyectos de reforma de la sociedad, como en el plano artístico con el surgimiento de las vanguardias estéticas, lo que finalmente resultó en un régimen de historicidad febrilmente *futurista* en el cual el tiempo sufre una aceleración aparentemente imparable hacia el horizonte de expectativa (Hartog 2003: 146 ss.).

La caída de las grandes metanarrativas modernas, un verdadero desmoronamiento que Lyotard puso en la base del sentir posmoderno, ha conllevado no sólo la imposibilidad de hallar un elemento “eterno e inmutable” que fundamente la autolegitimación de los discursos científicos, sino también una honda crisis del tiempo que ha determinado el paso de un régimen de historicidad futurista a uno presentista o, más modestamente, instauró una

nueva articulación del tiempo y una nueva forma de hacer historia dominadas por la categoría del presente.

El estrechamiento o subversión del horizonte de expectativas, las rupturas y redefiniciones de los vínculos modernos entre presente, pasado y futuro, el debilitamiento de la conciencia histórica de la modernidad, el gravamen ante nuestra sensibilidad de lo *praesens* con toda su urgencia, inminencia e incertidumbre². Éstos serían los caracteres del régimen presentista en que nuestra sociedad se encuentra: “Le présent est devenu l’horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l’immédiat” (Hartog 2003: 126).

La percepción fragmentada de la realidad engendra una memoria en la cual los planos temporales se aplastan y se confunden. El riesgo de este quiebre perceptivo es la aniquilación del sentido activo del tiempo en tanto articulación entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa:

Cette mémoire opère sur fond d’un rapport au passé où l’emporte la discontinuité. Le passé n’est plus ‘de plain-pied’. Aussi, sommes-nous allés ‘d’une histoire qui se cherchait dans le continu d’une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d’une histoire’. (Hartog 2003: 138)

Es decir, “hemos pasado de una historia que se construía sobre un espacio de experiencia que se ampliaba o se transmitía de generación en generación a una memoria que se construye con fragmentos de esta experiencia, trozos rescatados y rearmados desde el presente” (Rabotnikof 2007: 69). No siempre, a pesar de los esfuerzos de quien está involucrado en el proceso de rememoración, la reconstrucción de estos fragmentos puede representar una forma viable de investigar el pasado.

² “Praesens, faisait remarquer le linguiste Émile Benveniste, signifie étymologiquement ‘ce qui est à l’avant de moi’, donc ‘imminent, urgent’, ‘sans délai’, selon le sens de la préposition latine prae. Le présent est l’imminent: le corps penché en avant du coureur au moment de s’élancer” (Hartog 2003: 121)

Muchas veces este pasado queda reducido a imágenes y simulacros nostálgicos. La ruptura de la temporalidad en la sociedad postindustrial puede conllevar un estado de amnesia histórica en que la historia no se puede representar ni como proceso, ni como ciencia, ni como narración sino como algo fragmentado en objetos de consumo que sirven para satisfacer la “nostalgia” del pasado que de este modo queda limitado a sensaciones e imágenes estereotipadas. Ésta es la posición de algunos críticos literarios como Fredric Jameson (Jameson 1991). La salida de este estado de debilidad del sentido histórico tampoco se puede dar con la vuelta al historicismo como metodología de análisis de la realidad. La falta de profundidad, tanto histórica como espacial, que caracteriza la época del capitalismo tardío y la incapacidad del sujeto de distanciarse del presente y percibirlo como historia, es decir percibir su diferencia con respecto al pasado y a las proyecciones futuras, impiden que un evento se pueda colocar en el marco de una trama histórica y por lo tanto convertirse en referente. Al perder el sentido de la historia, ésta se reduce a un juego de *clichés* y citas. En el mundo posmoderno “we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about the past, which itself remains forever out of reach” (Jameson 1991: 40).

Desde el punto de vista sociológico, el efecto inmediato de la preponderancia del presente en nuestra percepción del tiempo, señala Jörn Rüsen, es la pérdida de representaciones históricas que guíen las acciones en el marco de una orientación cultural en la praxis social.

Con la dislocación del presente fuera de los horizontes de la modernidad y de sus determinaciones de dirección temporal, se extingue también la fuerza de orientación de un pensamiento histórico que veía en una determinación de dirección comprensiva de las transformaciones temporales del hombre y de su mundo, que abarcaba el pasado el presente y el futuro, una unidad de determinación fundamental de las intenciones

que guían la acción y una (auto)comunicaciones constructoras de identidad. (Rüsen 2000: 430)

La disolución en el presente del proceso histórico marca el paso de la historia a la poshistoria. El pensamiento de la poshistoria, huelga decirlo, está íntimamente conectado con el discurso de la posmodernidad y su fundamental desengaño hacia las metanarrativas modernas tales como progreso, desarrollo, evolución y confianza en las fuerzas impulsoras, tanto subjetivas como colectivas, de los cambios históricos. El filósofo italiano Remo Bodei ha resumido de esta forma el estado de la cuestión:

La caduta di senso storico dipende dal fatto che si è perduto di vista qualsiasi processo unitario della storia sotto la guida di un ben individuato protagonista [...] Lo sviluppo storico, anche nelle sue teorizzazioni ha sempre camminato sulle gambe dei macrosoggetti (Dio, la Provvidenza, lo Stato-Nazione, il Popolo, la Classe). Ora questi hanno perso il monopolio della conduzione sensata degli accadimenti, e si ritrovano, al massimo, quali comprimari di una trama senza canovaccio. (Bodei 1997: 76 y 79)

Esta profunda transformación de la experiencia y percepción del tiempo afecta a los diferentes conceptos implicados en el conocimiento histórico: la historia como proceso objetivo por un lado y por el otro la historicidad como la forma –individual y colectiva– de ser conscientes de formar parte de este proceso. Gianni Vattimo, en uno de los primeros libros italianos dedicados al fenómeno emergente de la posmodernidad, reconoce enseguida la estricta correlación entre ésta y el fin de la historia como proyecto uniformador y homogeneizador del pasado:

Quel che caratterizza la fine della storia nell'esperienza post-moderna è che, mentre nella teoria la nozione di storicità si fa sempre più problematica, nella pratica storiografica e nella sua autoconsapevolezza metodologica l'idea di una storia come processo unitario si dissolve, e

nell'esistenza concreta si instaurano condizioni effettive che le conferiscono una sorta di immobilità realmente non-storica. (Vattimo 1985: 15-16)

Esta nueva concepción de la historia no puede sino perjudicar también la experiencia vivida del tiempo. La historia contemporánea es “la storia di quell'epoca in cui tutto tende ad appiattirsi sul piano della contemporaneità e della simultaneità; producendo anche così una de-storicizzazione dell'esperienza” (Vattimo 1985: 18).

Por un lado, la actitud emotiva que caracteriza la experiencia histórica contemporánea está marcada por un sentido de vaciamiento de la carga simbólica del futuro. Por otro lado, la pérdida de una estructura originaria, reconocible e investigable, del conocimiento implica también la pérdida de la finalidad, del *telos*, del proceso histórico que queda así abierto al infinito. Desde una perspectiva deconstructivista, la naturaleza inestable y dinámica del proceso de significación histórica, es decir la forma en que los individuos expresan su propia experiencia del tiempo, se debe leer en el cuadro de un juego intertextual de significados. Rechazando la dominación del ‘logocentrismo’. La producción de significados no se deja enjaular en una estructura de pensamiento o en un lenguaje, sino que re-envía, deja huellas y se mueve sin parar en las orillas de la escritura.

La idea derrideana de la escritura como repetición y diseminación de *traces* engendra una interpretación de la temporalidad que rechaza la tradicional visión linear y teleológica. Como el sentido de un texto, el sentido del proceso histórico es continuamente desplazado, diferido, nunca se deja aferrar sino que se disemina en todas las fisuras de la construcción logocéntrica que le ha sido impuesta (Derrida 1972). Escribe al respecto Alfonso de Toro:

El ‘logocentrismo’, y con ello la categoría ‘origen’ y la posibilidad de una producción de significado son reformuladas a favor de una diseminación de la significación y con ello de una historia siempre en camino que va

constituyéndose continuamente en un acto de translación *ad libitum*. Esto conlleva a una deslimitación de las fuentes y a una ampliación y enriquecimiento de los materiales que sirven de punto de arranque para la interpretación. El principio de la ‘altaridad’, del ‘escribir entre medio’, ‘de una escritura de la diferencia’ se establece como principio de construcción como alternativa a una discursividad histórica teleológica, unilateral, causal y cronológica. (de Toro 2007: 75)

La historia en el pensamiento de Derrida podría ser entendida como “la progressiva cancellazione della storicità come storia di un senso” (Vattimo 2005: 91). La historia se convertiría en un proceso de desenvolvimiento que no tiene una finalidad establecida, sino que disfruta de lo múltiple, lo intempestivo y lo anacrónico, basándose no en la idea tradicional de simultaneidad propia de la metafísica occidental, idea que mantiene el presente como única modalidad de pensar la temporalidad, sino en una relación continua entre lo actual y lo inactual en el anacronismo de la sincronía.

1.3 La historia como narración

La interpretación de la historiografía como combinación textual de un discurso narrativo ha llevado a subrayar los aspectos retóricos de los relatos históricos que habían sido menospreciados por los historiadores tradicionales. El lenguaje, en tanto poder figurativo de la conciencia humana, llega a desempeñar un papel constitutivo tanto del contenido empírico de la historia como de los conceptos y categorías utilizados por los historiadores para ordenar y explicar sus datos (Muslow 1997: 104). Para explicar este concepto, podemos también hacer referencia a lo que escribió Roland Barthes en “Le discours de l’histoire (1967):

Dans le discours historique de notre civilisation, le processus de signification vise toujours à ‘remplir’ le sens de l’Histoire: l’historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c’est-à-

dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série. [...] le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire*, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours (entité purement linguistique) 'remplit' le sujet de l'énonciation (entité psychologique ou idéologique) [...]. Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la 'copie' pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le 'réel' (Barthes 1994: 425)

En *Metahistory* (White: 1973) y en una colección de ensayos *The Content of the Form* (White: 1987), el filósofo e historiador Hayden White interpreta y desarrolla aquel cambio de perspectiva epistemológica que ha sido conocido como *linguistic turn* (giro lingüístico) y lo aplica al estudio de los discursos historiográficos. Para White la relación entre discurso narrativo y representación histórica

[...] llega a ser problemática para la teoría histórica a partir de la comprensión de que la narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas. (White 1992: 11)

White afirma que, pues la historia es –como la literatura– una estructura verbal, el historiador utiliza técnicas de representación de tipo retórico y formal en lo que puede definirse como un análisis de la estructura profunda de la imaginación histórica. Estas estrategias pueden ser detectadas al analizar el relato histórico como un texto aplicando los instrumentos de las teorizaciones de origen estructuralista y posestructuralista que aspiran al descubrimiento y

catalogación de estructuras textuales universales y pre-existentes al conocimiento científico en cada época. En este sentido la ficcionalidad de la historia resulta de su prefiguración o pre-estructuración (De Toro 2007: 84).

En la perspectiva de White, los relatos históricos son estructuras verbales en forma de discurso narrativo en prosa creadas en el marco de contextos culturales con determinado propósitos e intenciones: son el resultado de un *emplotment* que re-elabora los datos cronológicos para colocarlos en la trama de una narración *-plotting-*. Estas tramas no existen en la realidad, sino que están creadas por el punto de vista del historiador que las impone a través de la selección y elaboración de los acontecimientos. Los *emplotments*, precisa White, son estructuras narrativas profundas que son compartidas por el historiador y su público en virtud de su pertenencia a una cultura común y que el historiador utiliza a partir de su propia ideología o inclinación moral. El lenguaje entonces ya no es un mero instrumento que sirve para expresar la verdad del proceso histórico, no es neutral ni transparente.

White no niega que el acto de escribir la historia, es decir de *tramar*, es un acto de conocimiento. Sin embargo éste no es el resultado de una investigación empírica, sino de una elección epistemológica y estética del historiador que puede prescindir sólo en parte de su marco ideológico. La pretensión de escribir la versión unívoca de la realidad pasada, “lo que de verdad ha pasado”, queda así despojada de valor. Puede haber muchas versiones puesto que el resultado de cada investigación histórica depende de factores que abarcan tanto las elecciones de orden diegético relativas al *plotting* por parte del historiador como del contexto en que se produce y recibe esta versión: más que representación de la realidad histórica, el relato histórico es el reflejo de una idea de esta realidad (White 1973: 1-43)

La cercanía de las conclusiones a las que llega White con las teorizaciones de Roland Barthes parece aquí evidente. Barthes fue entre los primeros que denunció los posibles usos políticos del discurso histórico. La historia que,

desde Leopold von Ranke en adelante, sólo debe *exprresar* lo real llega a creer que puede prescindir

du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié. Comme tout discours à prétention 'réaliste', celui de l'histoire ne croit ainsi connaître qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant; la confusion (illusoire) du référent et du signifié définit, on le sait, les discours surréférentiels. On peut dire que le discours historique est un discours performatif truqué, dans lequel le constatif (le descriptif) apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité. (Barthes 1994: 425-426)

En el discurso histórico, que se quiere objetivo a través el contacto directo -no mediado- del historiador a las fuentes, lo real "N'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du référent.". Sin embargo hay que señalar que no por eso Barthes quiere renunciar a la posibilidad del conocimiento histórico. Para evitar la manipulación que él define como '*effet de réel*', Barthes advoca a una forma estructural de hacer historia mucho más parecida las que serán las propuestas de los exponentes de la *Nouvelle Histoire*:

L'effacement (sinon la disparition) de la narration dans la science historique actuelle, qui cherche à parler des structures plus que des chronologies, implique bien plus qu'un simple changement d'école: une véritable transformation idéologique: la narration historique meurt parce que le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible. (Barthes 1994: 427)

Linda Hutcheon cabe entre los teóricos que han visto en lo posmoderno, y en particular en los presupuestos del *linguistic turn*, la posibilidad de un uso positivo, hasta político, de sus recursos tanto teóricos como formales:

[...] the post-modern initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'. (Hutcheon 1989: 2)

La literatura posmoderna establece una relación entre el escritor y el lector dentro de un contexto político, social e intertextual. La literatura en época posmoderna puede ir más allá de la reflexión sobre el estatuto metaficcional del texto y puede transformar el acto de narrar en acto político e histórico: "Postmodernism works to 'de-doxify' our cultural representations and their undeniable political import" (Hutcheon 1989: 3).

Este "de-doxifying impulse" se hace manifiesto en las obras que la autora cataloga como *historiographic metafiction*, es decir aquellas novelas – altamente autoreflexivas- que al proponer interrogaciones sobre la naturaleza de la representación historiográfica, o sea de lo que pensamos saber sobre el pasado, cuestionan la naturaleza de lo que llamamos conocimiento histórico. En oposición a la historiografía que re-conceptualiza la cultura en términos de discursos colectivos, los textos posmodernos: "consistently use and abuse actual historical documents and documentation in such a way as to stress both the discursive nature of those representations of the past and the narrativized form in which we read them" (Hutcheon 1989: 87).

Hutcheon hace a menudo referencia a las ideas de White sobre la escritura de la historia, y en este sentido se pone entre los críticos que rechazan la idea de objetividad de la historiografía y su separación de la ficción denunciando sus construcciones ideológicas y el carácter ficcional de sus estructuras narrativas:

Historians are readers of fragmentary documents and, like readers of fiction, they fill in the gaps and create ordering structures which may further be disrupted by new textual inconsistencies that will force the formation of new totalizing patterns. (Hutcheon 1989: 87)

La narrativa del historiador no está construida sobre la realidad, sino sobre significantes que la acción misma del historiador transforma en significación. “What historiographical metafiction suggests” concluye Hutcheon, “is a recognition of a central responsibility of the historian and the novelist alike: their responsibility as makers of meaning through representation” (Hutcheon 1989: 60).

En la obra de Hutcheon más que en otros críticos está presente la convicción de que las técnicas de la literatura posmoderna, y en particular las usadas en la *historiographical metafiction* que juega con las verdades, las mentiras y las omisiones de los “*historical records*”, tienen una fuerte capacidad de demolición de los discursos culturales:

In challenging the seamless quality of the history fiction (or world/art) joint implied by realist narrative, postmodern fiction does not however disconnect itself from history or the world. It foregrounds and thus contests the conventionality and unacknowledged ideology of that assumption and ask the readers to question the processes by which we represent our selves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we make sense of and construct order out of experience in our particular culture. (Hutcheon 1989: 55)

Algunas de las técnicas peculiares de este tipo de posmodernismo son la ironía y la parodia. Pero mientras que para Frederic Jameson, la parodia – entendida como imitación vacía de los rasgos superficiales del pasado, despojada de su relación con la realidad– era el síntoma de nuestra pérdida de relación con el pasado y de la nostalgia que esta pérdida provoca en el hombre (Jameson 1991: 16-21 y 366-373), para Hutcheon la parodia sirve para “*de-doxify*” las creencias y las ideología poniendo en evidencia las contradicciones políticas e ideológicas del mundo en que vivimos. A través de estos artificios, los autores posmodernos crean textos *double coded*. En el capítulo titulado de modo significativo “*The politics of parody*”, Hutcheon escribe:

[...] this parodic reprise of the past of art is not nostalgic, it is always critical. It is also not a-historical or de-historicizing; it does not wrest past art from its original historical context and re-assemble it into some sort of presentist spectacle. Instead through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference. [...] Parody is doubly coded in political terms: it both legitimizes and subverts that which parodizes. (Hutcheon 1989: 93 ss.)

La intertextualidad re-escribe el pasado en un nuevo contexto, lo recrea en el presente. Inevitablemente en los textos posmodernos domina la presencia del pasado. La parodia, los juegos de citas, la re-escritura son los instrumentos clave para la acción demoledora y contradictoria del posmodernismo. La ironía sirve para afirmar algo y a la vez ponerlo “entre comillas”, sirve para incorporar y desafiar la historia y el pasado:

The effect is to highlight, or “highlight,” and to subvert, or “subvert,” and the mode is therefore a “knowing” and an ironic –or even “ironic”– one. Postmodernism’s distinctive character lies in this kind of wholesale “nudging” commitment to doubleness, or duplicity. In many ways it is an even-handed process because postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. (Hutcheon 1989: 94)

Las ideas de White y Hutcheon ayudan a colocar el relato histórico en el marco de la concepción posmoderna que interpreta la realidad como una red de textos interconectados que requieren de una experiencia interpretativa (Derrida 1998: 148). El peligro de semejante acercamiento a la historia sería una hibridación de disciplinas cuyo resultado es la literatura histórica o la historia dramatizada. Pero no se trata de negar el pasado, es decir el referente del discurso histórico, sino de cuestionar la posibilidad de describirlo y recuperarlo de forma objetiva e

independiente. No obstante el compromiso político que Hutcheon reconoce en las obras que caben en la *historiographical metafiction*, queda sin solucionar el problema de la identidad de quién enuncia estas nuevas versiones de los relatos históricos a partir de qué tipo de experiencia e interpretación del tiempo.

En ámbito historiográfico, las teorizaciones de White han sido acogidas de forma ambivalente. Por un lado, como por ejemplo en Paul Ricœur que afrontaremos más adelante, se ha reconocido que la narración posibilita la *inteligibilidad* de un acontecimiento que se convierte en histórico al ser incluido en un sistema textual. El semiólogo Jorge Lozano escribe:

En la narración es donde los acontecimientos se seleccionan, y por tanto, se incluyen, se excluyen, se silencian y donde adquieren su significación. Así, por ejemplo, la significación temporal la adquiere en su incorporación en el eje sintagmático del discurso, estableciéndose serie de acontecimientos, recubrimientos en estructuras y en todo caso, sometiéndose a la ley del relato. También la explicación y comprensión se establece en la inteligencia sintagmática del discurso y finalmente, en su puesta en discurso [...] lo que nos lleva al segundo aspecto de inteligibilidad considerado, esto es, al de su reconocimiento. (Lozano 1987: 173-174)

Por otro lado los críticos interesados en el estudio de la historia como disciplinas que mantiene fuertes raíces en la realidad se han opuesto al énfasis en la narratividad planteada por el *linguistic turn*. Las aplicaciones extremas de las teorías narrativistas pueden llevar, según sus opositores, a la identificación completa de la investigación histórica con la narratividad en detrimento de su capacidad objetiva de análisis. La actividad de investigación del historiador debe mantener con la narración una relación puramente funcional, mientras que las estrategias epistemológicas deben fundarse en llamado “paradigma indiciario” y en la importancia de los documentos y los testimonios, para llevar a cabo, si no la reconstrucción histórica, por lo menos un “experimento historiográfico”. Ésta es la posición defendida, entre otros, por Carlo Ginzburg:

Per molti storici, la nozione di prova è fuori moda: come quella di verità, a cui è legata da un vincolo storico (quindi non necessario) molto forte. Si analizzano le fonti (scritte, figurate ecc.) in quanto testimonianze di “rappresentazioni” sociali: ma al tempo stesso si respinge, come un’imperdonabile ingenuità positivista, la possibilità di analizzare i rapporti che intercorrono tra queste testimonianze e le realtà da esse designate o rappresentate [...] Sappiamo bene che ogni testimonianza è costruita secondo un determinato codice: attingere la realtà storica (o la realtà) in presa diretta è per definizione impossibile. Ma inferire da ciò l’inconoscibilità della realtà significa cadere in una forma di scetticismo pigramente radicale che è al tempo stesso insostenibile dal punto di vista esistenziale e contraddittorio dal punto di vista logico [...] Per me, come per altri, le nozioni di ‘prova’ e ‘verità’ sono invece parti costitutive del mestiere dello storico. (Ginzburg, 1991: 18-20).

Una excesiva atención en los aspectos retóricos y diegéticos en una disciplina científica delataría la persistencia de elementos proto-científicos que, al equiparar la historia con el arte, llevan a un “exceso de estética” (Zagorin 1990: 201-209). El acercamiento narrativista y deconstructivista, en fin, con su constante diferimiento del significado, aparentaría la pérdida de importancia, o hasta la completa obliteración, del referente y, por consiguiente, de la realidad misma, con graves consecuencias éticas si, por ejemplo, el objeto de estudio es un evento traumático como el Holocausto (Friedländer 1991: 32)

Por otra parte, esta nueva manera de entender la narración de la historia produce un conocimiento de lo pretérito que implica antes que nada un acto de interpretación. En la época posmoderna domina la idea del *split subject*, un sujeto irremediabilmente fragmentado y esquizofrénico. Seguramente esta idea ha llevado a la exaltación de la multiplicidad y de lo heterogéneo en oposición a los principios de exclusión y jerarquía que caracteriza el pensamiento occidental. Por otro lado, el proceso de demolición del sujeto como autor

incorpora y anula el problema de la búsqueda de identidad que la periferia debe enfrentar al liberarse del dominio político y cultural del centro.

Al comentar las “Tesis de filosofía de la historia” de Walter Benjamin acerca de la historia de los vencedores, sobre las cuales volveremos más adelante, es decir el modelo moderno y occidental de historia, Vattimo escribe:

[...] solo dal punto di vista di questi [los vencedores] il processo storico appare come un corso unitario, dotato di consequenzialità e razionalità; i vinti non possono vederlo così, anche e soprattutto perché le loro vicende e le loro lotte sono espunte violentemente dalla memoria collettiva; chi gestisce la storia sono i vincitori che conservano solo ciò che si fanno di essa per legittimare il proprio potere. Nel radicalizzarsi di queste consapevolezze, anche l'idea che, al di sotto delle diverse immagini della storia e dei diversi ritmi temporali che le caratterizzano, ci sia un 'tempo' unitario, forte (che sarebbe poi quello della classe non-classe, il proletariato portatore della vera essenza umana), professata da Ernest Bloch, ha finito per apparire un'ultima illusione metafisica. (Vattimo 1985: 17)

En esta percepción renovada del tiempo, a la lectura cuidadosa de las fuentes y de los datos propia de la ciencia se acompaña la capacidad imaginativa y el carácter relativista de la literatura que lleva consigo la posibilidad de re-afirmar verdades que habían sido ocultadas o puestas en zonas de sombra:

Es posible proponer en [este] marco una idea de verdad histórica, ya no absoluta y estabilizada (en el sentido derrideano de “estabilización”) sino provisional, situada y sujeta a la confrontación con otras verdades, producidas en procesos similares; una verdad que desconfía de la correspondencia y del reflejo, una verdad que no es punto de llegada, sino vector de búsqueda. (Perkowska 2008: 75)

Lo que se quiere decir es que tanto la historia como la ficción pueden apoyarse en la narratividad sin tener que renunciar a la referencialidad. La narración apunta ficticiamente a modalidades de ser nuevas, aunque los acontecimientos narrados no han acontecido o no van a acontecer. La interrelación historia-ficción obliga a replantear el problema de la referencia en términos de redescipción, en cuanto la narración propone modalidades no comunes de la experiencia temporal, pero no por esto ajenas a ella. La creación literaria/histórica re-elabora la realidad para brindarle un sentido. Discutiendo las tesis de White sobre la interrelación historia/literatura, Fernando Ainsa escribe:

En efecto historia y ficción son relatos que pretenden “reconstruir” y “organizar” la realidad a partir de componentes pre-textuales (acontecimientos reflejados en documentos y otras fuentes históricas) a través de un discurso dotado de sentido [...]. El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de lo posible y verosímil (ficción) se cumpla en el marco del *corpus* textual. Pero más allá del espacio común del relato, de los mecanismos de construcción discursiva compartidos y de la estructura significativa narrativa en que se traducen en algunos casos es la literatura que mejor sintetiza, cuando no configura, la historia de un pueblo. (Ainsa 1997: 112)

Según Ainsa en el caso de Latinoamérica la novela histórica en el marco de la posmodernidad es el lugar donde mejor se puede llevar a cabo esta recuperación

[...] donde se vertebran con mayor eficacia los grande principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre ‘las versiones oficiales’ de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan los vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso. (Ainsa 1997: 113)

Esta descomposición logra ser más que un reflejo de la realidad. Aprovechando los espacios que la deconstrucción occidental ha abierto en los textos, es posible convertir la fragmentación en dispositivo revolucionario, en el motor del cambio y la renovación como una lúcida estrategia que, abriendo de par en par el texto a múltiples interpretaciones, despierta al lector y lo compromete en la creación de nuevos horizontes a través de un proceso de producción y lectura de tipo rizomático (Deleuze, Guattari, 1980). El texto, histórico o ficcional, como proceso rizomático, muestra su sentido sólo al ser interpretado. Su sentido no puede representarse como una superficie plana u homogénea, sino un cuerpo cuya extensión es encrespado por distintas *líneas de fuga* que se originan sin un centro, afectándose recíprocamente sin importar su relativa posición en la estructura (Deleuze, Guattari, 1980 11-13). En este espacio coexisten múltiples, aunque no infinitos, mundos posibles y diferentes que son susceptibles de ser interpretados sin que esta tentativa de comprensión sofoque y anule su intrínseca heterogeneidad.

1.4 En defensa del presente: experiencia e historia en Ricœur y Benjamin

Le temps est devenu à ce point l'ordinaire de l'historien qu'il l'a naturalisé ou instrumentalisé. Il est impensé, non pas parce qu'il serait impensable, mais parce que qu'on ne le pense pas ou, plus simplement, qu'on n'y pense pas
-François Hartog-

1.4.1 Las problemáticas esbozadas en el párrafo anterior llevan a una reflexión crítica sobre la posibilidad y las modalidades de la representación de la realidad y la historia por parte del sujeto y en general plantean interrogativos acerca del

tipo de temporalidad en que estamos viviendo y sobre todo acerca del modo de interpretarla de parte de quienes en este mundo viven y actúan. Podemos arrancar de la definición formulada por el sociólogo Norbert Elias:

Die Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hingegen bringen die Beziehung einer erlebenden Person (oder Persongruppe) zu einer Wandlungsfolge zum Ausdruck. Nur in Bezug auf einen Menschen, der ihn erlebt, nimmt ein bestimmter Augenblick in einem kontinuierlichen Strom den Charakter einer Gegenwart an, gegenüber anderen mit dem Charakter einer Vergangenheit oder einer Zukunft. Als Symbole erlebter Zeiteinheiten repräsentieren diese drei Ausdrücke nicht nur –wie Jahr oder Ursache und Wirkung eine Abfolge, sondern außerdem die gleichzeitige Präsenz der drei Zeiteinheiten in der menschlichen Erfahrung. Man könnte sagen, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, obgleich drei verschiedene Worte, einen einzigen Begriff bilden (Elias 1989: 47-48)

Ya Walter Benjamin en el ensayo “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows” (1936) puso en evidencia la fundamental relación de interdependencia entre la experiencia, la narración y la historiografía: la pérdida del sentido histórico es la consecuencia de la caída de la experiencia vivida como referente de la narración. El fundamento de la narración en su forma original se encuentra, según Benjamin, en la posibilidad de intercambiar experiencias. El narrador recoge lo que narra desde la experiencia, propia o ajena, y lo convierte en la experiencia de quienes escuchan su relato. Al adueñarse del relato, el público oyente lo pone en relación con las múltiples narraciones ya existentes. El resultado es una narración que llega a formar parte del acervo de narraciones colectivas y comparte con éstas las características de oralidad y mutabilidad en un proceso de interrelación y dependencia entre las diferentes capas de múltiples narraciones y re-narraciones que cada individuo lleva consigo en cuanto ubicado en una comunidad en continua y necesaria relación con otros individuos. La narración, si la mantenemos como acto artesanal de comunicación, tiene sobre todo un valor social:

Sie legt es nicht darauf an, das pure ‘an sich‘ der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale. (Benjamin 1991: 447)

La experiencia que anda de boca en boca es la fuente a la cual todos los narradores han recorrido y entre los narradores, los más grandes son aquellos cuya escritura “sich am wenigsten von der Rede der vielen namenlosen Erzähler abhet” (Benjamin 1991: 440). El ocaso de la narración, sigue Benjamin, coincide con el surgimiento de la novela *-la forma narrativa literaria-* y la difusión de la prensa a comienzos de la modernidad. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo aislado y escribir una novela significa, sobre todo y paradójicamente, exacerbar la imposibilidad de la representación de la vida humana como experiencia objetiva y compartida, puesto que la novela “aus mündlicher Tradition wecer kommt noch in sie eingeht” (Benjamin, 1991, 443)

Para Benjamin, cada análisis de la forma épica, es decir narrativa, debe dedicarse para Benjamin al estudio de su relación con aquella historiografía producto del *Historismus* decimonónico, que según el autor hay que rechazar rotundamente. La historia épica, es decir el resultado del acercamiento historicista, es el punto de indiferencia creativa de todas las formas narrativas: “Dann würde die geschriebene Geschichte sich zu den epischen Formen verhalten wie das weiße Licht zu den Spektralfarben.” (Benjamin, 1991: 451). La historia épica anhela a ser conocimiento en la forma más límpida: su objetivo es rebasar las quiebras subjetivas de la experiencia e imponer la ilusión de una *Weltgeschichte* explicada no desde el punto de vista plural de las diferentes culturas, sino desde el punto de vista unitario y absoluto de los vencedores: “Der Historiker ist gehalten, die Vorfälle, mit denen er es zu tun hat, auf die eine oder andere Art zu erklären; er kann sich unter keinen

Umständen damit begnügen, sie als Musterstücke des Weltlaufs herzuzeigen ” (Benjamin 1991: 451).

El objeto de la escritura de la historia criticada por Benjamin es *la* historia o, más exactamente, el conocimiento de la historia misma (Stierle 2000: 475). En la relación referencial con un conocimiento reside la diferencia esencial de la historia épica con la narración de ficción, cuyo tema, visto fenomenológicamente, es la experiencia misma:

la escritura de la historia está orientada a un conocimiento histórico, ello no hace que se desarrolle en la representación de este conocimiento. En cuanto que la historiografía es una forma de narración, se encuentra también ella bajo formas de observación de la experiencia. En la historiografía, el conocimiento y la experiencia están entretreídos. La relación entre ambos es el verdadero problema de la representación historiográfica. (Stierle 2000: 475)

La crítica de Benjamin apunta precisamente a la pérdida de importancia de la relación del hombre con la experiencia vivida y a la consiguiente imposibilidad de expresar históricamente esta experiencia. Mientras que la narración ‘artesanal’ es la manera más fiel de expresar la experiencia, la historia es la forma del conocimiento y de la transmisión de la información: la representación de un *factum* en la cual el acontecimiento y la explicación coinciden y que no requiere de ningún acto interpretativo. “Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären.” (Benjamin 1991: 445). Esta concepción utilitarista de la información y del evento, denunciada por Benjamin en los años 30 del siglo pasado, anticipa de algún modo la omnipresencia del presente en nuestra época que, llevando a una forma de “cronofagia” (Paolucci 2003), convulsiona nuestra percepción del tiempo y nuestra actitud frente a lo histórico. Con

respecto a este fenómeno peculiar que podríamos calificar de *canibalismo del tiempo*, François Hartog, por ejemplo, escribe:

Le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu'on portera sur lui, quand il sera complètement passé avant même d'être encore pleinement advenu comme présent (Hartog 2003: 127).

El sentido histórico tropieza porque la memoria se hipertrofia asentándose prepotentemente en todas las temporalidades: la inflación de los recuerdos y la desenfrenada entrega de todo al pasado llevan a un cortocircuito de la temporalidad histórica. La consunción y el bloqueo de la historia que resultan de la hipertrofia de la memoria se manifiestan bajo la forma del *déjà vu* (Virno 2003: 52). El *Historiker*, el historiador burgués que persigue un tipo de conocimiento casi contemplativo, de alguna forma reifica el pasado y lo inserta en una totalidad linear acaba por producir y justificar el presente bajo la paradójica forma de un futuro anterior. Esta paradoja es una historia kantianamente *a priori* que se puede argumentar en cuanto: “lorsque celui qui fait de prédictions réalise et organise lui-même les événements qu'il a annoncés à l'avance” (Hartog 2003: 127).

Para Benjamin el objeto de la profecía histórica no es la información que brota de la contingencia del presente, sino un futuro *inmanente* a la historia misma, que se puede percibir sólo si nuestra mirada se mantiene firmemente anclada en un presente lleno y preñado de significado, que debe guardarse como lugar para la praxis política a la que queda encomendada la responsabilidad de realizar *el futuro del pasado* por medio del acto revolucionario (Benjamin 1997: 84-85).

La época moderna, ya lo hemos visto en la segunda consideración intempestiva de Nietzsche (1874), es caracterizada por la atrofia de la experiencia vivida a favor de un exceso, una superabundancia, de memoria que

finalmente produce una parálisis de la acción histórica (Nietzsche 1977: 8). En la obra de Proust, señala Benjamin, asistimos a la tentativa de producir artificialmente, en las condiciones sociales de la modernidad, la experiencia entendida no tanto como emergencia de acontecimientos aislados acumulados como datos en la memoria individual, sino como hecho perteneciente a la tradición, en el ámbito colectivo como en la esfera privada, que se presenta al sujeto en el momento de la *mémoire involuntaire*: “Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion” (Benjamin 1991: 611). La alegoría en la poesía de Baudelaire, por otro lado, delata en la museificación de la experiencia pasada, llevada a cabo por medio de la creación de las *correspondances* como “fechas del recuerdo”, la melancólica disociación del hombre moderno con la verdadera experiencia histórica (Benjamin 1991, 637-644).

El materialismo histórico, la perspectiva revolucionaria sobre el pasado que Benjamin opone al *Historismus* burgués, nace de una experiencia del presente que no es una *Erlebnis* que separa el mundo interior del exterior. En vez de suprimir el presente de la subjetividad que encara la historia a favor de un pasado autónomo, que en último análisis forja y justifica el presente sin ponerlo en duda, el materialismo histórico nace del deseo del sujeto presente por comprenderse a sí mismo tanto como al mundo como objeto histórico. La historia no es la historia como pensamiento, sino la historia de la experiencia como entidad material, tanto individual como social. La experiencia del presente está implicada directamente en la reconstrucción de la experiencia pasada. El materialista histórico

sprengt die Epoche aus der dinghaften ‘geschichtlichen Kontinuität’ heraus, so auch das Leben aus der Epoche, so das Werk aus dem Lebenswerk. Doch der Ertrag dieser Konstruktion ist der, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben (Benjamin 1991: 468)

De esta forma, entre el acontecimiento y su apropiación historiográfica se pueden encontrar instancias transmisoras de historias anteriores:

El historiador busca ‘la historia’ en el paso por historias, pero si aísla él mismo los hechos y los enriquece con otros nuevos se le presenta de nuevo la tarea de la configuración narrativa y de nuevo la historia se convierte en una historia. (Stierle 2000: 475-476)

El *Historismus* representa una imagen eterna del pasado, mientras que el materialismo histórico valora como referencia una experiencia peculiar e individual (*eine jeweilige Erfahrung*) de eso que hay que considerar en su unicidad. La historia, entonces, puede ser explicada como la síntesis de la experiencia de lo vivido que necesita de la actividad del narrador para ser transformada en prosa y adquirir así su inteligibilidad. “Geschichtliches Verstehen faßt der historische Materialismus als ein nachleben des Verstandenen auf, dessen Pulse bis in die Gegenwart spürbar sind“ (Benjamin, 1991: 468). No hay experiencia del tiempo sin narración y lo que toda narración narra no es otra que una experiencia temporal.

El análisis del paso de los acontecimientos a la narración que de éstos se puede construir a través de una ‘articulación de lo heterogéneo’ constituye el punto de arranque de la reflexión sobre la experiencia humana de la temporalidad que a lo largo de casi treinta años llevó a cabo Paul Ricœur, cuyos resultados son los tres volúmenes de *Temps et récit* (1983-85) y el más reciente *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (2000).

El afán del autor por demostrar cómo las construcciones textuales del historiador pueden ser reconstrucciones que nos devuelven tanto al presente como al pasado está subordinadas al objetivo de poner en evidencia cómo la refiguración del tiempo por medio del relato lleva a cabo la reinscripción del tiempo vivido en el tiempo cósmico, rebasando la aporía frente a la cual se ha estancado todo acercamiento anterior de tipo fenomenológico que, por haber

escindido el tiempo cosmológico y el tiempo humano, tuvo que rendirse a la supuesta inescrutabilidad del tiempo. De esta forma se puede resolver el problema de la realidad del pasado y el de la verdad de los relatos que refiguran el tiempo, porque también el relato de ficción cumple, al igual que la historia, la función de refigurar el tiempo y, por lo tanto, de mediar entre tiempo vivido y tiempo objetivo.

Ricœur afirma que para asegurar a la historia las condiciones de inteligibilidad es preciso aceptar una condición de interdependencia entre ésta y la narración. La historia está ligada a la comprensión narrativa por una relación indirecta de derivación puesto que nada puede ser considerado acontecimiento o suceso si no se inserta en una *mise en intrigue*. El tiempo del relato y el tiempo de la acción proporcionan el apoyo para el desenvolverse del tiempo histórico. Sin embargo el autor no quiere defender una visión de la historia como disciplina ambigua, un híbrido estéril entre literatura y ciencia. El autor afirma que su tesis respecto al tiempo histórico, de hecho, se mantiene igualmente distante de las dos concepciones contrapuestas:

celle qui conclurait du recul de l'histoire narrative à la négation de tout lien entre histoire et récit et ferait du temps historique une construction sans appui dans le temps du récit et dans le temps de l'action, et celle qui établirait l'espèce au genre et une continuité directement lisible entre le temps de l'action et le temps historique. Ma thèse repose sur l'assertion d'un lien indirect de dérivation par lequel le savoir historique procède de la compréhension narrative sans rien perdre de son ambition scientifique. (Ricœur 1983: 134)

La referencia a un pasado real debe hacerse en términos de re-figuración, es decir, en clave hermenéutica. En primer lugar, Ricœur localiza un nexo entre la acción vivida en el pasado, es decir la historia, y el presente. En segundo lugar, se tiene que conseguir un enlace entre el presente, el pasado y las posibilidades del futuro. Este vínculo se da en el relato de ficción: en la mimesis

de la narración (que se ubica en el presente) se ubica el terreno común en que la historia (el pasado) se puede articular con el relato de ficción (el futuro). En la mimesis, el mundo del lector como tiempo subjetivo se encuentra con el mundo objetivo del texto.

Uno de los aportes más importantes de la historiografía al estudio del tiempo, sigue Ricœur, es haber tomado como principios ordenadores de esta ciencia el tiempo calendario, la continuidad entre las generaciones, que sirve de base a la memoria, y la búsqueda e investigación de los documentos, es decir la huella histórica. El calendario se convierte en el medio que pone en relación el tiempo humano con el tiempo cósmico. Al asimilar dos distintas modalidades de temporalidad, el tiempo calendario permite la creación de un “tiempo tercero”, el tiempo propiamente histórico:

Le temps calendaire est le premier pont jeté par la pratique historique entre le temps vécu et le temps cosmique. Il constitue une création qui en relève exclusivement d'aucune des deux perspectives sur le temps: s'il participe de l'une et de l'autre, *son institution constitue l'invention d'un tiers-temps.* (Ricœur 1985: 151)

El tiempo histórico ayuda a humanizar el tiempo cósmico y sirve para reinscribir en éste el tiempo de la narración. Sin embargo, todavía no se puede producir el paso de la simple configuración del tiempo a su re-figuración: por ser rígido, uniforme, jerarquizado, lineal y subordinado al tiempo calendario, el tiempo histórico occidental no puede dar cuenta de manera exhaustiva de las diferentes experiencias temporales del hombre, es decir del tiempo humano. El análisis de *Miss Dalloway* de Virginia Woolf, de *La montaña encantada* de Thomas Mann y de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, que Ricœur propone en el segundo volumen de *Temps et récit*, demuestra cómo la re-figuración del tiempo por medio de la ficción lleva a cabo la re-inscripción del tiempo vivido en el tiempo cósmico de forma más cabal puesto que la representación humana de la temporalidad que surge de estas novelas es mucho

más rica de informaciones sobre la experiencia del tiempo que cualquier ejemplo de discurso histórico al poder contar con mayores y más libres recursos (Ricœur 1984: 150-225).

El análisis de la experiencia ficticia del tiempo, ayuda a plantear la existencia de un *mundo del texto* y un *mundo de vida* del lector, complemento del anterior. Sin embargo, sigue Ricœur, el problema de la re-figuración del tiempo por medio de la narración sólo se puede solucionar cuando nos encontremos en condiciones de entretelar los objetivos referenciales respectivos de la narración histórica y de la de ficción (Ricœur 1984: 233).

En el tercer volumen de la obra, el autor se dedica de forma más detenida al análisis de la relación entre historia y narración. Esta relación se define ya como un cruce (*entrecroisement*) en el que historia y ficción se sirven mutuamente de sus distintas intencionalidades para conseguir la re-figuración del tiempo, poniendo de relieve su dúplice carácter: el de la *fictionalisation de l'histoire* y el de la *historicisation de la fiction* (Ricœur 1985: 264-279):

Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre. (Ricœur 1985: 265)

Ricœur desarrolla definitivamente la idea según la cual el tiempo objetivo se convierte en tiempo humano gracias a la mediación de su articulación narrativa. A su vez, el relato adquiere su significación específica gracias a la función de re-integración narrativa de la experiencia temporal:

[...] l'entrecroisement entre histoire et la fiction dans la refiguration du temps repose, en dernière analyse, sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire. De cet entrecroisement, de cet empiètement réciproque, de cet échange de places, procède ce qu'il est convenu

d'appeler *le temps humain*, où se conjugent la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps. (Ricoeur 1985: 278)

El cruce entre historia y ficción en su función de re-figuración del tiempo, por ejemplo, permite la recuperación de la experiencia humana de la memoria y de la imaginación que no obedece necesariamente a un orden linear. Al encontrarse el mundo del texto con el del lector se verifica el paso de la configuración narrativa a la re-figuración del tiempo por medio del relato. En este encuentro hermenéutico, que se da en el presente, lo escrito cobra su significado. Se introduce así la posibilidad de una lectura hermenéutica de la historia que involucra en el proceso de significación los eventos históricos, los que relatan estos eventos y los lectores mismos de estos relatos. Ricoeur entiende la necesidad de rebasar la idea comúnmente compartida de que la lectura hermenéutica se pueda plantear sólo frente a los textos literarios. Somos lectores y beneficiarios de las potencialidades de un texto histórico en la misma medida en que somos lectores de una novela:

Toute graphie, dont l'historiographie, relève d'une théorie élargie de la lecture. Il en résulte que l'opération d'enveloppement mutuel évoquée à l'instant a son siège dans la lecture. En ce sens, les analyses de l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction [...] relèvent d'une théorie élargie de la réception, dont l'acte de lecture est le moment phénoménologique. C'est dans une telle théorie élargie de la lecture que le renversement se fait, de la divergence à la convergence, entre le récit historique et le récit de fiction. (Ricoeur 1985: 265)

Sin la narratividad el conocimiento histórico no sería posible porque faltaría la *symbolisation* del tiempo, es decir la conversión del tiempo objetivo en tiempo humano gracias al cruce entre informe histórico y relato de ficción.

La simbolización libera el tiempo que de esta forma se puede “abrir” en toda su potencialidad:

L'interprétation que je propose ici du caractère ‘quasi historique’ de la fiction recoupe évidemment celle que je propose du caractère ‘quasi fictif’ du passé historique. S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice. Le quasi-passé de la fiction devient ainsi le détecteur de possibles enfouis dans le passé effectif. Ce qui ‘aurait pu avoir lieu’ – le vraisemblable selon Aristote – recouvre à la fois les potentialités du passé ‘réel’ et les possibles ‘irréels’ de la pure fiction. (Ricœur 1985: 278)

En el cruce de la representación del pasado por medio de la historia y las variaciones imaginativas de la ficción se pueden rebasar, aunque no es posible resolverlas teóricamente, las aporías del tiempo y reconstruir una unidad plural de la temporalidad en una dialéctica continua entre pasado presente y futuro:

[...] la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration. [...] Sous forme schématique, notre hypothèse de travail revient ainsi à tenir le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté. (Ricœur 1985: 349)

El relato de ficción se convierte en el celador del tiempo y de su dimensión íntima y humana. Para Ricœur no es posible “pensar” el tiempo, si el resultado de esta actividad se agota en un ámbito especulativo. Más bien se debe vivir el tiempo a través de una “médiation ouverte, inachevée, imparfaite, à savoir un réseau de perspectives croisées entre l'attente du futur, la réception du passé, le vécu du présent, sans *Aufhebung* dans une totalité où la raison de

l'histoire et son effectivité coïncideraient" (Ricœur 1985: 349). En esta perspectiva, el presente adquiere

[...] sa position terminale dans le jeu des perspectives croisées: rien ne dit que le présent se réduise à la présence. Pourquoi, dans le transit du future au passé, le présent ne serait-il pas le temps de l'initiative, c'est-à-dire le temps où le poids de l'histoire déjà faite est déposé, suspendu, interrompu, et où le rêve de l'histoire encore à faire est transposé en décision responsable? (Ricœur 1985: 300-301)

En este sentido, hay que reencontrar la dialéctica del pasado y del futuro y su intercambio en el presente, lo cual significa la posibilidad de tener noticia unificada de lo que está fuera de sí, como son los tres momentos temporales. El presente es el lugar activo donde el pasado se entrecruza con su perspectiva, sólo admite una interpretación dinámica, ligada al mundo de la vida y de la acción. Exponer/narrar la historia e interpretarla se vuelven así actos complementarios necesarios para llegar al conocimiento del pasado. La *mise en intrigue* imita y permite las distintas maneras de vivir el tiempo subjetivo y se esfuerza por recapacitar la unidad plural de la temporalidad distinguiendo la continuidad de la diferencia entre pasado y futuro para un presente contingente y abierto. Por medio de la interpretación, que compromete el lector en la creación del significado, se puede llegar a un reconocimiento y re-interpretación de lo vivido tanto individual como colectivo. En el entrecruzamiento de historia y ficción, es decir en el texto entendido como articulación de lo heterogéneo, del lector encuentra su identidad narrativa:

L'histoire racontée dit le qui de l'action. L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution: ou bien l'on pose un sujet identique à lui même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste [...] Le dilemme

disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (idem), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (ipse) n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative (Ricœur 1985: 355)

Se trata de una identidad eminentemente práctica, resultado de un continuo proceso de reflexión, en que el sujeto, que puede ser tanto un individuo como una comunidad, es al mismo tiempo escritor y lector de su propia vida, de los textos y de la cultura: “l’histoire d’une vie ne cesse d’être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d’histoires racontées” (Ricœur 1985: 356).

En tal sentido, aparece evidente la denuncia por parte de Ricœur del fracaso relativo de todo pensamiento y reconstrucción histórica que procede de una abstracción del pasado. De la misma manera, si prescindimos del futuro en una actitud de pura retrospección, llegamos *de facto* a la ruptura de cada vínculo significativo con el presente. Para Ricœur la condición histórica en la que se encuentra el hombre es la condición de toda la serie de discursos que se han practicado sobre la historia en general, en la vida cotidiana y en la historia como ciencia. Retomando la definición de Elias, las expresiones de presente, del pasado y del futuro, en tanto simbolizaciones de los periodos vividos por parte de una comunidad o un individuo, no representan sólo una continuación ritmada, sino también una presencia simultánea de estas tres dimensiones, que al final se concretan en un mismo concepto. La tarea de la hermenéutica del ser histórico consiste, entonces, en reubicar la *paseidad* en perspectiva respecto a la futuridad del futuro y a la presencia del presente (Ricœur 2000: 428-451).

1.4.2 Introduciendo un estudio sobre el concepto de historia de Walter Benjamin, Hanna Arendt escribió: “En cuanto el pasado se ha transmitido como tradición, posee autoridad; en cuanto la autoridad se presenta a sí misma

históricamente, se convierte en tradición” (Arendt 2003: 50). Una crisis del tiempo, podemos volver aquí a François Hartog, es una condición que se experimenta cuando se pone en tela de juicio el orden del tiempo en que se vive hasta que resulta imposible entretejer la dimensión del presente con la del pasado y el futuro de la forma a la que estábamos acostumbrados y que constituía la base de nuestra tradición y de su implícita continuidad (Hartog, 2003: 43). Frente al ocaso de la época de las grandes cronosofías y de los discursos de la historia que formulaban periodizaciones que fuesen capaces de dominar la relación entre las distintas temporalidades (Pomian 1984), no nos quedan que los regímenes de historicidad para, menos presuntuosamente, tratar de interpretar los signos del pasado y los síntomas de un nuevo espíritu del tiempo (Hartog 2003: 22-23).

El presente totalizador que el actual régimen de historicidad ha impuesto, con el definitivo desfase de la articulación entre las temporalidades y la ruptura de la tensión entre experiencia y la expectativa, ha sancionado la preponderancia de la contingencia. Sin embargo, si por una parte no podemos prescindir de esta primacía, por otra parte tampoco tenemos que rendirnos frente a ella y aceptarla como condición estéril. El reto consiste en buscar una nueva tradición de referencia para el conocimiento y el actuar histórico del hombre y de una sociedad sin tener necesariamente que “inventarla” (Hobsbawm 1983).

La elaboración del pasado presupone, sobre todo, “la realización de un lugar vacío que obtiene su valencia sólo a través del comprensivo todo de la historia hasta el momento actual de su narración historiográfica” (Stierle 2000: 476). Este acto de realización comprende en sí las potencialidades del futuro. Todo hecho pretérito, todo documento, toda huella que se hayan conservado en el archivo histórico adquieren su significado, su rescate, para usar la terminología de Benjamin según el cual el pasado contiene en sí un índice de temporalidad que lo remite a la redención, a través de la actividad presente del historiador: “Sotto la cenere del passato, dell’arcaico, del mito, si conserva e si

nasconde la brace del futuro” (Bodei 1982: 165). En la mimesis ricœuriana se permite la presencia simultánea de la experiencia humana y de las dimensiones temporales del pasado, del presente y del futuro en tanto simbolización del tiempo vivido a condición de que sobrepasemos una concepción consecucional del tiempo. Recordar el presente, es decir considerar el “ahora” como un “entonces”, significa considerar el pasado como potencia. Este pasado (no cronológico, indefinido, formal) permite “tomar en el evento en curso tanto al acto como a la potencia, tanto a la ejecución determinada como a la facultad genérica”, constituyéndose así como una vía de acceso privilegiada a la historicidad de la experiencia (Virno 2003: 66-67).

Sólo en el presente, escribe Benjamin, el acontecimiento pasado cobra su historicidad: “Das wahre Bild der Vergangehait *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“ (Benjamin 1997: 25-26). En el concepto de *wie es eigentlich gewesen ist*, el historicismo del siglo XIX postulaba una imagen rígida e inmutable del pasado que se concretiza en un tiempo que para Benjamin es el monumento de una conciencia histórica momificada en un recuerdo improductivo (*Andenken*) que el materialista histórico, en su doble función de historiador y hacedor de historia, tiene que dejar atrás. En el *Andenken* la conciencia histórica del hombre se inhibe hasta desaparecer. La historia del *Historiker* procede por medio de la adición, proporcionando y catalogando una masa de hechos. El hombre, en una condición de creciente autoenajenación hace el inventario de su propio pasado como de un estorbo pasivo (Szondi 1982: 23). Lo que se produce es el “patrimonio cultural” al que no se puede mirar sin horror, por ser cada documento a la vez una muestra de cultura y barbarie. La imagen monolítica e irrevocable que de eso se origina, perteneciente a la constelación simbólica de una temporalidad omnicompreensiva e irreversible, pone al descubierto su propia debilidad icástica cada vez que el contexto presente no logra reconocerse en ella. Eso engendra en el hombre un terror insuperable al olvido y su actividad histórica se reduce a crear las condiciones

para su auto-conmemoración. Su relación con el tiempo se convierte así en una acumulación de “reliquias laicas” (Bodei 1982: 169), a través el proceso intrínsecamente presentista de la *patrimonización* que, obsesionado por archivar el presente, nos hostiga a “préparer, dès aujourd’hui, le musée de demain et réunir les archives d’aujourd’hui comme si c’était déjà hier, pris que nous sommes entre amésie et volonté de ne rien oublier” (Hartog 2003: 201).

Al contrario, si seguimos la lección de Benjamin, se debe hacer actuar en el presente la experiencia de la historia como experiencia originaria y así hacer ‘estallar’ el orden del tiempo (Benjamin 1991: 469). Los actos revolucionarios del hombre marcan abruptamente el fin de una época y el comienzo de otra. Son las brechas entre diferentes temporalidades, entre diferentes tradiciones que se balancean entre la continuidad y la ruptura:

Benjamin stabilisce una parentela di passato remoto e di futuro messianico, di arcaico e di novissimum. L’arcaico, il dimenticato, è imprigionato in noi. È sempre presente immutato, irrigidito, nel singolo en ella collettività. Uno choc, la rottura di una tradizione lo fanno risorgere, lo riportano alla luce. (Bodei, 1982: 166-167)

La Revolución Francesa quebró el *continuum* histórico para llevar a la luz un momento del pasado – el modelo de la antigüedad romana- y así reactualizarlo en la condición anacrónica de la cita (*Zitation*) que extrae del fluir continuo de la historia un pasado cargado de actualidad. Tal como la moda que resucita la actualidad del pasado citando en una vestimenta algunos de sus elementos, la Revolución de 1789 “eine mit Jetztzeit geladene Vergangeheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte” (Benjamin 1997: 44-45), substituyendo al *continuum* de la historia lo discontinuo del pasado. El gran mérito de Benjamin, señala Hanna Arendt, fue haber descubierto que en nuestra época la transmisibilidad del pasado “ha sido reemplazada por su posibilidad de ser citado y que en lugar de su autoridad se había erigido un extraño poder para

adaptarse de modo fragmentario al presente, privándolo así de la paz mental, la estúpida paz de la complacencia” (Arendt 2009: 50)

Cada presente queda así determinado por las imágenes de lo pretérito que se presentan sincrónicamente y con inevitable urgencia. Dividir y ordenar históricamente el pasado significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. (Benjamin 1997: 26). El peligro, para Benjamin, es sobre todo el peligro de no estar en condición de recordar, o de poder recordar sólo a través la mediación de la elaboración del pasado, la tradición linear y coherente que *obliga* a recordar, obrada por parte de las clases opresoras. El presente puede conocer históricamente el pasado sólo por medio de un recuerdo (*Erinnerung*) derivado de la recuperación de la experiencia, recuerdo que se manifiesta bajo la forma de una imagen fugaz y efímera:

Il presente non si determina in Benjamin attraverso la finzione di un punto che scorre lungo una retta infinita, bensì attraverso la sincronia e la simultaneità delle immagini, che si decifrano mediante rimandi reciproci, che formano un orizzonte di senso o una costellazione. Vi è un “indice storico” delle immagini, che dice che esse giungono ad essere leggibili insieme solo in un periodo determinato. (Bodei 1982: 168)

El estado de peligro y de crisis, que se ha convertido en el estado permanente de la historia, requiere de una nueva re-conceptualización del tiempo. La historia y el tiempo en Benjamin coliman en una idea de presente en donde la verdad de la representación se juega en la inestabilidad del instante. El instante es una pausa del pensamiento en que, según la cita de Karl Kraus que Benjamin antepone a la tesis XIV, la meta se identifica con el origen en el orden dialéctico entre arcaico y tensión mesiánica.

Consciente de que para el hombre contemporáneo ya no es posible aceptar una idea de historia fundada en la concepción de un tiempo homogéneo y progresivo pero vacío, concepción devastadora que llevó al surgimiento y consolidación del fascismo, Benjamin plantea la idea de un tiempo actual

(*Jetztzeit*), pleno de aquel *ahora* en que el pasado re-afirma su contemporaneidad potencial con un futuro que lo comprende y completa. En la imagen del pasado que pasa súbitamente se encuentran, entonces, las astillas de todos los tiempos. Escribe Fabrizio Desideri:

L'immagine del passato semplicemente non "sta"; non è irrevocabile se non per quel presente che non l'afferra. La necessità del factum può essere sciolta alla luce di quanto in esso è inteso come un paradossale 'non ancora' nella sua attualità. (Desideri 2007: 334)

En otras palabras, el hombre debe fundamentar su reflexión histórica y, por consiguiente, su praxis política, en un concepto de presente que no es momento de paso, sino que se mantiene, en cada momento y por un instante, inmóvil en equilibrio en el umbral del tiempo. Se trata de mirar al pasado para encender en éste la chispa de la esperanza. En el tiempo del *Jetzt*, que como tiempo mesiánico resume en una grandiosa abreviación la historia entera de la humanidad, coincide exactamente con la parte que la historia de la humanidad ocupa en el universo: el porvenir implícito en el pasado encuentra su lugar en el presente. El historicismo se conforma con establecer nexos de causa-efecto entre los diversos momentos de la historia. Pero, recuerda Benjamin, ningún hecho es histórico por ser causa. La puntiforme *Jetztzeit* benjaminiana implica la creación de una mónada, el objeto histórico por excelencia, que al contraer la extensión temporal y la simultaneidad de las imágenes en un único punto es capaz de concretar el entero curso de los eventos de la historia en un instante, conservando la posibilidad de hacer 'deflagrar' las acciones revolucionarias. Es en este momento de ruptura y suspensión del *continuum* del tiempo que el historiador escribe la historia, que puede remplazar la tradición de los opresores con las de los oprimidos (Benjamin 1997: 50-52), con tal de que sepa poner en relación la constelación en la que ha entrado su propia época con una época anterior determinada (Benjamin 1997: 56).

La *Jetztzeit* es constitutivamente un tiempo discrónico: lleva en sí la anticipación y el retraso. Sólo podemos captarlo y adueñarnos de él si nos sometemos a que siempre es o “demasiado temprano” o “demasiado tarde”. El historiador, como el poeta Osip Mandel’štam en el ensayo “Che cos’è il contemporaneo” de Giorgio Agamben, es al mismo tiempo la fractura que impide al tiempo recomponerse y la sangre que debe sanar esta herida. Los que son contemporáneos a su propia época están condenados a “essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare” (Agamben 2009: 25). El historiador, entonces, debe interpretar el presente como *Jetztzeit*. Su actividad no toma lugar en la continuidad de la historia burguesa, sino en la suspensión del *kairós* en la que están dispersos los fragmentos del tiempo. El desafío frente al cual se encuentra consiste en construir la unidad de una tradición sobre las fracturas de la historia. El historiador debe conseguir en estas quiebras una nueva colocación para el desenvolverse de la articulación de las experiencias de lo arcaico y los horizontes de las esperanzas. De este modo, la investigación histórica apunta a la recuperación discontinua de un futuro olvidado pero conservado activamente en el pasado.

II La locura de la historia: *Noticias del imperio* de Fernando del Paso

*El historiador es precisamente el
mago que recupera los actos,
sufrimientos, sacrificios de los
muertos y les otorga un sitio en la
memoria universal de la historia*

Roland Barthes

2.1 Introducción

Publicada en 1987³, *Noticias del imperio* de Fernando del Paso se presenta como un ejemplo cabal de novela-archivo. En ella se resumen todas las características de la novela *transversalhistórica* (Ceballos 2005, de Toro 2006)⁴. La narración de la intervención francesa en México (1862-1867) que llevó a la constitución del Segundo Imperio bajo el mando de Maximiliano de Habsburgo, a través de los soliloquios de la esposa de éste, Carlota, nos da la posibilidad de reflexionar sobre prácticas y formas narrativas del pasado y sobre su función desmitificadora del discurso histórico. La estructura en contrapunteo de la novela -los capítulos pares relatan la versión de la historia desde la perspectiva de los diferentes protagonistas, mientras que los nones se articulan únicamente en el monólogo de Carlota y lucen en epígrafe el cronotopo ‘Castillo de Bouchout, 1927’-, la acumulación de voces y perspectivas y la superabundancia

³ Para las citas textuales se hace aquí referencia a la edición de 2008 por la editorial Verticales de Bolsillo, Barcelona, España.

⁴ Cabe aquí mencionar las cuatro características principales de esta tipología de novela: transversalidad, hibridez, autorreferencialidad y metadiscursividad (Ceballos 2005: 135-251). Sobre estas características, en particular la transversalidad, se volverá más detenidamente en los apartados sucesivos.

de fuentes y datos historiográficos obligan tanto al narrador como al lector a que lleve a cabo una clasificación y una selección que al final requieren un esfuerzo abrumador. La *locura de la historia*, como la define el autor, lleva a la relatividad, o transversalidad entre los discursos, de cada escritura que quiera dar cuenta de los acontecimientos pasados.

El problema de la escritura y de la memoria estructura toda la obra: la memoria trasnochada de Carlota se convierte en el instrumento para recrear y revivir el tiempo ya considerado como única dimensión de la realidad. En ella se funden el pasado individual y el colectivo. Su locura le proporciona una perspectiva extrañada, esencialmente marginal y deconstruyente con respecto al discurso histórico occidental. Es justamente en el personaje de Carlota que Del Paso encuentra la clave para descifrar los enigmas y encarar las aporías de la historia. Ella es una de aquellas ‘figuras oraculares’ que, como escribe Roberto González Echevarría, “son vínculos con el pasado y depósitos de conocimientos, como archivos vivientes” (González Echevarría 1999: 249). El delirio de Carlota ofrece la posibilidad de investigar la realidad sobreponiendo pasado, presente y futuro. En su incansable memoria, el Segundo Imperio, un episodio de por sí efímero y anacrónico en la historia de México, sobrevive en el presente de su locura senil a través de una narración torrencial y desmedida.

Tomando como punto de arranque la teoría sobre la novela latinoamericana como Archivo, tal como ha sido formulada por González Echevarría, este capítulo tratará de individuar en la novela *Noticias del imperio* una teoría historiográfica específica, fundamentada en la singularidad y autonomía de los aportes latinoamericanos en relación con el discurso historiográfico occidental.

Se tratará de poner en evidencia cómo la inefabilidad del pasado, la exuberancia y el uso metaficcional de datos y fuentes documentales e historiográficas -el mismo Del Paso ha declarado que para juntar el material necesario para esta novela tardó más de diez años (Del Paso 1987: 37)- y por último la desintegración de la historia en una miríada de microhistorias

subjetivas y contradictorias son prácticas y estrategias que, si bien al parecer pintan el monumental fresco de una época, en realidad denuncian la imposibilidad de la construcción de un discurso histórico de molde occidental. Entre estas estrategias enfocaremos principalmente en el soliloquio de la locura de Carlota, interpretado como el medio formal privilegiado para investigar una nueva forma de concebir el tiempo en la que dominan la perspectiva del presente y su afán por la edificación de archivos memoriales.

2.2 Hacia *Noticias del Imperio*: notas sobre la novela histórica en América Latina

En América Latina, afirma González Echevarría, la literatura y la historia como géneros están vinculadas desde el nacimiento mismo del continente en las conciencias europeas. Por un lado, la historia latinoamericana ha tenido la pretensión de ser la única historia *nueva*. Por otro lado la novela, en muchas ocasiones, se ha definido como la primera forma literaria moderna (González Echevarría 1999: 29). La *novedad* del continente latinoamericano frente a los europeos que allí llegaron y se asentaron explica la obsesión por los mitos de los orígenes que caracteriza la reflexión latinoamericana. Obsesión que se manifestó, sobre todo en el siglo XIX, también en una forma de hacer historia, convirtiendo esta disciplina en un almacén de “relatos fundacionales” al que la literatura acude con frecuencia. En la tentativa de alcanzar una verdadera emancipación social y política, la literatura posibilita la individuación de las fases evolutivas y de los progresos materiales de una nación. Obrando sobre estas condiciones, la literatura se convierte en el instrumento más adecuado para registrar los cambios y volver efectivo y tangible el progreso de formación nacional. En este clima cultural, no se ve la literatura como una experiencia puramente estética, sino como un producto didáctico con fines históricos y políticos. En la literatura, las naciones en formación depositan: “un conjunto de

valores, determinados con anticipación, en los que ideológicamente se concretaba y realizaba la esencia de lo nacional, produciendo el efecto imaginario de una requerida particularidad” (González Stephan 1987: 159-160).

La fascinación de la literatura latinoamericana por la historia del continente es el resultado de un perpetuo retorno hacia la investigación y reelaboración de estos mitos fundacionales: “La historia latinoamericana es a la narrativa latinoamericana lo que los temas épicos a la literatura española: una constante cuyo modo de aparición puede variar, pero que rara vez está ausente” (González Echevarría 1999: 30). El autor se preocupa por destacar cómo el desarrollo de la narrativa latinoamericana, a partir de formas literarias anteriores, ha estado vinculado a los cambios de las estructuras sociales hegemónicas y a los discursos encargados de legitimarlas: la cualidad mimética del texto novelesco no se ejerce en relación con una *realidad* dada, sino en relación con un *discurso* subyacente que ya ha reflejado la realidad. La base de la propuesta teórica de González Echevarría se puede resumir en la idea según la cual la novela generalmente ha asumido la forma del “documento”, al que

se le ha otorgado la capacidad de vehicular la ‘verdad –es decir, el poder– en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario. (González Echevarría 1999: 32)

Los discursos hegemónicos que a lo largo de los siglos han garantizado a la novela su “veracidad” han sido el de la retórica legal, el de la ciencia positivista y, durante casi todo el siglo XX, el de la antropología. Hoy en día, la extraordinaria vigencia de la novela histórica en América Latina manifiesta la predominancia del discurso histórico. La Conquista, la Colonia, la Independencia, las guerras civiles y las revoluciones son los mitos fundacionales vehiculados por la historia y representan el contenido de un

enorme archivo que el novelista puede utilizar como fuente de recursos para la definición de su propia cultura: “La novela atesora el saber. Como el del Archivo ese saber es el del origen, es decir, del vínculo de su propia escritura con el poder que lo hace posible, por consiguiente, con la posibilidad misma de conocimiento” (González Echevarría 1999: 62). En tanto acervos de conocimiento, las ficciones del archivo son acumulaciones atávicas de lo establecido.

En las llamadas *foundational narratives*, recuerda Homi Bhabha refiriéndose a aquellas obras que usan la escritura para expresar el desarrollo de una conciencia nacional, el lenguaje tiene una doble función. Por un lado describe los orígenes de las tradiciones culturales de una comunidad, por otro lado pone estas tradiciones en una dimensión de negociación, de crítica y de cruce cultural con otras identidades que pueden encontrarse tanto fuera como dentro de los confines geográficos de esta comunidad imaginada, por ejemplo incorporando los elementos culturales indígenas (Bhabha 1990: 1-7). La idea de nación, por ejemplo, no surge autogenerándose de la esencia intrínseca de un pueblo, no es expresión y desarrollo del *Volk* romántico como teorizaban los románticos, sino más bien está producida “narrativamente”. Como cualquier otro sistema de significación cultural o forma de representación social, la nación se hace al intentar definirse. La búsqueda de una narrativa nacional muestra el carácter doble del proceso de definición de la identidad. Emerge el aspecto performativo de la literatura fundacional: al representar una nación por medio de la ficción narrativa, se crean al mismo tiempo las condiciones para una revisión y crítica de los discursos nacionalistas oficiales⁵.

³ “We then have a contested conceptual territory where the nation's people must be thought in double-time; the people are the historical 'objects' of a nationalist pedagogy, giving the discourse an authority that is based on the pre-given or constituted historical origin in the past; the people are also the 'subjects' of a process of signification that must erase any prior or originary presence of the nation-people to demonstrate the prodigious, living principles of the People as contemporaneity: as that sign of the present through which national life is redeemed and iterated as a reproductive process. The scraps, patches and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a coherent national culture, while the very act of the narrative performance interpellates a growing circle of national subjects. In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the

La doble función pedagógica y performativa ha caracterizado la creación artística y la actividad de los ensayistas e historiadores, es decir la textualidad, en toda América Latina en diferentes épocas. Los *romances* latinoamericanos del Siglo XIX, por ejemplo, proponían historias de amantes procedentes de realidades culturales, sociales, económicas y raciales muy diferentes dentro de la misma nación. El elemento que une estas novelas es la voluntad de la clase hegemónica burguesa y criolla de representar mediante una historia de amor la coherencia y el amalgama capaces de sobrepasar las diferencias entre las regiones, las razas o los partidos políticos dentro de una misma nación, cuya identidad se encontraba todavía en desarrollo (Sommer 1990: 71-98)

De este modo, la novela histórica tradicional puede observarse, junto con el establecerse de una historiografía nacional, como un metarrelato de legitimación que anula las idiosincrasias presentes en cada cultura a favor de un proyecto hegemónico cuyas bases epistemológicas son de molde europeo. La novela histórica más reciente, al contrario, y es el caso de *Noticias del Imperio*, intenta volver a leer y escribir el pasado precisamente para negar y destruir este metarrelato. Seymour Menton (Menton 1993: 35) cataloga bajo la categoría de novelas históricas románticas obras como *Jinotécatl* (1826), anónimo, *La hija del judío* (1848-1850) del mexicano Justo Sierra, *La novia del hereje* (1845-1850) del argentino Vicente Fidel López, *Ingermina* (1844) del colombiano Juan José Nieto y *Guatimozín* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Además de divertir al público, Menton adjunta que la finalidad de la mayoría de estas obras fue contribuir a la formación de una conciencia nacional familiarizando a los lectores con los personajes del pasado, y respaldar la causa de los liberales en oposición a los conservadores, quienes se identificaban con las estructuras políticas, económicas y culturales del dominio colonial. Muchas

pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation*.”

Homi Bhabha, “DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation” en Bhabha 1990: 297.

de estas novelas, por lo tanto, se inspiraron no sólo en el Romanticismo europeo y en particular en el paradigma representado por Walter Scott, sino también en las crónicas de los conquistadores y en casos limitados al legado de las literaturas precolombinas. Durante el modernismo hispano-americano (1882-1915), la novela histórica deja de lado las finalidades pedagógicas que la habían caracterizado y se dedica de lleno a la búsqueda de estéticas alternativas al realismo positivista y burgués por un lado y por otro lado al costumbrismo pintoresco. La corriente cultural del neo-criollismo que domina de 1915 a 1945, se limita a una actitud descriptiva y mimética hacia el pasado. El ambiente histórico sirve como telón de fondo para los protagonistas de la ficción y la búsqueda de representación de una identidad nacional se desarrolla mediante la síntesis de las distintas regiones geográficas y de los distintos grupos étnicos y sociales de un país. Pertenecen a este periodo, por ejemplo, las obras de Rómulo Gallegos en Venezuela, Ciro Alegría en el Perú, Miguel Ángel Asturias en Guatemala. A finales de los años 40 produce un cambio radical. En 1949, se publica *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, para Menton la primera verdadera nueva novela histórica, aunque el propio crítico fija como fecha de nacimiento oficial de este género el año 1979. Menton propone un esquema para la definición de las diferencias entre la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica. Dichas diferencias se pueden resumir en seis rasgos fundamentales:

1. La reproducción de la realidad histórica sirve para la presentación de ideas filosóficas y posiciones epistemológicas entre las cuales destacan la imposibilidad de conocer el pasado, el carácter cíclico -y ya no linear- de la historia que se refleja en la narración misma y en la forma de desenvolvimiento de la trama.
2. La distorsión del relato historiográfico por parte del autor mediante interpolaciones, omisiones y anacronismos.
3. La ficcionalización de los personajes históricos, como por ejemplo Cristóbal Colón, Moctezuma, Felipe II o Bolívar. Mientras que la novela histórica

tradicional escogía a sus protagonistas entre la gente común, es decir las personas que no tienen historia, los nuevos novelistas juegan con los retratos oficiales de los personajes históricos para proponer una nueva lectura. Abundan también novelas autobiográficas apócrifas, como *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier.

4. La metaficción, que se funda en las reflexiones de Borges, y que se expresa frecuentemente por medio de intervenciones del autor en primera persona comentando el proceso de creación.

5. La intertextualidad, con la re-interpretación o introducción en una novela de personajes de otras novelas o la re-escritura de otro texto que así se convierte en “palimpsesto”.

6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico y lo carnavalesco. Desde un punto de vista lingüístico, la parodia, la heteroglosia y el *pastiche* de estilos desempeñan un papel muy importante (Menton 1993: 42-46).

En el libro de ensayos *Valiente mundo nuevo*, Carlos Fuentes nota cómo la vocación histórica de la nueva novela latinoamericana tal como Menton la señaló implica la reflexión sobre el pasado como un signo de narrativa para el futuro. “En esta tendencia central que Menton atribuye a nuestra novela” dice Fuentes “yo veo la afirmación del poder de la ficción para decir algo que pocos historiadores son capaces de formular: el pasado no se ha concluido; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice en las manos” (Fuentes 1990: 23-24). Sin embargo, para entender el sentido de la nueva novela histórica son aún más importantes estas líneas de Fuentes, que adquieren una resonancia notable si las leemos junto a las reflexiones de Paul Ricoeur: “Imaginar el pasado. Recordar el futuro. Un escritor conjuga los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales” (Fuentes: 1990: 24)

Fernando Ainsa (Ainsa 2000: 678-688) comparte el esquema propuesto por Menton y hace hincapié en el carácter polifónico y la pluralidad de registros y estilos de la nueva novela histórica. En ella conviven, en el mismo plano y

hasta de forma contradictoria, la idea romántica de la novela como forjadora y legitimadora de la nacionalidad, la crónica fiel de la realidad histórica como la concebían los positivistas, y la afirmación de una nueva estética (modelo modernista). Para Ainsa es fundamental la capacidad que tiene la nueva novela histórica para eliminar la “distancia épica” de los acontecimientos históricos y favorecer el diálogo entre el lector y el pasado y la libre asimilación -o deconstrucción- de la historia por parte de los que viven en el presente, quienes por fin se encuentran liberados del peso de los mitos institucionalizados. Este diálogo entre presente y pasado se da por medio de una mezcla o interferencia entre el tiempo narrativo – que es a menudo un presente histórico- y el pasado o el futuro que se destacan con la ayuda de anacronismos intencionales.

A comienzos del Siglo XX, al afán por moldear el porvenir recurriendo al pasado, como lo hacía la novela histórica romántica y la realista, se substituye la preocupación por el presente. Las novelas influidas por las tesis modernistas, más que suscitar una conciencia nacional o respaldar un plan político y social liberal, buscan alternativas a las derivas costumbristas, a los dogmas del naturalismo positivista y al materialismo burgués y, en el caso de México, a las turbulencias revolucionarias. El fin principal de estas novelas fue la re-creación fidedigna a la vez que embellecida de ciertas épocas del pasado, a veces, cabe decir, en plan de escapismo, pero sin dejar de lado los problemas contemporáneos: la lucha entre la civilización urbana y la barbarie rural, la explotación socioeconómica y el racismo (Menton 1993: 37).

A finales de los años cuarenta, en la percepción de la realidad entran en juego conceptos como el subconsciente y la conciencia individual, lo que refuerza el proceso, en aquel entonces en acto, de subjetivación de la historia. También en América en los mismos años se empieza a poner en discusión el estatuto ontológico del discurso historiográfico como forma de conocimiento: la historia no tiene un orden connatural ni una estructura coherente. Es el historiador él que tiene la tarea de construir el orden y la causalidad de los acontecimientos. Se llega así a poner en tela de juicio la supuesta imparcialidad

y objetividad de la actividad historiográfica y sus pretensiones teleológicas (Pons 1996: 99).

La literatura histórica reciente parece obsesionada más por preguntas de tipo epistemológico: ¿cómo podemos hoy llegar a conocer el pasado? Dichas inquietudes forman parte de una búsqueda epistemológica más amplia que ponen en tela de juicio las relaciones entre la realidad y la ficción en el discurso literario:

¿Puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial, dada la actual duda epistemológicamente radical y los modos en los que esta duda afecta el *status* de la representación?, ¿se puede decir que la literatura es una "representación de la realidad" cuando la propia realidad resulta estar enteramente tornasolada de ficción?, ¿en qué sentido se diferencia la construcción de la realidad de la mera posibilidad? (Calinescu 1991: 289)

Noticias del Imperio, por ejemplo, es un texto cargado de dichas cuestiones. Abordándolas abierta o implícitamente, la novela da forma a estas inquietudes mediante una serie de prácticas textuales que apuntan no ya a una macrohistoria (oficial y eurocéntrica), sino a múltiples microhistorias que habían sido relegadas del discurso de lo moderno, elaborando un abanico de significaciones en el que se hace patente un nuevo proyecto histórico-fictivo (Espino Barahona 2000).

“Propongo” escribe Fernando Del Paso “que no dejemos a unos cuantos historiadores independientes la tarea de contar la historia de nuestras enfermedades” (Del Paso 1982: 49). Las nuevas novelas históricas sirven para narrar la historia no como exaltación de un renacimiento cultural, sino para poner al descubierto la “resurrección de las crisis iniciales de la historia que siguen regresando” (Borsò 2001: 135) La historia es una ficción escrita para ocultar estas crisis de la historia. Tomando en cuenta el carácter ambiguo e indeterminado de cualquier identidad, la re-activación de los momentos de crisis histórica implica la aceptación de la diversidad y de lo heterogéneo,

permitiendo de este modo la creación de otras narraciones y otras identidades. El intento literario de re-escribir la historia se justifica por la voluntad de conocer, exorcizar e incorporar una realidad que siempre se ha rechazado y percibido como ajena, debido a las violencias, las traiciones y los incestos que desde la Conquista han caracterizado la historia de América Latina. Una realidad que en el caso de México se manifiesta en la emergencia y la posterior ‘institucionalización’ del mestizaje, reafirmando de este modo la idea de la literatura como acto cognitivo y performativo a la vez.

La característica dominante de la narrativa de Del Paso atañe a la modalidad en la que la realidad histórica de México le sirve como “pre-texto” para su producción literaria (Kason Poulson 1999: 262). Del Paso afirma explícitamente que la misión del novelista latinoamericano es “asaltar la historia oficial” (Del Paso 1982: 49). En *Noticias del Imperio*, el escritor encuentra su “pre-texto” en la intervención francesa a mediados del siglo XIX, en la que Napoleón III trató de establecer una monarquía católica en México con el intento de oponerse a las presiones del vecino norteamericano. La corona de este efímero imperio fue ofrecida a Maximiliano de Habsburgo y a su mujer Carlota. Menos de cuatro años más tarde, el 19 de junio de 1867, en el Cerro de las Campanas en Querétaro, Maximiliano acabó fusilado por las fuerzas republicanas al mando de Benito Juárez. Al elegir un capítulo inexplicablemente olvidado de la historia mexicana, el autor acepta abiertamente la doble tarea de novelista e historiador. A él le toca, de alguna forma reivindicar las figuras de Maximiliano y Carlota como protagonistas no sólo de una empresa imperialista europea, sino también, y legítimamente, de uno de los actos fundacionales de la nación mexicana (Thies 2000, Borsò 2001 y 2006).

2.3 La novela como Archivo

En primera instancia, la imagen del Archivo remite a un ejercicio de selección y exclusión de elementos, es decir pone énfasis en su aspecto proscriptivo. El Archivo es, en las palabras de Foucault: “la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l’apparition des énoncés comme événements singuliers”. El acto de elegir, seccionar y seleccionar los fragmentos de realidad, excluyendo unos y conservando otros- actividad que el historiador, por ejemplo, conoce bien- si por un lado tiene el anhelo, imposible de llevarse a cabo, de definir la totalidad de una cultura, por el otro asegura la existencia de múltiples discursos.

Mais l’archive, c’est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s’ammassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s’inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture [...] L’archive, c’est n’est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l’événement de l’énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d’évadé; c’est ce qui, à racine même de l’énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d’entrée de jeu le système de son énoncabilité. (Foucault 1969: 170)

La metáfora del Archivo, entonces, no remite a un depósito donde se conservan los rasgos de las cosas ya dichas, ni a un amontonarse indistinto de enunciados reducidos en cenizas que esperan la actividad del historiador para cobrar sentido. El archivo es una práctica que

n’a pas la lourdeur de la tradition; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes le bibliothèques; mais elle n’est pas non plus l’oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d’exercice de sa liberté; entre la tradition et l’oubli, elle fait apparaître les règles d’une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C’est le système de son fonctionnement. (Foucault 1969: 171)

Si la aplicamos a los estudios literarios, la metáfora del archivo manifiesta su capacidad subversiva:

La narrativa en general, la novela en particular, pueden ser la manera en la que se conserva el estado fugitivo del enunciado, un Contra-archivo para lo efímero y lo marginal. La novela otorga a la negatividad del Archivo la forma de ser fantasmagórica que representa únicamente, sobre todo en el periodo moderno, el poder mismo del Archivo para diferenciar. (González Echevarría 1999: 63)

En tanto mito moderno, el Archivo ya no es un almacén de verdades unívocas y definitivas, sino un conjunto de datos, documentos, huecos y monumentos de variada naturaleza que tienen la potencialidad, una vez elaborados por la literatura, para formar el Contra-archivo dotado de un poder para vaciar formas narrativas previas:

de las que toma textos más bien que continuidades discursivas; el poder, en resumen, para poner en tela de juicio el conocimiento recibido y sus coágulos ideológicos [...] Al soltar los arcanos, al abrir con fuerza la caja-fuerte, la novela-Archivo libera una procesión fantasmagórica de figuras de negación, habitantes de fisuras y cuarteadura que rondan el convenio de escritura y la ley. (González Echevarría 1999: 64-65).

En otras palabras, es sobre todo a través de la reescritura, la parodia y la demistificación de los mitos identitarios institucionalizados y de los textos del canon nacional, los cuales de este modo se convierten en palimpsestos de la creación literaria, que la nueva novela histórica latinoamericana se aleja de la novela histórica tradicional y ejerce su mayor fascinación e innovación. “El Archivo como mito es moderno porque es múltiple, relativista e incluso hace explícitos el relativismo y el pluralismo como cualidades inherentes de la literatura”. La heterogeneidad de las fuentes, lenguas y culturas representa la

esencia de la *negatividad fundadora* del Archivo, de su ser “una subversión, o una sub-versión de la fábula maestra” (González Echevarría 1999: 240). Lo que está en la base de este nuevo proceso es la diferente manera en que la narrativa histórica opera alrededor del evento histórico. Éste

no se maneja como un objeto o un sujeto, sino como el producto de un proceso cultural textualizado. [...] A través de sus procesos narrativos, estas novelas logran que la referencia histórica no sea únicamente relativa al pasado sino que el presente sea igualmente aludido, principalmente por incluir conscientemente observaciones con atinencia a la cotidianidad. De igual forma, estas novelas alcanzan una hibridación del discurso científico histórico en tanto expresan claramente que el texto es el lugar de la representación de la Historia, de la(s) verdad(es). (Ceballos 2007: 147)

René Ceballos define “transversalidad” como la posibilidad de la razón de entrelazar

distintas prácticas discursivas (discursos literarios y científicos) sin uniformar ni igualar su heterogeneidad y pluralidad, sino permitiéndoles deslizarse en un tercer espacio para crear un nuevo campo operativo. Este campo epistemológico renuncia a estructuras estáticas jerarquizantes adquiriendo así un carácter nómada con cuya ayuda se negocian las diferencias sin aplacarlas o suprimirlas: se trata de un punto crucial entre diferentes estrategias de pensamiento. (Ceballos 2007: 139)

La tarea más importante de la nueva narrativa de base histórica, más que tratar de rectificar con nuevos documentos, pruebas y testimonios fidedignos la representación de los hechos, consiste en poner en tela de juicio los presupuestos epistemológicos de dicha representación y proponer una nueva teoría del conocimiento que tenga en cuenta el carácter de la heterogeneidad –o la *transversalidad*- subversiva de la cultura del Archivo latinoamericano.

2.4 Aquiles y la tortuga

En *Noticias del imperio* la reflexión metanarrativa sobre la posibilidad del conocimiento histórico, es decir sobre la cuestión básica de la relación entre historiografía e invención literaria, cobra la forma del contrapunteo entre los capítulos pares y los capítulos impares. Los primeros contienen la información histórica presentada de forma tendencialmente cronológica teniendo en cuenta las diferentes versiones tales como nos llegan de los sinnúmeros de documentos, estudios, cartas y testimonios que Del Paso escudriñó para la redacción de la novela. Los capítulos impares en cambio se componen únicamente del monólogo delirante de Carlota de Bélgica, la cual se hundió en la locura al enterarse de la muerte de su esposo en 1867. El tiempo se refiere a los últimos momentos de su vida en el Castillo de Bouchout en el año 1927.

La arquitectura de *Noticias del imperio* se estructura alrededor de este eje, en un tercer espacio en que lo “históricamente comprobable” de los capítulos pares se yuxtapone a lo “simbólicamente verdadero” del soliloquio de Carlota. Como puente entre los narradores de la Historia y los de la ficción, interviene también en la novela un “autor dramatizado”, que expresa las opiniones de Del Paso y que habla, comenta y glosa en primera persona sin actuar en los acontecimientos narrados. La locura de la Emperatriz representa la problematización de la autoridad en la reconstrucción del pasado, los procedimientos y finalmente la ‘verdad’ de esta reconstrucción (Clark/González 1994: 735). En este sentido, la novela de Del Paso retoma el *topos* literario de la locura como excedencia del sujeto que, al desbordar las demarcaciones de las convenciones del orden compartido, denuncia la inconsistencia de dichas convenciones. La locura de Carlota debilita los cimientos epistemológicos del orden del discurso histórico, obligándonos a encarar sus límites por medio de un proceso de construcción y de-construcción de la subjetividad y de su mundo.

El primer capítulo, es decir el primer monólogo de Carlota, se abre con el epígrafe “La imaginación, la loca de la casa”. Esta frase, atribuida al filósofo

francés Malebranche, sugiere una asimilación entre la invención y la locura. A lo largo del texto Carlota, al reivindicar en múltiples ocasiones su locura se pone a sí misma en esta condición. Toda la novela se basa en la aparente paradoja de que lo exacto de la imaginación al que Del Paso se apela brota de una condición de enfermedad mental en la que el sujeto no deja de poner en duda toda la realidad, pasada y presente, aceptando como único interlocutor a su difunto esposo Maximiliano:

Si supieras, Max, qué terror me dio la primera vez, cuando vi todas esas páginas en blanco, cuando me di cuenta que si no encontraba mis recuerdos tendría que inventarlos. [...] Cuando me di cuenta que no sabría en cuál tiempo verbal contarlos, porque estoy tan confundida que a veces no sé si fui de verdad María Carlota de Bélgica, si soy aún Emperatriz de Américas. (Del Paso, 2008: 27-28)

Carlota no nos cuenta *otra* versión de los hechos, no pretende aleccionarnos sobre los acontecimientos que la vieron involucrada ni investigarlos exhaustivamente. Está de alguna forma obligada a encararse a la historia: “Hoy ha venido el mensajero a traerme noticias del Imperio. Vino cargado de recuerdos y de sueños” (12). El libro con las páginas en blanco y el frasco con tinta roja que el mensajero le ha traído para que escribiera su vida le causan angustia: “Si supieras, Max, qué terror me dio la primera vez, cuando vi todas esas páginas en blanco, cuando me di cuenta que si no encontraba mis recuerdos tendría que inventarlos” (26).

Puesto que en su locura no le queda más remedio que conformarse con todo lo que le han dejado, es decir con su imaginación (311), a Carlota la labor del historiador, aunque sea sólo de su propia vida, de entrada le da miedo. Carlota es consciente de que posee un grado limitado de fiabilidad en el juicio entre lo falso y lo verdadero: “Y porque estoy tan confundida que a veces no sé dónde termina la verdad de mi sueños y comienzan las mentiras de mi vida”

(28). Desde luego, recuerda Foucault, no hay, en el loco, una frontera entre la verdad y la mentira (Foucault 1954: 56).

El mismo escaso grado de plausibilidad lo tienen, desde luego, otras voces narrativas que intervienen en los capítulos pares, los que se suponen ser más respetuosos de la praxis historiográfica. Este caos ocasiona otra problemática en cuanto al significado del testimonio en reconstrucción histórica (Clark/González 1994: 734). En el apartado titulado “Camarón, camarón”, por ejemplo, un anónimo soldado mexicano cuenta detalladamente la historia del enfrentamiento entre la Legión Extranjera francesa y el ejército mexicano que tuvo lugar cerca de la Hacienda Camarón en Veracruz. Para ganarse la vida este individuo anda de pueblo en pueblo vendiendo como una reliquia la mano de madera del Capitán D’Anjou, protagonista de la batalla:

Y si les dicen, y si les cuentan por allí que he vendido más de una vez la mano *del* Capitán D’Anjou, es que es verdad, pero es mentira [...] Pero ésta es la auténtica mano de la Batalla de Camarón, la auténtica mano de madera del Capitán D’Anjou (Del Paso, 2008: 335).

Las evidentes contradicciones y mentiras de estas últimas declaraciones debilitan la veracidad del relato anterior. Carlota nos dice que a las eventuales mentiras de la historia ella no puede sino contraponer sus mentiras personales. Los temas de la mentira y de la historia como engaño se convierten en el hilo conductor de la memoria alucinada de Carlota:

Tengo en el pecho, clavado un sueño. El sueño es una mentira, con tal de parecerse a todo, se vuelve un río, y es tan anchurosa la mentira que se derrama en los ámbitos más lozanos del viento y en las promesas más ociosas del musgo. [...] Si quieres, Maximiliano, conocer la mentira, contéplate en *el* espejo de mis sueños, y la verás de cuerpo entero (Del Paso 2008: 622).

La parodia, como la ironía, “nega ciò che simultaneamente afferma, gioca a mosca cieca con le stesse intenzioni dell’enunciato” (Mildonian 1997: 13). En efecto, lo que distingue una parodia de una imitación mimética es la relación dialéctica que la parodia establece con su modelo. Al estar sólo parcialmente superpuesto por la copia, el modelo propone una nueva relación, un nuevo sentido. A lo largo de *Noticias del Imperio*, la aparente paradoja se vuelve parodia en el sentido etimológico de *parà oidé*, o canto paralelo, yuxtapuesto al que se refiere. “En vez de hacer a un lado la historia” afirma el narrador dramatizado en del capítulo XXII,

Hay que colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también de la fantasía desbocada...Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética que, como le advertimos nosotros al lector –le advierto yo- no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica (Del Paso 2008: 992)

“La parodia”, escribe Fernando Ainsa, “supone, por lo tanto, un ‘comentario crítico’ sobre lo peculiar de una textualidad asumida” (Ainsa 2003: 105-106)⁶. Carlota, figura de negación y desconfianza, se da cuenta de que la

⁶ Uno de los muchos ejemplos de copia paródica que se pueden encontrar en la novela es el apartado titulado “Ceremonial para el fusilamiento de un Emperador”, donde se describe, en el estilo de los prontuarios de etiqueta cortesana, las modalidades de la ejecución de Maximiliano por las tropas mexicanas:

“Capítulo único

Sección primera:

“Del lugar y la hora de la ejecución”

[...]

Sección Segunda:

“De los procedimientos en los preparativos”

El día de la ejecución, el Ayuda de Cámara del Emperador despertará a éste a las cinco de la mañana.

El Ayuda de Cámara se retirará a fin de permitir que el Emperador haga sus abluciones matinales.

[...]

Todos usarán casaca y calzón corto de terciopelo negro, medias de seda blanca, zapatilla de charol negro.

posición inevitablemente inconforme, *marginal*, que le proporciona su locura, le otorga el privilegio de construir un discurso que no se opone del todo a lo histórico, pero que sí es alternativo a éste: “el privilegio de los sueños y de los locos [de] inventar si quiero un castillo de palabras, tan ligeras como el aire en el que flotan” (Del Paso 2008: 175). Es la literatura, ahora, la loca de la casa que tiene la facultad de perturbar el orden del castillo historiográfico:

Escribir así, de un hilo, juntando todas las palabras, era hacer nacer un río que ondulaba en las emes, giraba sobre sí mismo en las oes, zigzagueaba entre las zetas. Escribirlo todo, en una sola línea sin pausa y sin espacios, era vivir al mismo tiempo que escribía. Hay que separar las palabras que me decían: como si fuera posible separar cada instante de mi vida, cada gota de esa infancia entre las caricias de mi madre y las lilas de Laeken (490)

A la insania de la memoria de la anciana Carlota -a la que, a pesar de todo, no le falta una base de datos históricos ‘duros’, registrados y verificables- le toca la tarea de poner en tela de juicio la cordura de la historia, de yuxtaponer una ficción imaginativa altamente poética y literaria al discurso historiográfico,

[...]

El Emperador usará el uniforme de gran gala de General en Jefe del Ejército Imperial Mexicano destinado a las grandes Ceremonias de Luto Nacional.

[...]

De frente al Emperador, o sea de cara también al Palacio Imperial, a su izquierda y en orden sucesivo: los condecorados con las Ordenes y Medalla del Imperio. Los presidentes del los Tribunales de Primera Instancia, Correccional, y Mercantil con su personal. El Alcalde municipal y regidores. El Prefecto Departamental y el Consejo de Departamento.

En el centro, y dando la cara al Palacio Imperial: El primer Secretario de Ceremonias. Unos pasos atrás el Oficial de la Guardia Palatina de Servicio. El Chamberlán de Servicio. Los Ayudantes de Campo de Servicio. El Oficial de Ordenes de Servicio.

El pelotón de fusilamiento.

El dibujante y el escribano de la Corte, que se encargaran de registrar, para la historia, los detalles de los procedimientos”

[...]

Los soldados del pelotón usarán uniforme de gala negro con cinturón y banda cruzada de color blanco.

Sus guantes serán negros, a excepción de los guantes del oficial que comande al pelotón, que serán blancos.

Todos tendrán la misma estatura.” (Del Paso 2008: 1003-1005)

“la fiesta delirante de la historia” (Del Paso 2008: 172), que según ella menosprecia la importancia de la pareja imperial en los sucesos del Segundo Imperio mexicano, ese “grotesco melodrama de sombría grandeza”.

En el capítulo XXII, el más explícitamente metahistoriográfico, el ‘autor dramatizado’ interviene abiertamente en el debate alrededor de la relación entre historia e invención literaria que las desbordantes páginas de la novela desatan. Mientras que Borges privilegiaba lo “simbólicamente verdadero” (Del Paso 2008: 991), compartiendo parcialmente la posición de Gyorgy Luckacs según la cual es un prejuicio de la modernidad suponer que la autenticidad histórica de un hecho puede garantizar su eficacia literaria, el autor-narrador de *Noticias del Imperio* se niega rotundamente a eludir, o menospreciar, los resultados de la actividad historiográfica (Del Paso 2008: 991-992). La cantidad de fuentes (documentos oficiales, biografías, pregones, corridos populares, periódicos, poemas, etc) y de estudios historiográficos sobre el Segundo Imperio consultados por el narrador y que el lector puede detectar en el texto gracias también a citas explícitas, es inagotable y delata una detenida y concienzuda labor de investigación. Dicha labor toma en cuenta también aquellos aspectos de la narración del pasado que durante mucho tiempo se han considerados marginales (la historia de la cotidianeidad, de las mentalidades y de los mitos), es decir los ‘nuevos objetos’ de la investigación histórica a los que se refieren los teóricos de la *Nouvelle Histoire* (Clark/González 1994, Borsò 2001, Ibsen 2006). Lo que llama la atención en la labor de exposición del material histórico en la novela de Del Paso es el deseo bajtiniano por

dialogizar el texto con la yuxtaposición de materiales de distintas fuentes sin homogeneizarlos [...] En *Noticias*, Del Paso hace alarde de la heteroglosía. Baraja una multitud de tonos, niveles de discurso y texturas de textualidad para hacer resaltar la polivalencia de fuentes y perspectivas que compiten en el campo histórico (Bruce Novoa 1990: 427).

Fernando Del Paso, por su parte, confiesa haber leído, investigado y catalogado durante años documentos históricos relativos al periodo del imperio de Maximiliano en bibliotecas de diferentes países, antes de echarse a escribir la novela. La redacción de *Noticias del Imperio* se estableció enseguida como

una especie de carrera entre la imaginación y la documentación en la cual la documentación siempre tendrá el papel de la tortuga y la imaginación el de Aquiles; teóricamente Aquiles nunca va a llegar antes que la tortuga, pero en la práctica llega (Del Paso 1986: 32)

A la imposibilidad de una única y verdadera “Historia Universal”, imposibilidad que se expresa en la ausencia de un historiador-narrador unitario que garantice una perspectiva única y ‘científicamente’ histórica sobre los hechos, el autor de *Noticias del Imperio* contrapone una pluralidad de historias más deseable y finalmente más humana. Estas historias no sólo son particulares sino también cambiantes, según las perspectivas de tiempo y espacio desde las que son ‘escritas’, sin tener que temer un inapelable “Juicio de la Historia” (Del Paso 2008: 986). Retomando a González Echevarría, podemos incluir a *Noticias del imperio* entre las ficciones del Archivo que

tratan también sobre la acumulación de conocimiento y sobre la forma en que el conocimiento se organiza como cultura. [...] La organización del Archivo desafía la clasificación convencional porque la clasificación está en discusión, pero no abandona esta función básica del Archivo para generar una masa incipiente, heteroglósica (González Echevarría 1999: 241).

Del Paso no condena la historia como disciplina, sino que denuncia la rigidez de la interpretación del pasado como proceso lineal y cronológico que, en último análisis, favorece la concepción del desarrollo histórico como sistema cerrado e ideológico al servicio de los que están en el poder y en detrimento de los que quedan en los márgenes. Carlota misma, pone de relieve Sebastian

Thies, es una de las muchas víctimas del “*monumentalisierenden Geschichteschreibung*” que redujo los protagonistas del Segundo Imperio a elementos teatrales altamente estereotipados (Thies 2000: 217). Ya Walter Benjamin había hecho hincapié en la necesidad de recuperar los fragmentos, los desechos de la historia (*die Abfälle der Geschichte*) para proporcionar una imagen discreta que sea alternativa, o hasta contraria, a las verdades intemporales de la representación institucionalizada de la historia, una abstracción que obedece a la ideología del progreso lineal. La historia como la entiende Del Paso, “un inmenso cúmulo de detalles” (Del Paso 1987: 37) se somete más bien a una concepción desjerarquizada de una realidad. La historia debe ser simultánea y múltiple, producto de una heterogeneidad cultural, y textual, que no puede ser reducida a mecanismos políticos o económicos. “Si la realidad se ha vuelto plurívoca”, declaró Carlos Fuentes en su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*,

la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables. Pues precisamente en nombre de la polivalencia de lo real, la literatura crea lo real, añade lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades incommovibles o anteriores a ella. (Fuentes 1976: 93)

Además, las peculiaridades de la historia mexicana obligaron a Del Paso a tratar de convencer al lector de la veracidad de ciertos acontecimientos relatados en la novela, hasta tal punto que la yuxtaposición de la historia a la imaginación del delirio de Carlota se convirtió en una operación forzosa para evitar que *Noticias del Imperio* acabara siendo un enésimo libro de historia:

La realidad supera una vez más a la fantasía. El cúmulo de anécdotas superrealistas, esa pertinaz mala suerte que acompañó a los actores de la aventura imperial mexicana, el volumen de historias desopilantes, me obligó a poner la historia junto a la imaginación. Quise convencer al lector

de que todo lo que digo que ocurrió fue cierto. Que a Maximiliano le quedó corto el ataúd, que le pusieron los ojos negros de santa Úrsula, que Carlota metió los dedos de su mano en el chocolate del Papa. Entrañaba el riesgo de escribir un libro de historia y no una novela. [...] Esto fue lo que me llevó a la necesidad de escribir una novela en contrapunto, alternando, el largo monólogo de Carlota con los otros capítulos. La imaginación terminó ocupando una porción menor que la esperada, algo así como una tercera parte. Mi opinión sobre el drama de México, de Francia, de Maximiliano y Carlota está ahí. Desde la altura de 1927, casi 100 años después de que nacieran los actores del drama. Está relatado desde el castillo de Bouchout (Del Paso 1987: 37)

Este tipo de tratamiento de la historia hace de *Noticias del Imperio* no sólo una novela “de acumulación”, sino una obra ejemplarmente polifónica, frente a la cual el lector está invitado a contribuir activamente, escogiendo y seleccionando lo que más le llame la atención en aquel momento de la historia de México: “Todo se lo dejo, para que ustedes hagan lo que quieran: una historia, un cuento, la crónica de un 19 de junio del 67, una novela, da lo mismo: una canción, un corrido” (Del Paso 2008: 983).

La ficción y la historia no son discursos incompatibles. Pueden por lo menos convivir en el mismo texto, enriqueciendo sus matices, a condición de que se acepte tanto las peculiaridades y posibilidades de cada ámbito, como el alto grado de relatividad y complejidad de cada discurso que se puede construir sobre la historia. No se trata entonces únicamente de desmitificar la historia (y los historiadores) y de autenticar la ficción (y los novelistas), sino de buscar una relación simbiótica entre las dos dimensiones:

En lo que respecta a la actuación individual, a la responsabilidad política y ética de Maximiliano y Carlota, la imposibilidad de una historia universal, que a su vez impide un juicio también universal, no ha evitado, desde luego, -porque de eso están hechas las historia particulares – la proliferación de juicios personales. Pero, como también por aquellos

novelistas y dramaturgos que han cedido a la fascinación de la historia
(Del Paso 2008: 986)

En primer análisis, Del Paso encuentra la solución al enfrentamiento de los discursos justamente en una “coexistencia dialógica” (Borsò 2001: 125) que intenta conciliar “todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención” (992). Del Paso lleva a cabo la investigación de la historia mexicana por medio de un amalgama de escrituras y documentos muy variados, a los que añade la invención del delirio de Carlota. El resultado es una obra que padece de la fuerza centrífuga de las llamadas *falsas novelas*, o novelas digresivas. La hibridación de los géneros o, como arguye Alexis Grohmann, la *errancia genérica*, lleva inevitablemente a una resistencia contra la categorización y contextualización de tales obras (Grohman 2011: 21-29). La escritura errabunda (digresiva) desenmascara la naturaleza convencional y artificial de los géneros literarios, poniendo así en tela de juicio las distinciones epistemológicas sobre las que dependen tales clasificaciones. La historiografía tiene la ambición de incorporar la realidad en el texto escrito, operación que, bien sabemos, es, en sentido estricto, imposible. En tanto a la representación de los hechos pasados, la *evidencia de lo real* garantizada por una mayor soltura narrativa, basada en el rechazo al sistema de los géneros y al uso desenfadado de las digresiones y desviaciones, parece lo más cercano a la *representación de la realidad* por medio de la escritura. En otras palabras, la escritura errabunda “parece ser mucho más *natural* y reflejar de manera más fidedigna que una escritura no digresiva y disciplinada nuestra percepción de *lo real*, la vida o la realidad empírica” (Grohmann, 2011: 27), produciendo una forma extrema de realismo, *realismo rampante*, como lo define Grohmann, o hasta salvaje como en el caso de *Noticias del Imperio*.

2.5 Un nuevo lenguaje para la historia

Los soliloquios de Carlota proporcionan los medios para el desarrollo de una práctica historiográfica alternativa y original fundamentada en la dialéctica entre memoria e invención propia del Archivo latinoamericano:

Porque yo soy una memoria viva y temblorosa, una memoria incendiada, vuelta llamas, que se alimenta y se abrasa a sí misma [...] Porque yo no soy nada si no invento mis recuerdos, porque tú no serás nadie, Maximiliano, si no te inventan mis sueños (Del Paso 2008: 1016).

Al miedo que se destaca a comienzos de la escritura se contrapone una narración ahora ya desenfundada y apremiante. Para expresar la reivindicación obsesiva de la subjetividad como fuente de un discurso alternativo y la reclamación del derecho a la imaginación y a la invención de inmensos castillos de palabras, el lenguaje del discurso de Carlota recurre a una gran cantidad de estrategias retóricas.

El lenguaje de Carlota ha sido definido “poético” (Sáenz 1994: 172), “alucinado” (Fell 1997: 118) “oracular” (González Echevarría 1999: 249), “omnipotente” (Quiariarte 1997: 128). Entre los recursos que caracterizan el soliloquio de la Emperatriz destacan la reiteración, las enumeraciones y los paralelismos, como por ejemplo la simetría casi perfecta entre el primer y el último capítulo. Se trata de una escritura muy trabajada, puesto que, como declara el ‘autor dramatizado’, tiene que comunicarnos los procesos dinámicos de una:

locura inacabable y magnífica, un delirio expresado en todos los tiempos verbales del pasado y del futuro y de los tiempos improbables y posibles para darle, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que pudo haber sido, el Imperio que es. (Del Paso 2008: 997)

Para llevar a cabo tamaña tarea, fiel a la concepción de la historia como “cúmulo de detalles”, Del Paso recurre frecuentemente al polisíndeton, sintomático de una voluntad narrativa totalizadora (Sáenz 1994) y típico de la escritura digresiva, cuya marca estilística distintiva es el uso extenso de recursos retóricos con efectos dilatorios:

Entonces, Maximiliano, cuando yo era el pequeño ángel, la sílfide de Laeken y jugaba a deslizarme por el barandal de las escaleras de madera del palacio, y jugaba a estarme quieta para la eternidad en los jardines, mientras mi hermano el Conde de Flandes se paraba de cabeza y me hacía muecas para hacerme reír y mi hermano el Duque de Brabante inventaba ciudades imaginarias y me contaba la historia de los naufragios célebres, entonces, cuando mi padre me había invitado ya a cenar por primera vez con él y me coronó con rosas y me llenó de regalos, y yo iba cada año a Inglaterra a visitar a mi abuela María Amelia que vivía en Claremont, ¿te acuerdas de ella, Max, que nos dijo que no fuéramos a México porque allí nos iban a asesinar?, y una de esas veces en el Castillo de Windsor conocí a mi prima Victoria y mi primo el Príncipe Albert. (Del Paso 2008: 15-16)⁷

La memoria de Carlota, “Emperatriz del Olvido y la Mentira” es discontinua y oscila entre las dimensiones temporales del pasado, del presente y

⁷ Alexis Grohmann describe así el estilo de las escrituras errabundas, entre las cuales cabe el delirio de Carlota: “frases largas y divagatorias de relación sintáctica, tanto (híper)paratáctica como (híper)hipotáctica. En el caso de la parataxis, se produce la a veces hipertrofiada yuxtaposición –el asíndeton es el modo retórico por excelencia del estilo digresivo, o coordinación de series de elementos enumerados, encadenados sin relación jerárquica entre ellos, frutos en apariencia espontáneos del pensamiento y de la tendencia coleccionista del narrador [...], a diferencia de la hipotaxis que cede a una mayor elaboración y complejidad al alargarse el discurso mediante la subordinación de oraciones a una principal de la que dependen semántica y sintácticamente: No es infrecuente el estilo hiperhipotático tampoco, con considerables oraciones subordinadas o interpoladas que efectúan suspensiones semánticas, sintácticas y temporales. Asimismo están presentes esquemas iterativos [...] y pasajes conjeturales o hipotéticos, elaborados a bases de adverbios de duda, expresiones de probabilidad o de la transición verbal del condicional de indicativo e imperfecto de subjuntivo al presente” (Grohmann 2011: 36)

del futuro, por medio de isotopías constitutivas y la concatenación destrucción-renacimiento (Fell 1997: 118). El manejo libre de los tiempos, tantos históricos como narrativos, se materializa en el marco de discontinuidades y correspondencias. Carlota enloquece en 1866 y, ya de vuelta en Europa, su familia la encierra en diferentes castillos de Bélgica. Muere en 1927, sesenta años después del fusilamiento de su marido. La ficción permite imaginar que durante los años de su encierro, el aislamiento no fuese tan grande como para impedirle llevar cuenta del fluir del progreso. Sin embargo, cuando Carlota describe un acontecimiento hace alusión a muchos tiempos y espacios que no están necesariamente relacionados con lo que se propone revelarnos (Corral Peña 1997: 117)

¿Verdad, Maximiliano que nadie te contó que inventaron las aspirinas y la máquina de escribir? Con las aspirinas se me alivian las espantosas jaquecas que me dan cada vez que me acuerdo de México. Con la máquina le voy a hacer una carta muy larga al General Escobedo para que te deje salir de Querétaro, y voy a escribir un poema sobre tu viaje a Sevilla el día en que almorzaste junto al Guadalquivir en un bosquecillo de limoneros cargados de frutos de oro. Y también inventaron, ¿verdad que no te lo dijo nadie?, un aparato mágico para ver los huesos y las vísceras de las personas vivas y tomarles fotografías, y para ver si te tragaste algo que te pueda hacer daño: tienes que saber que tu madre Sofía se tragó el anillo que le enviaste con el Doctor Basch, y a la pobre se le derritió en el estómago y la abrasó las entrañas. (Del Paso 2008: 375-376)

Nathalie Sagnes escribe al respecto: “El mecanismo del discurso de Carlota no es más que el de su memoria y su locura creadora. Carlota se considera ante todo como un punto que no está anclado ni en el espacio ni en el tiempo sino que se desplaza sobre el hilo de la historia” (Sagnes 1992: 213). Superponiendo los acontecimientos y las perspectivas temporales y espaciales produce una “simultaneidad no simultánea” que hace entrar en crisis el mimetismo del discurso histórico (Rincón 1995, de Toro 2006: 90):

los escuché, no pude evitarlo, y cuando dijeron tu nombre y Sara Bernhardt le prestó a Luis Napoleón el diamante en forma de lágrima que le regaló Víctor Hugo para que Luis Napoleón fingiera llorar por ti, ya no pude más, porque tú bien sabes lo hipócritas que son todos ellos; primero llorará Luis Napoleón por no haberse llevado a Sedán el relicario de zafiros con un trozo de la verdadera cruz que el Califa Arún Al-Rashid le regaló a Carlomagno y que le hubiera asegurado el triunfo, me dijo, y se quejó de dolores espantosos en la vejiga y de orinar piedras redondas y sanguinolentas como las perlas rosadas que había allí, en la Exposición, en el Pabellón de Las Bermudas, que llorarte a ti, Maximiliano. [...] Por eso, y para evitarles las lágrimas de cocodrilo que hubieran fingido derramar por ti, les dije que tú estabas allí, que no era cierto lo que decían y que sí, les repito, tú estabas allí en el pabellón de México y ya te verían después, si me acompañaban todos, pero primero le pedí a Enriqueta que me comprara unos papeles de fantasía de Guesnú para envolver los regalos de Navidad de los niños pobres de Trieste, y yo misma compré un cargamento de fusiles Howitzer para el arsenal del Molino del Rey, y le di los buenos días al Príncipe de Orange y con él y con el Príncipe de Gales y la Princesa Murat y con Paulina Bonaparte y mi cuñada Enriqueta nos fuimos a beber cócteles al pabellón americano, porque habrás de saber que inventaron el mint-julep, Maximiliano, inventaron el sherry-cobbler y el brandy-smash y luego se nos juntaron Luis Napoleón y Eugenia y todos tomamos cócteles y más que nadie Enriqueta que bebió un mint-julep tras otro hasta que se emborrachó. Yo no quería decirle a Enriqueta que allí estaba el duquesito de Brabante, su hijo, empapado y temblando de frío por haberse caído, el bobo, en un estanque. Yo no quería recordarle a la pobre que en unos cuantos días el duquesito se iba a morir de pulmonía. Yo no quería decirle a Eugenia que si se fijaba bien en el uniforme de Lulú, vería que estaba erizado de lanzas de azagaya, y que si el príncipe le contaba que con ése su uniforme de cadete de Woolwich se había hecho cada vez más amigo de Alfonso Doce con su uniforme de cadete de Sandhurst, iba a notar que su aliento olía ya a vísceras podridas. Pero eso sí, les advertí a los dos: nada

de venirme con mentiras y contarme que Maximiliano esto y Maximiliano lo otro. Maximiliano está aquí, ¿me oyen? Maximiliano está aquí, vivo, en la Exposición Internacional de París. (Del Paso 2008: 177-179)

Carlota, nota Elizabeth Corral Peña, suspende la continuidad (temporal, sintáctica y temática) y emplea el verbo “recordar” para referirse a un hecho que todavía no ha tenido lugar en el momento de la situación relatada (en el caso de la cita anterior, la visita a la Exposición Universal de París en 1867). De la misma forma da cuenta de la vida del príncipe francés y de las ocurrencias de su muerte, aun cuando ésta no ocurriría sino en 1879 (Corral Peña 1997: 117).

Carlota no llega a proponer ninguna utopía histórica que no sea la de revivir el pasado en un presente borgesianamente eterno. Ella vive encerrada en un castillo. Su cabeza, o mejor dicho su pensamiento, es “un palacio tan grande como el universo, con puertas y ventanas que se abren a toda la historia y todos los paisajes” (Del Paso 2008: 555). Es un presente que no es un instante abstracto y genérico en un fluir homogéneo del tiempo, sino la instancia generadora de todos los tiempos. Entre otras cosas el presente se conierte en el punto donde se encuentran los distintos registros de la eternidad:

¿Cómo explicarle a nuestro maestro de español, que además se murió hace tantos años, cómo decirle que de nada sirve que me hable de conjugaciones y tiempos verbales porque yo no fui la Emperatriz de México, yo no seré Carlota Amelia, yo no sería la Reina de América sino que soy todo, todo el tiempo, un presente eterno sin fin y sin principio, la memoria viva de un siglo congelada en un instante? (Del Paso 2008: 554-555)

La postura de Carlota frente a la historia es parecida a la que surge de la versión del Quijote de Pierre Menard, el protagonista del cuento de Borges. La historia, la memoria en el caso de Carlota, es la *madre* de la realidad: “Cervantes no define la historia como una indagación de la realidad, sino como

su origen. La verdad histórica para él no es lo que sucedió, es lo que juzgamos que sucedió.” (Borges 1996: 62). Llama la atención, en los monólogos de Carlota, la repetición obsesiva del pronombre “yo”, como si el sujeto, a través de la reivindicación de una individualidad, buscara un apoyo para asegurar su propia presencia. De hecho, la novela misma empieza con una de estas enumeraciones, que se repetirán regularmente a lo largo de todo el texto, brindando, por medio de digresiones y proliferaciones de datos, un tipo de información basada en la simultaneidad de tiempos y espacios:

Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la Reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San Carlos y Virreina de las provincias del Lombardovéneto acogidas por la piedad y la clemencia austriacas bajo las alas del águila bicéfala de la Casa de Habsburgo. Yo soy María Carlota Amelia Victoria, hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica, a quien llamaban el Néstor de los Gobernantes y que me sentaba en sus piernas, acariciaba mis cabellos castaños y me decía que yo era la pequeña sílfide del Palacio de Laeken. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina, hija de Luisa María de Orleáns, la reina santa de los ojos azules y la nariz borbona que murió de consunción y de tristeza por el exilio y la muerte de Luis Felipe, mi abuelo, que cuando todavía era Rey de Francia me llenaba el regazo de castañas y la cara de besos en los Jardines de las Tullerías. Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, sobrina del Príncipe Joinville y prima del Conde de París, hermana del Duque de Brabante que fue Rey de Bélgica y conquistador del Congo y hermana del Conde de Flandes [...]. (Del Paso 2008: 11)⁸

⁸ Escribe Robin Fiddian: “As far as ideological implications are concerned, Carlota’s madness places a question mark over the category of the sovereign subject, which she literally personifies. Throughout her monologue, she insists on her status as princess and empress. Her dominant position in the structure of the narrative, and her insistent use of the first –person form of the verb, are the outward signs of a subjectivity that is self-assured and in command. Yet the contradictions and instability that typify Carlota’s discourse point directly to a rift in the consciousness and beyond that, to fissures in the ideology of the subject.” (Fiddian 2000: 117)

La subjetividad, afirma Émile Benveniste, tiene un fundamento lingüístico. La subjetividad a la que se refiere el lingüista es la capacidad del hablante para imponerse como 'sujeto' en el momento del ejercicio del lenguaje: es, en suma, "L'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience" (Benveniste 1966: 260). El 'yo' no se refiere a un concepto o a un individuo, sino al acto del discurso único en el que se pronuncia y designa el hablante de este discurso. Es decir, el sujeto puede ser identificado sólo en la situación presente de un determinado discurso. Estas reflexiones tienen implicaciones en la expresión de la temporalidad:

Il est aisé de voir que le domaine de la subjectivité s'agrandit encore et doit s'annexer l'expression de la temporalité. Quel que soit le type de langue, on constate partout une certaine organisation linguistique de la notion de temps. Il importe peu que cette notion se marque dans la flexion d'un verbe ou par des mots d'autres classes. [...] Une langue distingue toujours des 'temps'; que ce soit un passé et un futur, séparés par un 'présent', comme en français; ou un présent-passé opposé à un futur, ou un présent-futur distingué d'un passé, comme dans diverses langues amérindiennes, ces distinctions pouvant à leur tour dépendre de variations d'aspect, etc. Mais toujours la ligne de partage est une référence temporelle au 'présent'. Or ce 'présent' à son tour n'a comme référence temporelle qu'une donnée linguistique: la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit (Benveniste 1966: 262)

Es a partir de aquí que, según Benveniste, la subjetividad puede tener una referencia solamente 'actual':

Le repère temporel du présent ne peut être qu'intérieur au discours. Le *Dictionnaire général* définit le 'présent' comme "le temps du verbe qui exprime le temps où l'on est". Mais prenons-y garde, il n'y a pas d'autre

critère ni d'autre expression pour indiquer "le temps où l'on *est*" que de le prendre comme "le temps où l'on parle". C'est là le moment éternellement 'présent', quoique ne se rapportant jamais aux mêmes événements d'une chronologie "objective", parce qu'il est déterminé pour chaque locuteur par chacune des instances de discours qui s'y rapporte. (Benveniste 1966: 263)

Se puede decir que el acto de enunciación posibilita la presencia del sujeto a sí mismo y frente al mundo y engendra la temporalidad, la cual mantiene como elemento referencial la dimensión del presente. El sujeto no tiene otro modo de vivir el tiempo que el de realizarlo, por medio de la irrupción del discurso en el mundo, o sea diciendo "Yo, ahora" (Agamben 1998: 113). Frente a lo indecible de los traumas del pasado, escribe Vittoria Borsò:

hace falta una historia 'otra', escrita por las contradicciones y la desconexión entre la realidad y el habla; una historia escrita desde un lugar vacío (heterótipo), inexistente en el sistema del lenguaje; El lenguaje del archivo es el lenguaje de una subjetividad que se expresa sin encontrar el lenguaje de su propia identidad. (Borsò 2006: 80)

Carlota se entrega, en sus interminables soliloquios, a la tarea de conseguir las pruebas de una existencia que se manifiesta únicamente en el acto presente de una "memoria desbocada" que la lleva a mencionar también títulos inexistentes, imposibles, y anacrónicos: "Yo soy Carlota Amelia de México, Emperatriz de México y de América, Marquesa de las Islas Marías, Reina de la Patagonia, Princesa de Teotihuacán [...] Yo soy Carlota Amelia de Bélgica, Baronesa del Olvido y de la Espuma, Reina de la Nada, Emperatriz del Viento" (Del Paso 2008: 108-109). Citando otra vez a Giorgio Agamben podríamos decir que su locura, en tanto condición extrema, expresa:

la fine di ogni possibilità di una temporalità originaria, cioè della fondazione temporale di una situazione nello spazio, di un Da. In esso

l'irreparabilità del passato prende la forma di un'imminenza assoluta [...] anticipazione e successione si appiattiscono parodicamente l'uno sull'altra (Agamben 1998: 119)

El concepto de autor, escribe Foucault, es sobre todo un dispositivo organizativo que nos permite tanto agrupar algunos textos bajo el mismo membrete como proporcionar en virtud de éste una determinada manera de analizar dichos materiales. La subjetividad del autor es, antes que nada, una construcción funcional a los presupuestos epistemológicos de un determinado discurso, un principio gracias al cual se delimita, se excluye y se selecciona. La "función-autor" no se refiere simplemente a un individuo singular, sino que presupone una variedad de posiciones que diferentes "yoes" pueden ocupar dependiendo de los diferentes sistemas de poder en el marco de los cuales se han plasmado:

Décrire une formulation en tant qu'énoncé ne consiste pas à analyser les rapports entre l'auteur et ce qu'il a dit (ou voulu dire, ou dit sans vouloir), mais à déterminer quelle est la position que peut et doit occuper tout individu pour en être le sujet. (Foucault 1969: 126).

Esto significa que ya no es posible pensar en el lenguaje como vehículo de un significado, de una verdad de la que un determinado sujeto es custodio y responsable. Todos los discursos, cualquiera que sea el tratamiento que les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo (Foucault 1994: 812).

Quedan entonces abiertas las preguntas sobre cómo se manifiestan estos discursos, sobre cuáles son sus modos de existencias y los lugares reservados para posibles sujetos. Carlota, un sujeto de-subjetivizado por su insania mental, puede representar un discurso en su tener lugar en el presente de la enunciación. Ella decidió quedarse

en un sueño con los ojos abiertos. En un denso claroscuro poblado de fantasmas que me hablan todo el tiempo, que me murmuran al oído o que me gritan, cuando quiero hacerme la ciega y la sorda, que esos ojos que los ven no son los míos, ni míos los oídos que los escuchan, ni mía la voz que los impreca o que les suplica que me dejen tranquila, que me dejen sola, que ya no quiero soñar, que ya no quiero ser otra que no sea yo misma. Sólo que es tarde. Y si te digo que es tarde, Maximiliano, no quiero decir con eso que sesenta años es mucho tiempo: porque el día en que elegí escapar de México y de Miramar, de Bouchout, de tu muerte y de mi vida, ese día no existió jamás: no fue hace sesenta años, ni hace un instante. Es desde siempre que yo soy todas las voces (Del Paso 2008: 174)

La palabra *noticia*, en el título de la novela, “supone un mensaje cuya transmisión, tributaria del mensajero, puede ser precaria” (Plâa, 1997: 141). El que quiera conocer otra versión de la historia del Segundo Imperio mexicano debe hacer referencia a la supuesta precariedad de la escritura-rememoración de Carlota y a la inestabilidad de toda instancia narrativa que impregna la obra. Desde el principio de la novela, la perspectiva paralela y anacrónica que le otorga la locura – en realidad una forma alternativa de la cordura histórica- la convierte en el personaje-archivo en que se coagulan los tiempos y los espacios.

Quién, dime, quién que esté vivo lo recuerda, quién sino yo, que hace sesenta años te dije adiós a la sombra de los naranjos perfumados de Ayotla y te dejé para siempre solo, [...] Sólo la historia y yo, Maximiliano, que estamos vivas y locas. Pero a mí se me está acabando la vida. (Del Paso 2008: 24)

La novela, por lo tanto, empieza con la identificación de Carlota con la historia de su tiempo y con la necesidad inaplazable de narrarla, urgencia que se volverá cada vez más apremiante a lo largo de la novela. Si por un lado el delirio de Carlota pone al descubierto los huecos del discurso histórico, por otro lado se propone como dispositivo de cohesión entre los fragmentos, ruinas y

residuos de pasado que forman la constelación de imágenes que relampaguean en un instante, la constelación a la que Walter Benjamin se refería en sus *Tesis* como el verdadero objeto de la investigación historiográfica. “Carlota *es* la historiadora del Imperio” escribe Vicente Quiriarte “no se conforma con ser protagonista: sus ojos son los ojos de la Historia; con ellos adivina, profetiza y testimonia hasta lo que aparentemente no ha mirado” (Quiriarte, 1997: 130).

La escritura histórica de Carlota procede por medio de una “proliferación prodigiosa” (Corral Peña, 1997: 219) que parece aspirar a lo ilimitado y sirve de contrapunto poético a los vacíos y contradicciones de la historia. El desarrollo desencadenante del discurso de Carlota es de tipo rizomático: parece no tener un centro o un punto de partida –el “fundamento-raíz” que está en la base de la epistemología occidental (Deleuze/Guattari 1980: 25), sino únicamente *líneas de fuga* y desviaciones laterales que apuntan, sin lograrlo nunca, a agotar completamente un tema. Las desmedidas prolijidades y letanías autorreferenciales del soliloquio de una princesa y emperatriz que vivió durante un siglo entero remiten –según Robin Fiddian- a la vacuidad y el anacronismo de la empresa imperial impulsada por los sueños europeos de dominación (Fiddian 2000: 119). Sin embargo, hay que poner de relieve cómo el lenguaje de Carlota sea sobre todo un lenguaje *emotivo*. La narración historiográfica que Carlota lleva a cabo, muchas veces dejando de lado la coherencia conceptual, goza de la riqueza de matices de una escritura basada en las tumultuosas pasiones que acecharon su existencia, sin que eso perjudique la validez de su obra de historiadora⁹. Al mantenerse con la memoria, siempre por un instante, en el umbral del tiempo, la voz de Carlota da cabida simultáneamente a todas las voces y los testimonios, tanto de los acontecimientos mexicanos como de la historia universal. De este modo la Emperatriz se convierte en una constelación

⁹ Escribe Remo Bodei: “Nulla impedisce tuttavia di pensare le “passioni” (emozioni, sentimenti, desideri) quali stati che non si aggiungono dall’esterno a un grado zero della coscienza indifferente, per intorbidarla e confonderla, ma che sono costitutivi della tonalità di qualsiasi altro modo di essere psichico e persino di ogni orientamento cognitivo. Perché non concepirle dunque come forme di comunicazione ‘accentuata’, linguaggi mimati o atti espressivi che elaborano e trasmettono, nello stesso tempo, messaggi settorialmente orientati, modulati, articolati e graduabili nella direzione e nell’intensità?” (Bodei 1991: 10)

de diferentes registros temporales y perspectivas, es decir en la experiencia originaria, y más humana, de la historia en la que el presente encuentra el pasado:

Diles Maximiliano, que yo tengo México a mis pies. Diles que lo tengo en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos. Les doy y les quito la vida. Los visto y los desvisto. Los entierro y los destierro. Les quito el alma y les presto mi aliento. Les quito su risa y les doy mis lágrimas. Vivo y muero por ellos. Yo soy Napoleón Tercero vestido de Madame Pompadour. Yo soy Benito Juárez disfrazado de toreador. Yo soy Juana la Loca que piensa que es Carlota Corday (Del Paso 2008: 1026-1027)

“A través del flujo intemporal de la locura” señala Vicente Quiriarte “Carlota recupera –y nosotros con ella- la realidad eternamente en fuga” (Quiriarte, 1997: 133). La locura, se podría decir, le permite a la emperatriz sobrevivir a todos los protagonistas de su historia, y sobre todo a Benito Juárez, el héroe triunfante del Pantheon mexicano, cuya misión fue fundar una Nación en los principios de la razón ilustrada y que ahora se encuentra aniquilado –*objetivado*- en los monumentos que sus compatriotas le dedicaron, víctima de la “historia de bronce”, es decir, de una historia incorruptible de hazañas gloriosas y hombres ejemplares, producto de un acercamiento a la historia de tipo cronológico y oficialista (González y González 2007: 53-74):

Me manda decir que está muerto desde hace cincuenta años, que ya no es presidente ni licenciado, que ya no es indio ni es nada, que es un monumento en la Alameda de la ciudad de México y una estatua en cada pueblo de la República, el nombre de cien avenidas y de mil calles en mil aldeas, el nombre de una ciudad, el nombre de una dalia, me manda decir que es un montón de polvo en el panteón del Santo que lleva tu nombre. (Del Paso 2008: 616).

En el primer de sus monólogos, la insania de Carlota inventa un mensajero sin cara, pero omnipresente, que al entregarle papel, pluma y tinta, la conecta al mundo y la obliga a redactar su versión de la historia, poniendo por escrito el flujo de su desmedida memoria: “Hoy ha venido un mensajero a traerme noticias del Imperio” (Del Paso 2008: 26). Museos y bibliotecas, escribe Foucault, son lugares en los que el tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse sobre sí mismo. En el siglo XVII, hasta fines del XIX incluso, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección. En cambio, la idea de acumularlo todo, la idea de constituir una especie de archivo general, es propia de nuestra modernidad (Foucault 1984: 47). Carlota, señala Corral Peña, maneja con desparpajo la producción de páginas escritas antes, durante y después del Segundo Imperio, sean ellos los diarios de Maximiliano, las correspondencias con personajes como Bazaine, Santa Anna, Leopoldo I, hasta los discursos oficiales y los menús de los banquetes de corte (Corral Peña, *ibíd.*: 198). Todos los textos que Carlota menciona existen realmente. De esta forma la Emperatriz se convierte en el Archivo de su tiempo, que gracias a su longevidad llega a abarcar casi todo el siglo XIX y los primeros 27 años del Siglo XX.

Carlota, desde luego, asume todas las funciones del narrador -ideológica, testimonial, comunicativa, metanarrativa y narrativa- (Genette 1972: 141 ss) y las comparte, a lo largo de los capítulos de la novela, con una infinidad de otras instancias narrativas, todas igualmente no fiables. Sin embargo, su posición privilegiada y dominante en la narración de los hechos históricos se confirma en el apartado que cierra la novela. El capítulo lleva también la epígrafe “Castillo de Bouchout, 1927” y, en un paralelismo casi perfecto, resume los monólogos anteriores, haciendo también una última referencia al proceso de “mexicanización” de la emperatriz, especialmente con respecto a una muerte que ya parece inminente

Hoy vino el mensajero y me trajo un ramo de flores de cempoalxóchitl.
Me trajo, como nahual, al perro que acompañó a Quetzalcóatl en su viaje

por el Mictlál. Me trajo una vajilla de barro negro de Oaxaca, la capa de plumas rojas de Bélgica, el penacho y el escudo del Emperador Moctezuma. (Del Paso 2008: 1035)

El cambio de los tiempos verbales es significativo. La elección del pretérito en vez del presente perfecto, como en el primer capítulo, marca un punto final del esfuerzo narrativo de Carlota antes de su disolución en el más allá mexicano. Un punto final que posiblemente sea simplemente una pausa, en la espera de que el flujo de la narración reanude bajo otras formas: “hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindeberg está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México” (1036), gracias al infinito abastecimiento de informaciones garantizado por la acumulación del Archivo.

III *El desfile del amor: historia de una investigación*

3.1 Introducción

Con la novela *El desfile del amor* (1984)¹⁰, Sergio Pitol, escritor que por intereses y formación representa un caso anómalo en el panorama de las letras mexicanas, gana en 1984 el Premio Herralde. *El desfile* es el relato de una investigación policiaca fracasada en que las máscaras de los protagonistas se alternan en el telón de fondo del México de los años 40. Es el primer retablo de la que se ha dado a conocer como la trilogía carnavalesca (en el sentido bajtiniano del término) de la cual forman parte *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991).

Estamos en México D.F. en el año 1973. El asesinato de un joven austriaco, Erich María Pistauer, acontecido el 14 de noviembre de 1942 durante una fiesta en casa de la galerista Delfina Uribe, en el edificio Minerva de la Colonia Roma en la Ciudad de México, despierta el interés del historiador Miguel Del Solar, profesor mexicano que se ha radicado desde hace unos siete años en Inglaterra y que ahora se encuentra de paso en la capital. En el intento de encontrar las relaciones de aquel crimen con la política del país en los años de la Segunda Guerra Mundial, su investigación lo lleva a interrogar a los que fueron testigos del acontecimiento o que fueron de alguna manera involucrados en éste. La atención del historiador enfoca sobre todo a los inquilinos del Minerva, en que convivían artistas y diplomáticos extranjeros, burgueses decaídos, nuevos ricos, revolucionarios e intelectuales de entreguerras. A través de la narración de Pitol asistimos al desfile grotesco, *carnavalesco*, de los protagonistas y de sus vidas recogidas en doce entrevistas. Por medio de estos testimonios, Miguel Del Solar, como sugiere su apellido, trata de aclarar, de

¹⁰ La edición que se ha utilizado es la de Biblioteca Era de 2007. Las citas textuales corresponden a las páginas de esta edición.

arrojar luz sobre ese accidental y casi despreciable fragmento del pasado. Sin embargo, como en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, de cada diálogo y relato surge una versión que en vez de esclarecer los hechos los enmaraña aún más. De una manera más evidente respecto a la novela de del Paso, las voces narradoras de *El desfile del amor* se encuentran en un complejo juego dialógico en que los rasgos psicológicos del individuo proporcionan la posibilidad de reconstruir el entorno social e histórico de la acción. En este sentido el sistema de relaciones entre los actores de un episodio de crónica aparentemente irrelevante se vuelve fundamental para la reconstrucción de la sociedad mexicana de los años 40.

3.2 Un historiador frente a la memoria

En la novela *El desfile del amor*, el lugar del crimen, el edificio Minerva, desempeña el papel del Archivo dentro y alrededor del cual se conservan, maduran y chocan entre sí las memorias encontradas de los protagonistas. La estructura de la novela depende en gran medida de la configuración literaria de este espacio crucial. En tanto *lieu de mémoire* (Thies 2004: 247), el edificio Minerva, alegoría de una etapa histórica en que México hace su ingreso en el gran escenario del mundo, representa un trozo de historia arrancado del continuo movimiento de la historia misma y entregado al presente, convirtiéndose en el pivote de una nueva epistemología histórica¹¹.

La narración empieza en una tarde de enero de 1973. Un hombre en la calle observa la extravagancia arquitectónica de un edificio de ladrillo rojo con

¹¹ “L’*épistémologie déployée* dans le Lieu tout à la fois pose, revendique même la centralité du présent (qui est au départ et à l’arrivée), et la contourne ou croit y échapper. De quelle façon? En faisant justement du passage du passé dans le présent, de sa reprise sélective, qui caractérise le fonctionnement de la mémoire, le point de départ de son opération historiographique: convertir la mémoire, moins comme contenu que comme forme, en mode de questionnement historique et d’écriture de l’histoire” (Hartog 2003: 158)

cuatro insólitos torreones en la esquina. Por su estilo ecléctico, entre el neogótico y el Art Decó, el edificio no entona con el entorno del barrio de casas construidas según la moda de inicio siglo en Burdeos o Biarritz. Bien mirado, este original caserón ni siquiera corresponde al resto de la ciudad (Pitol 2007: 9). El edificio de arquitectura tan extraña y anacrónica, señala el narrador, se encuentra en el corazón de la colonia Roma, una región de la Ciudad de México que fue sometida a un rápido desarrollo durante el Porfiriato, atrayendo la burguesía mexicana y las inversiones extranjeras, para luego decaer frente a la explosión demográfica y urbanística de la capital. La mirada del hombre se detiene en la ruina en que se ha convertido el edificio, que en sí mismo representa el inicio y el final de una época espléndida:

algo triste y sucio en ese rumbo que hasta hacía poco lograba sostener aún cierto alardes de elegancia, de antigua clase poderosa, maltratada pero no vencida [...] El hombre empujó la puerta de metal, caminó hasta el patio central, levantó la mirada y recorrió con ella el espectáculo escuálido que ofrecía el interior de aquella construcción al borde de la ruina [...] Su parte interna [no] era coherente con el gótico falso de la fachada, con las mansardas, las ventanas en ojo de buey y los cuatro torreones. La mirada del hombre recorrió los corredores que circundaban cada planta del edificio, los oasis creados irregularmente por conjuntos de macetas y botes de hojadelata de distintas formas y tamaños donde crecen palmas, lirios, rosales, buganvillas. Esa disposición rompe la monotonía del cemento, crea un juego asimétrico a fin de cuentas armonioso y recuerda el interior de las vecindades humildes de la ciudad. (Pitol 2007: 9-10)

El narrador tarda un poco en decirnos algo sobre el visitante del edificio. En las primeras páginas, la narración y la descripción se entretajan en un juego de cambios de perspectivas que se mantendrá constante en toda la novela, así como los continuos saltos en la focalización que oscila entre la objetividad del narrador, que nos informa sobre el desarrollo del barrio en relación al tejido urbano de la Ciudad de México, y la reacción íntima del protagonista, para

quien el edificio no se ajusta a sus recuerdos: ““En las jardineras crecían palmas de tallos espigados’ se dijo. Se preguntó si la memoria no le estaría tendiendo una celada” (Pitol 2007: 10). El primer protagonista de la novela es, no cabe duda, el edificio Minerva. Sin embargo se va esbozando enseguida un paralelo evidente entre el lugar y el personaje que encontramos de pie frente a él. Al igual que el edificio, que representa una bizarría en el escenario de la metrópolis mexicana, algo por lo menos excéntrico con su aire espectral y su “aspecto de ilustración de novela de Dickens que desprendía de sus balcones, muros y torres” (Pitol 2007: 16), el hombre presenta un aspecto exótico, de extranjero: “pantalones de franela gruesa, café oscuro, y una chaqueta de tweed, del mismo color, ligeramente jaspeada. La corbata es de lana tejida, ocre” (Pitol 2007: 10). Este hombre es Miguel Del Solar, mexicano, doctor en historia y profesor de historia latinoamericana en la Universidad de Bristol, en Inglaterra. Su presencia, su forma de moverse en aquel espacio insólito y el estilo de su atavío, que delata la influencia de su país de adopción, resultan completamente naturales con respecto al edificio, “a tono con las altas y sucias paredes de ladrillo rojizo, semejantes a muchos muros y pórticos londinenses” (Pitol 2007: 10).

La historia de Miguel Del Solar se hace más detallada. Empezamos a conocer algo de su vida a través de un retrato-diálogo que un narrador externo estructura a través de una narración-descripción en tercera persona. Del Solar se convierte así en el interlocutor implícito, y despiadadamente objetivado, de la primera de las entrevistas que componen la novela. Sigamos brevemente el cuento del historiador y las razones que lo han llevado al patio de este edificio.

Del Solar se encuentra en la capital mexicana durante un año sabático para recoger material para un proyecto de investigación. Acaba de entregar a una editorial especializada las pruebas corregidas de su último libro *El año 14*, una crónica de los acontecimientos ocurridos en la ciudad de México desde la salida de Victoriano Huerta hasta la llegada de Venustiano Carranza. Ahora,

parado frente al edificio que en la actualidad se ve tan diferente de cómo él se acuerda, desconfía de su propia memoria. Ésta le trae un flujo

de ecos de conversaciones que insisten en la elegancia, en el prestigio de aquel inmueble, en su interior Art Decó diseñado en 1914 por uno de los arquitectos más prestigiosos de aquel tiempo. Lo que en esos momentos ven sus ojos son los muros a punto de tronar, de desvencijarse. (Pitol 2007: 10)

El objeto del nuevo estudio al cual Del Solar ha empezado a dedicarse desde hace poco será el año 1942. En plena segunda guerra mundial y tras de la expropiación petrolera declarada por Lázaro Cárdenas en 1938, México, un país “lleno aún de resabios provincianos”, llevaba poco tiempo asomado a la política internacional en la tentativa de rebasar su posición periférica respecto a los acontecimientos mundiales. Hacía unos meses, en Inglaterra, Del Solar había descubierto la correspondencia entre el administrador de una empresa petrolera inglesa de la Huasteca y su central en Londres, durante los conflictos petroleros que desembocaron en la privatización y la consiguiente ruptura de relaciones entre Inglaterra y México (Pitol 2007: 11). El historiador se entregó con celo a esta nueva pesquisa sobre “la acción de las empresas petroleras contra México, el estallido de la segunda guerra mundial, la participación del país en la causa aliada”, es decir “las relaciones difíciles que cuya reanudación hizo posible la guerra”. Lo que quería perfilar es “la crónica de la vida en el país, donde los acontecimientos, por su selección, por la manera de agruparse, se explicaran solos” (Pitol 2007: 98). Del Solar se encuentra ahora en el patio de aquel caserón de la Ciudad de México porque en el año 1942, en aquel sitio, tuvo lugar un asesinato que llevaba en sí potencialidades seductoras para un investigador como él. Esclarecer el misterio que hasta la fecha rodea esos hechos criminales representa el móvil de la actividad de Del Solar.

Al llegar a México, recibió un nuevo impulso para seguir su investigación cuando una condiscípula suya le hizo llegar un legajo de la

Secretaría de Gobernación referente a las actividades más o menos clandestinas de ciertos agentes alemanes activos en México en el mismo periodo. El “perfume amargo” de misterio que emanaba de esas escuetas fichas biográficas llevaba consigo mil posibilidades nuevas para un historiador que estuviera interesado en ampliar el ámbito de la investigación y en estudiar la situación mexicana en relación a lo que estaba pasando entonces en el mundo, y no sólo respecto a los países a quienes pertenecían las empresas expropiadas. De alguna manera, estas fichas, recreaban “la atmósfera de ciertas películas, de ciertas novelas, que uno estaba acostumbrado a situar en Estambul, en Lisboa, en Atenas o Shanghai, pero jamás en México” (Pitol 2007:12). El estudio y la catalogación de las cincuenta páginas fotocopiadas contenidas en el legajo de la Secretaría de Gobernación representan el primer paso de una investigación que, como veremos, se desenvolverá a lo largo de una doble vertiente: la pesquisa histórica por un lado y la encuesta policial por el otro. Del Solar sabe que estas fichas sinópticas, casi completamente carentes de comentarios marginales, aparentemente desprovistas de interés y comunicadas sólo de modo tangencial con alguna arista de la que se considera la historia verdadera (Pitol 2007:14), podrían ser la clave para penetrar un complejo sistema de referencias. Como historiador, Del Solar ha aprendido que lo único cierto es que no hay punto que, en determinado momento, no sea propicio a las más jugosas revelaciones, cada pequeña astilla de información o cada imagen cobraría en algún momento su significado en un cuadro más extenso y complejo

Existía la posibilidad de que los nombres incluidos en la lista y la serie de datos que los acompañaba, por el momento neutros, una vez que comenzaran a ligarse con otros, con las personas e instituciones correspondientes, se dilataran, se expandieran e introdujeran al investigador en campos más amplios, algunos de verdadera significación (Pitol 2007:13)

La sorpresa no tarda en llegar: en los dos renglones finales de la “pequeña crónica” contenida en ese “pobre y somero expediente policiaco” (Pitol 2007:14), Del Solar encuentra la mención a la balacera acaecida hace treinta años en el edificio Minerva donde él, que en aquel entonces tenía diez años, vivía con su familia. En los documentos del legajo, se indicaba que el atentado estaba posiblemente ligado a un ajuste de cuentas entre agentes alemanes y sus secuaces locales. Los hechos, tales como se consignan en el acta judicial de la Procuraduría, son los siguientes:

El ciudadano Erich María Pistauer, austriaco [...] había sido asesinado por proyectiles disparados con arma de fuego. El acta describía la trayectoria que siguieron las balas (y su número de calibre) en el cuerpo del occiso, quien poco antes de los disparos había salido del edificio llamado Minerva, situado en la esquina de las calles de Orizaba y Durango, en la colonia Roma. El occiso había visitado al matrimonio Díaz Zepeda, inquilinos del mencionado inmueble. Al salir en evidente estado de ebriedad, intentó abordar un automóvil detenido frente al portón del edificio, confundiéndolo posiblemente con un taxi, y dio señales de violencia al impedirle el conductor subir a su vehículo. Ante la insistencia del agresor, el conductor había disparado desde el interior del automóvil (Pitol 2007: 60)

Una de las razones que impulsan al historiador a profundizar la investigación es precisamente el sentimiento de que en este acontecimiento se entrecruzan la historia personal, que se fundamenta en la memoria de un niño, con la historia colectiva. Miguel Del Solar “siente una necesidad casi física de conocer las circunstancias y los pormenores de ese crimen relacionado con el edificio Minerva. Considera que lo toca muy de cerca” (Pitol 2007: 24). La relación entre la actividad de investigar la historia y la intimidad del protagonista se manifiesta en primer lugar en las memorias desatadas por la visión de los muros podridos del Minerva al comienzo de la novela: “Su

estancia en aquel lugar aparece, se pierde y vuelve a surgir en sus recuerdos como enmarcada por un escenario palaciego” (Pitol 2007: 10). En aquel edificio el protagonista vivió algunos meses en casa de su tía Eduvigés, representante de la antigua clase acomodada del México pre-revolucionario vinculada con el Porfiriato y sus estructuras de poder. Era, la tía Eduvigés, una mujer amargada que no dejaba de lamentar el declino de su familia en contraste con la aparición de los nuevos ricos durante los años posteriores a la fase armada de la Revolución. “El hecho de alimentarse en una fuente que siempre confundió las tribulaciones familiares con los desastres del país” reflexiona Del Solar “definió su vocación posterior, su empeño en estudiar historia contra la opinión familiar” (Pitol 2007: 23).

Lo privado y lo familiar confirmarán la persistencia del pasado, bajo la forma distintiva del anacronismo, en la manera de vestirse de la tía Eduvigés descrita en ocasión de la primera visita de Del Solar, en el capítulo II. Se establece, en aquella circunstancia, otra afinidad entre el edificio Minerva y sus antiguos moradores. Eduvigés es otro “monumento” en que se resumen las tres coordenadas históricas en las cuales se desliza la novela: 1914, 1942, y 1973:

Ya entonces se había iniciado el proceso de expansión su cuerpo, el cual dada su estatura, llegó a adquirir formas auténticamente monumentales [...] Mantenía su manera anacrónica y enteramente personal de vestir. [...] La misma ropa con que la había visto de niño [...] El tipo de vestuario anunciado en las revistas y periódicos de 1914 que acababa de revisar (Pitol 2007: 28)

El paralelo entre Eduvigés y el Minerva sigue con la descripción del estado de ruina y descuido al que se había abandonado la mujer: “Le sorprendió el aspecto acentuado de desorden, la falta de pulcritud de su persona: el maquillaje mal puesto, las uñas descuidadas, el pelo desmadejado, al parecer tan sucio como el de la marta que llevaba al cuello” (Pitol 2007: 28). La misma aspiración al anacronismo, a la reconstrucción nostálgica de una época tan

característica de nuestro presente, la encontramos en el capítulo “Anfitriona perfecta” (Pitol 2007: 41-58). El espacio palaciego y escenográfico de la residencia de San Ángel, en la cual la acomodada galerista Delfina Uribe recibe al historiador en el presente de 1973, es una cita del departamento del Edificio Minerva donde, treinta años atrás, se dio la fiesta fatal.

Del Solar se paseó largo rato frente a los cuadros. De la pared pendía un gran Tamayo: una figura humana, compuesta por discos sobrepuestos de un rojo relampagueante [...] En las demás paredes, muy separados unos de otros, pudo ver los demás cuadros: un autorretrato de juventud de Frida Kahlo; una naturaleza muerta de Lazo; un Julio Escobedo firmado el año 1937 [...] En una de las salas pequeñas, un trímulo dibujo de Matisse, frente a una calavera color cera de Soriano Todo en la casa, la arquitectura, los muebles y su disposición, los cuadros constituían un muestrario de excelencia de los años treinta y comienzos de los cuarenta. La casa de Delfina se obstinaba en detener el tiempo en los momentos en que se inauguró su galería, cuando él, a los diez años, la veía pasar a toda prisa enfundada en unos vestidos de organdí blanco con lunares azules. (Pitol 2007: 42-43)¹²

La escena inicial de la novela, cuando Del Solar entra al edificio Minerva por las puertas de metal deteniéndose en el patio interior para examinar esa viva imagen de deterioro, marca el ingreso, o la vuelta, del protagonista al mundo olvidado de su infancia, con todas las mistificaciones y vacilaciones que esta rememoración conlleva: “¡Él había vivido en esta casa en el momento de ocurrir

¹² Giorgio Agamben, retomando la Tesis XIV de Walter Benjamin sobre el concepto de historia, da cuenta de la temporalidad contemporánea en una de sus manifestaciones peculiares, es decir, justamente el anacronismo de la moda: “Ma la temporalità della moda ha un altro carattere che la apparenta alla contemporaneità. Nel gesto stesso in cui il suo presente divide il tempo secondo un “non più” e un “non ancora” essa istituisce con questi “altri tempi” – certamente con il passato e, forse, anche con il futuro- una relazione particolare. Essa può cioè “citare” e, in questo modo, riattualizzare qualunque momento del passato. [...] Essa può mettere in relazione ciò che ha inesorabilmente diviso, richiamare, ri-evocare e rivitalizzare ciò che pure aveva dichiarato morto” (Agamben 2009: 28).

tales hechos! Tendría entonces diez años. Una edad en que es posible entender todo, o casi todo... Y, por supuesto, recordaba muchas cosas... ¡Pero de qué absurda, desmadejada e incoherente manera!” (Pitol 2007: 15). Además, la incursión en la microhistoria del asesinato del joven Pistauer proporciona al historiador Del Solar la posibilidad de sentirse actor en un escenario más amplio, de formar parte de la Historia, en la que, hasta entonces, había estado ausente:

A menudo se quejaba por no haber tenido la suerte de presenciar ningún acontecimiento importante, uno de esos cataclismos políticos y sociales que sirvieron a grandes cronistas de la antigüedad de hilo conductor para desovillar la madeja de la historia. En aquel desvencijado edificio de ladrillo rojo se hallaba el germen de un hecho histórico (por más que su significación, en caso de tener alguna, fuese minúscula), el único que lo había rozado en la vida: el salir de un joven austriaco, Erich María Pistauer, al salir de una fiesta. (Pitol 2007: 59)

Se trata ahora de establecer los lazos entre este germen, este fragmento mínimo de historia que, aunque casi inapreciable, necesita una reconstrucción, con el flujo más ancho de los grandes acontecimientos. Desde luego, encarando el torrente de recuerdos y de palabras pronunciadas treinta años atrás que la visita al edificio ha soltado (Pitol 2007: 10), Del Solar es consciente de que quedan: “miles de elementos por rescatar, precisar, jerarquizar en ese periodo” (Pitol 2007: 101). Cree que “tal vez no fuera imposible saber qué había ocurrido. Pero a los pocos días pudo advertir que fácil tampoco lo era” (Pitol 2007: 59-60).

3.3 El lugar del crimen: el edificio Minerva como Archivo

El hallazgo del legajo de la Secretaría de Gobernación permite a Del Solar encontrar un eje en torno al cual desarrollar su proyecto de investigación: el Minerva y sus inquilinos. Por su posición a comienzos de la novela y gracias a su extensa descripción, el espacio del Minerva asume la función de conservación y reactivación de la memoria, es decir la función de “centro generador de significación” de lo narrado (Hurtado 2005: 92). Desde el punto de vista del análisis literario, Mieke Bal ha hecho hincapié en el lugar privilegiado que la descripción debería ocupar en el universo novelesco. La descripción no es ya una simple pausa en la narración sino, gracias a sus potencialidades “explosivas”, el motor de la narración misma:

L'enumerazione degli elementi che formulano, modellano, inventano un soggetto unitario naufraga lasciando l'oggetto in frantumi [...] Invece di un meccanismo che produca stabilità, in modo che l'oggetto esista all'interno del mondo narrativo, e la descrizione sia il riepilogo o la riformulazione di un elemento preesistente ad essa, abbiamo elementi che rinviano ad altre realtà ontologiche (Bal 2002: 222)

La obsesión de Del Solar será la de hurgar en el espacio del Minerva, de aire sombrío y de arquitectura ambigua y la de hacer revivir en la memoria de sus antiguos moradores los hechos ocurridos. Las descripciones del edificio regresan con extraordinaria constancia en todas las entrevistas realizadas por Del Solar. El edificio Minerva ocupa el lugar dominante en el capítulo I. Allí el historiador acude para interrogar al administrador y, dos veces más para entrevistarse con Pedro Balmorán. En el capítulo VIII, Ruth, la esposa del pintor Julio Escobedo, lo describe como un “edificio de prestigio”, aunque “de cristal”, por la promiscuidad garantizada por sus amplios patios y pasillos (Pitol 2007: 145). Las descripciones no interrumpen el fluir de la narración. Por el contrario, detienen el tiempo para darnos la posibilidad de enfocar su intrínseca

heterogeneidad, a través del filtro de la memoria del “legado familiar” de Del Solar (Pitol 2007: 16).

El Minerva como *lieu de mémoire* coagula en sí los tres momentos históricos que delimitan el binario sobre el cual fluye el vaivén de la narración: el año 1973, cuando Del Solar empieza su investigación. El año 1942, la época en que tuvieron lugar los hechos objeto de esta investigación y en la cual el protagonista vivió en el Minerva. Y, finalmente, el año 1914, al que el historiador dedicó su libro anterior y que marca la conclusión de la construcción del edificio y el remate del diseño de su interior. El inmueble concretiza la experiencia temporal de los protagonistas, funciona de coordinada espacio-temporal permitiendo al historiador Del Solar estructurar el tiempo de su investigación en las memorias de los entrevistados. Si, como dice Ricœur componer una historia es, desde el punto de vista temporal, extraer una configuración de una sucesión (Ricœur, 1993: 66), el Minerva no es sólo el escenario teatral -su patio con sus puertas y corredores funciona como un verdadero dispositivo escenográfico-, sino también el motor de la intriga narrativa. En tanto síntesis de lo heterogéneo, el edificio nos muestra la historia relatada, presentando un aspecto temporal que no se reduce a la sucesión de incidentes sino que se caracteriza por la integración, culminación y una conclusión, en la cual el protagonista acabará atrapado en la paranoia y sospecha que emanan de los ambientes del edificio.

La génesis de la novela remonta al año 1983, cuando Sergio Pitol se encontraba en Praga, en calidad de embajador de la República Mexicana. Desempeñando esta función fue invitado a la inauguración de una exposición para celebrar el nacimiento de Egon Erwin Kisch, un conocido cronista y fotógrafo checo de entreguerras. Allí, según cuenta el escritor en la colección de ensayos y escritos personales *El arte de la fuga*, se dio el primer encuentro con la imagen del edificio Minerva y del mundo que iba a habitarlo y rodearlo:

Al acercarme a un panel la fotografía de una casa me resultó familiar.
Claro, era una casa de la colonia Roma, situada no lejos de la Plaza Río de

Janeiro. Al lado había fotos de la época, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Chávez, Pablo Neruda, Dolores del Rìo; pero al lado de ellos, una fauna internacional variopinta: Buster Keaton, la maravillosa Paulette Goddard, Orson Welles, el príncipe Drohojowski, el embajador soviético, Louis Jouvet, Jules Romains, Anna Seghers y muchos rostros más. [...] Actores, escritores, dirigentes comunistas, condesas y princesas, intelectuales mexicano, luminarias de Hollywood (Pitol, 2006: 186).

En los años treinta y cuarenta coinciden en la Ciudad de México personas de muy distinta extracción y procedencia. Llegan los Trotszky y sus seguidores, los exiliados de la república española con gran confusión de matices ideológicas, los derechistas ligados a los intereses alemanes, aristócratas europeos, antiguos porfirianos de regreso de Francia. Siendo uno de los teatros periféricos de la Segunda Guerra Mundial, México atrae también intelectuales y escritores de toda Europa que contribuyen a acelerar la transformación de la capital: “la corriente de escritores, pensadores, científicos que llegó desde distintos lugares de Europa a partir de 1939 y se mantuvo hasta finales de la guerra produjo una especie de renacimiento en varios campos de la vida mexicana” (Pitol 2007: 79). El año 1942, en las intenciones del historiador Del Solar, marca una fecha clave en la definición de la vocación de un país como México:

La declaración de guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos desde París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas la tendencias, desde los trotszkistas, los comunistas alemanes, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes (Pitol 1984: 100)¹³

¹³ Véase, para esta y demás referencias al D.F. como “ciudad real”, la entrevista de Federico Campbell a Sergio Pitol, en que el novelista se vale de una enumeración prácticamente inalterada: en *Proceso*, n° 486, Febrero 1986: 52-53.

Toda esta variedad humana contribuye a transformar la ciudad en un escenario cosmopolita. En *El desfile del amor*, el espacio de la capital en 1942 se sintetiza en el edificio Minerva, que se convierte en la representación en miniatura del macrocosmos del Distrito Federal (Benmiloud 2006: 22). En 1973, cuando Del Solar ingresa en el edificio Minerva por primera vez después de treinta años, el estado del inmueble y la pérdida de prestigio del barrio no permiten imaginar la elegancia de la construcción “de sus interiores, la excelente madera de sus pisos y puertas, la amplitud de los salones, la altura de los techos”. El edificio, recuerda el historiador, fue construido “con el propósito de ofrecer un alojamiento de calidad al personal de las embajadas y legaciones extranjeras” (Pitol 2007: 16). En aquellos años vivía en el inmueble toda clase de gente, “pintores, periodistas, una dama boxeadora, escritores, bastantes extranjeros”. Del Solar mismo se acuerda de aquellos inquilinos exóticos, saludándose pausadamente en idiomas incomprensibles, “inquilinos de la alta” (Pitol 2007: 72), desde luego. Un mundo de matices muy contrastados a quienes la guerra reunió en México y donde no era fácil precisar quién era quién (Pitol 2007: 100). “Puedo imaginarme” declara Sergio Pitol en *El arte de la fuga* “la cantidad de confusiones que esa divina pléyade habrá provocado en una ciudad entonces tan provinciana como debió ser el México de aquellos años. Una continua comedia de errores” (Pitol 2006: 186).

Esta promiscuidad de culturas molesta a la prensa derechista que no tarda en calificar el Minerva como la “una nueva peligrosísima Babel, poblada por extranjeros de la peor calaña. Semitas surgidos de las cloacas más turbias de Lituania y el Mar Negro lo habían convertido en su teatro de operaciones” (Pitol 2007: 20). La imagen del Minerva como entablado sobre el cual se representa la comedia de la sociedad capitalina regresa hasta en los insultos de los peores antisemitas como Arnulfo Briones, hermano de Eduviges y padrastro del asesinado Pistauer: “Una Babel. En toda la ciudad pasó lo mismo. Gente que no sabía uno bien de dónde había salido. Llegaban de todos los confines de Europa,

hasta de Turquía, como un judío armenio, el riquísimo Androgan, procedente de Estambul, a quien toda la ciudad le hacía caravanas” (Pitol 2007: 207).

Junto a artistas, militares, políticos, cineastas, cantantes, también conviven en aquel inmueble los herederos de la nueva clase dirigente del país, como Delfina Uribe, codeándose con la “parte derrotada” personificada por Eduviges Briones en una rivalidad que no acaba de ocultar un proceso de desdoblamiento y geminación (Benmiloud 2007: 215). Proceso que también, tiene su referencia espacial en la dislocación de las moradas en el Minerva: “Vivíamos en los dos mejores departamentos del Minerva, una al lado de la otra” (Pitol 2007:121).

A la idea del edificio como laberinto cosmopolita se agrega la de cruce ideológico y social, convirtiendo el edificio en el escenario reducido de los conflictos en acto en aquel momento en México y en el mundo:

en [el Minerva] se habían alojado refugiados de distintas nacionalidades, corrientes y matices. Además de los extranjeros, en aquel edificio convivían, hacia los años cuarenta, familiares de revolucionarios mexicanos con gente ligada a la reacción más extrema. (Pitol 2007: 75)

Eduviges Briones resume por última vez la atmosfera del Minerva y de la Ciudad de México con palabras que no ahorran referencias malignas a los Uribe:

En el Minerva vivían refugiados alemanes, españoles, húngaros, holandeses, qué sé yo, de otros muchos lugares Pero también vivía gente mexicana; alguna de la mejor como los García Baños [...]. También vivía allí gente salida de la revolución como Delfina Uribe, quien derrochaba dinero con una ostentación abominable. (Pitol 2007: 207-208)

La Ciudad de México en 1942 es, finalmente, también el lugar donde los Aliados y los países del Eje conducen sus maniobras para incluir el país

latinoamericano bajo su esfera de influencia. Como en las novelas de espionaje, el móvil de un crimen aparentemente fortuito se confunde en un crisol de lenguas e ideologías y se pierde en los más recónditos intereses políticos internacionales. De la mezcla de tantas corrientes políticas, tendencias culturales y artísticas, y distintas nacionalidades sólo puede brotar un desorden abominable, una acumulación de confusiones y equivocaciones que contribuirán a embrollar aún más las circunstancias del asesinato de Erich María Pistauer.

Es en el departamento de Delfina Uribe, refinada galerista, donde se tiene la fiesta que precede el crimen. De la misma forma en que el D.F. y el Minerva son los cruces de todas las nacionalidades y tendencias políticas, el departamento de Delfina es el lugar de encuentro de una fauna variada y exótica: “Igual que los platillos servidos esa noche, los invitados nacionales y los extranjeros parecían coexistir de la manera más tersa” (Pitol 2007: 19). A comienzos de su investigación, Miguel Del Solar no olvida consultar la prensa de la época:

En la primera página de un periódico aparecía con grandes titulares la noticia: ‘Crimen cometido en casa de la hija de Luis Uribe’, y se remitía al lector a dos secciones interiores, a la página de sociales y a la nota roja [...] Delfina Uribe celebraba la apertura de su galería y la exposición de Escobedo con que la había inaugurado la semana anterior. (Pitol 2007: 18)

De los artículos de crónica social emerge una imagen de aquella fiesta como representación tangible de la variedad cultural, social y lingüística de lo que era la Ciudad de México en aquel entonces, sin excluir las llamadas gubernamentales a la paz social y a la reconciliación:

Comentaba el ambiente cosmopolita que súbitamente floreció en algunos de los salones de la ciudad donde ‘para el espíritu refinado, una reunión como la de Delfina Uribe constituía una auténtica efemérides, la entrada a un espacio privilegiado donde se podían escuchar y practicar todas las

lenguas'. La nota era un canto a la armonía. De haber sido cronista político, su autora hubiese hecho alusión a la consigna de unidad nacional que estaba a la orden del día. Políticos y artistas convivían en esa reunión en una paz perfecta; damas y caballeros descendientes de las antiguas familias se mezclaban y departían sin recelo con quienes sólo ahora en fechas muy recientes ¡ayer como quien dice! habían ascendido la escala social. (Pitol 2007:18-19)

Las ocurrencias de este crimen ejercen una fascinación cada vez mayor sobre el historiador Miguel Del Solar: la fiesta de Delfina Uribe representa una alegoría de la sociedad y la política mexicana del 1942, la lista de sus invitados siendo “un revelador documento de época” (Pitol 2007: 18). Desde luego, a aquel lugar acudió la flor y nata de la Ciudad de México de la época: “Una ciudad pequeña donde, por lo mismo, sus individualidades sobresalían con mayor nitidez. La relaciones familiares de Delfina y su talento personal le permitían sin demasiados esfuerzos reunir a todo México” (Pitol 2007: 18). Reunir al México de aquellos años significaba sobretodo ser capaces de acaudillar un desfile de máscaras, de personajes montados, de tipos, como lo admite Delfina: “me codeaba con los intelectuales y artistas del momento, con la gente que había vuelto del exilio y también con los nobles europeos, falsos o auténticos, que comenzaron a pulular por la ciudad a medida que se fue extendiendo la guerra en Europa” (Pitol 2007: 123). Investigar y aclarar el asesinato de Pistauer pondría a Del Solar en condiciones de “entender muchas de las tensiones políticas de México: el ocaso de ciertas viejas guardias, la integración de otras nuevas”. En otras palabras “percibir el acre aroma de la época” (Pitol 2007: 59).

Sin embargo, hasta las versiones de los periódicos sobre lo ocurrido resultan contradictorias. En la página dedicada a la crónica criminal del mismo periódico en que se pintaban la armonía y aristocrática distinción de la fiesta de Delfina se calificaba el evento de reunión tenebrosa, un complot dispuesto por

un cerebro criminal que tuvo como saldo un alemán asesinado y dos mexicanos hospitalizados en peligro de vida:

Las secciones de los periódicos dedicadas a la nota roja eran virulenta y escandalosamente amarillistas. [...]. Durante los diez días posteriores todos los diarios aludieron a los motivos pasionales y políticos del crimen.[...] Se decía que la pelea había empezado en el departamento [de Delfina], que los hermanos Uribe habían corrido a los alborotadores y que al llegar a la calle se habían producido los disparos. Otro periodista comentaba algunos rumores circulantes: el esfuerzo de realizar desde arriba una artificiosa unidad nacional había resultado un fracaso. Desde un principio se habían advertido fisuras que terminarían en grietas profundas. (Pitol 2007: 20).

Como en un juego de cajas chinas, el macrocosmos de México está contenido en el edificio Minerva y el microcosmos del edificio Minerva cabe, con todas sus peligrosas contradicciones, en el departamento de los Uribe, hijos de un cacique que se había enriquecido con las especulaciones que siguieron la fase armada de la Revolución. En aquel departamento, declara Del Solar: “Se manifestaron, al parecer, en toda su crueldad, las contradicciones que me interesa estudiar. Esa noche coincidieron una serie de tendencias que al extremarse ya no lograron coexistir. Eso hizo estallar el marco que las constreñía” (Pitol 2007: 114). A la misma certidumbre llega Delfina Uribe en su segunda entrevista:

se habría podido pensar que aquello era una alegoría de la reconciliación del país. En esos días, con motivo de la guerra, se hablaba mucho de unidad nacional; la noche de marras, mi casa parecía la sede de su realización. ¡Meras apariencias! No ha habido fiesta más desastrosa. (Pitol 2007: 123-124)

En la Ciudad de México de 1942 se perciben todas las contradicciones e incongruencias de un país que, a pesar de sus refinadas ambiciones

cosmopolitas, no logra deshacerse de la barbarie latinoamericana y todavía sufre el complejo de inferioridad de la periferia en relación al centro euro-norteamericano:

Los ricos de Guadalajara, los viejos, no dejaban de alentar a los peones para que siguieran cortándoles las orejas a los maestros rurales; en cambio sus hijos, cuando venían a México, se iban al mundano ‘Casanova’ con la esperanza de ver al rey Karol bailar con la Lupescu. (Pitol 2007: 100-101)

Los aspectos detectivescos, el final suspendido, la involucración emotiva en los hechos revelada desde la primera visita al edificio Minerva de-construyen el papel del historiador en tanto interprete del significado de la historia. Los lados oscuros de la dinámica de los hechos son y permanecerán innumerables. La memoria de los diferentes personajes se vuelve el único principio regulador, engañosamente autorreferencial, del texto que Del Solar se propone escribir. En cierto sentido toda la novela se puede leer como un esfuerzo por sacar a la memoria lo sucedido:

Del Solar estaba convencido de que si [...] algunos de los interesados hicieran un esfuerzo por recordar, por trenzar de manera inteligente un acontecimiento con otro, podría saberse qué había ocurrido, quién había ordenado esas muertes y por qué motivo [...] un esfuerzo mínimo, recordar, atar cabos, desechar soluciones fáciles: la verdad se acabaría imponiendo. (Pitol 2007: 181)

El historiador se propone ordenar toda la información para colmar los vacíos dejados por este acopio de recuerdos: “había que acumular información y luego descartar personajes, situaciones; comenzar a clasificar, volver a conversar con los mismos informantes y conducir la conversación hacia los puntos aún oscuros” (Pitol 2007: 147). Del Solar, en suma, a comienzos de su investigación, procede según la modalidad de su profesión de historiador en lo

que él mismo reconoce ser una “una parodia de una investigación policiaca” (Pitol 2007: 127).

El detective Del Solar recoge las entrevistas o -si queremos utilizar la terminología de la novela policial- las once deposiciones, en las casas de sus interlocutores, por la mayoría ahora ubicadas en los nuevos barrios finos de la capital, después de la pérdida de prestigio la Colonia Roma, como San Ángel y Coyoacán y hasta en Cuernavaca. Los frecuentes regresos del protagonista al Minerva, donde se encuentra con el administrador del edificio y con Pedro Balmorán, periodistilla de poca monta, librero y escritor fracasado y paranoico que también resultó herido en la balacera, representan una forma de archivar las informaciones en los estantes establecidos. Los principales entrevistados son la tía Eduvigis Briones (capítulos II y XI), Delfina Uribe (capítulos VII y XII), el ya mencionado administrador del Minerva (capítulo IV), Emma Werfel, académica e hija de la eminente hispanista alemana Ida Werfel en compañía de la cual atendió de joven a la fiesta fatal (capítulo V), Balmorán (capítulos VI y X), el pintor Julio Escobedo y su mujer Ruth (capítulo VIII) y Deryn Goenaga (IX), pariente de Arnulfo Briones.

En el presente de 1973, el investigador Del Solar emprenderá la escritura del libro sobre el 1942 recogiendo los relatos acerca de aquella fatídica noche que sus interlocutores explicarán de las más diversas formas. Para Eduvigis, por ejemplo, el incidente se originó de una perversa conspiración urdida por sus enemigos los Uribe y el escritor Balmorán con el intento de perjudicar a su hermano Arnulfo, cuya reputación estaba ya comprometida por las presiones políticas del nuevo régimen. Para la galerista Delfina, el asesinato del joven austriaco fue, sin duda, un crimen político. Pero no excluye, al final que se pueda tatar también de una trágica casualidad. Emma Werfel, a la que se debe una detallada descripción de la fiesta, afirma que el asesinato fue la consecuencia de una serie de malentendidos y confusiones que se dieron entre los invitados a la fiesta. Pedro Balmorán, finalmente, atribuye lo que, según la autoridad no fue más que un incidente callejero, a las triquiñuelas de las mafias

literarias. Éstas además de obstaculizar su éxito intelectual, querían eliminarlo a causa de un estudio que estaba llevando a cabo sobre las memorias de un cantante castrado mexicano del siglo XIX.

La fisionomía arquitectónica del edificio Minerva permite la creación de un espacio ideal para el acopio y la conservación de trazas testimoniales. Está provisto de un sistema de corredores en torno a un amplio patio interior. Los pisos están ocupados por departamentos de diferentes medidas, cada uno con buenos salones, amplios comedores y largos pasillos que comunicaban a un sinfín de dormitorios, estudios y cuartos de servicio. Este diseño, señala el narrador, era muy poco usual en la época de la construcción del edificio y lo hacía diferente de cualquier otro edificio contemporáneo o posterior (Pitol 2007: 16). Remite más bien a las arquitecturas coloniales, a las antiguas mansiones virreinales de la época en que la Ciudad de México, capital de la colonia más grande y rica del imperio español, se conquistó el título de “Ciudad de los Palacios”. Remite, en suma, a un tiempo en que, como nos recuerda González Echevarría, se empezó a poner orden en la proliferación descontrolada de leyes concernientes las tierras del Nuevo Mundo, almacenando aquella diseminación paroxística de la documentos legales que caracterizó la expansión española en América en proyecciones arquitectónicas del Estado, como el Archivo de Simancas y, en el siglo XVIII, el Archivo de Indias en Sevilla (González Echevarría 2000: 84-85). El edificio Minerva es también un *monumento* y como tal está ligado a la capacidad, más o menos voluntaria, de una sociedad de perpetuar una memoria colectiva y de remitirse a testimonios y a documentos que son sólo en mínima parte documentos escritos (Le Goff 1991: 22).

Este edificio, que tan de cerca se parece a la biblioteca de Borges, es también el proscenio ideal para el ejercicio del enredo, la simulación y la intriga. “Desde las ventanas interiores los inquilinos podían enterarse de la clase de visitas que recibían los vecinos. Eso, en un México como el de los años cuarenta, lleno aún de resabios provincianos, debió tener muchos atractivos”

(Pitol 2007: 16). La atmósfera de ambigüedad que desprende de su estructura, creando para sus moradores condiciones ‘panópticas’ propicias para la maduración de cada clase de paranoia, permea desde el principio al final toda la narración: “Un edificio precioso de cinco o seis pisos con un patio central. Para entrar a cualquier departamento había que recorrer los corredores que rodeaban el patio. Una casa de cristal” (Pitol 2007: 145). El Minerva se convierte entonces en un dispositivo de control. Como el *Panopticon* descrito por Foucault, el edificio Minerva determina la inserción y la disposición de los cuerpos en el espacio, la distribución de los individuos en relación recíproca, la organización jerárquica y la ubicación de los centros y canales de poder: “los departamentos de la planta baja no podían considerarse buenos; eran oscuros y pequeños. Los del primer piso, donde [Del Solar] vivió con sus parientes eran en cambio palaciegos” (Pitol 2007: 16). Un caso ejemplar es la rivalidad aristocrática entre Delfina Uribe, la “nueva rica”, y Eduviges Briones, la heredera de las antiguas familias. Las dos, en los tiempos del Minerva, vivían en pisos iguales, una al lado de la otra, mientras que ahora la mirada despiadada de Eduviges convierte la ya mencionada, y lujosa, casa de la galerista en San Ángel en “una especie de mausoleo” (Pitol 2007: 114). La esposa del pintor Escobedo da cuenta del clima de paranoia que aquel edificio fue capaz de engendrar en la época de su mayor esplendor y relata la historia de una amiga suya, una húngara de nombre Ruth Kerves, que formaba parte de la comunidad de extranjeros viviendo en el Minerva en aquellos años:

como buena parte de los refugiados integraba una red natural de vasos comunicantes. Estaba enterada de mil cosas, de quién debía cuidarse, quién podía perjudicarla, quién ampararla en un caso desesperado. Vivía la pobre en al pavor [...] En principio pensé que Ruth Kerves veía visiones; luego fui advirtiendo que era cierto, algo extraño pasaba en ese edificio. (Pitol 2007: 146)

Las repetidas descripciones del edificio Minerva, espacio omnipresente y en cuyo entorno gravita todo el relato, y las versiones encontradas de los ecos por boca de los diferentes entrevistados contribuyen a desestabilizar el equilibrio de una mirada ya de por sí precaria, frustrando el esfuerzo conciliador -ordenador, se podría decir- del historiador. Del Solar se esmera, como sugiere su apellido, por alumbrar el misterio de los asesinatos del Minerva. Sin embargo, esta tentativa de esclarecimiento sólo logra poner a la luz un sinnúmero de ocultamientos, zonas de sombras, alusiones y reticencias. Todo nos invita a imaginar al microcosmos de Minerva como un mundo lleno de encuentros y desencuentros a lo largo de sus pasillos, de rumores y acechanzas, de simulaciones y equivocaciones.

3.4 El fracaso de un paradigma: *El desfile del amor* y la afasia del historiador

Las contradicciones en que se basa la fascinación de esta novela no se encuentran únicamente en los relatos discordantes sobre las circunstancias del asesinato de Pistauer, sino también en las diferencias entre los lenguajes, las clases sociales y las visiones del mundo que cada personaje encarna. Este proceso, dice Jacques Lacan en el Seminario 9, se desarrolla por medio de la identificación de la consciencia de los personajes con un *imago* ficticia, una ilusión que pertenece en efecto a la esfera de la otredad. El espejo es el "Otro" con el que los personajes se relacionan. La subjetividad es relacional puesto que es el resultado de una interacción con lo que está fuera de nosotros y que nos refleja, sea ello otra persona o las instituciones sociales a las que los diferentes personajes pertenecen. Se puede decir, utilizando otra vez las metáforas de la casa y de los cuartos, que el otro nos habita y no hay una barrera o un *limes* preciso donde el Otro se pueda distinguir, separar, de nosotros. El contexto histórico que Pitol quiere dibujar está hecho por un "amplio espectro de matices" (Pitol 2007: 98) que se puede expresar sólo a través de la tematización

de una estructura de personajes basada en la multiplicación y correlación de las diferencias tanto sociales como culturales. En este sentido, las ideas de máscara, disfraz y engaño desempeñan un papel fundamental. El conflicto entre el ser y parecer presente en la novela se ejemplifica en las palabras de Ida Werfel que, al comentar las comedias de enredo del Siglo de Oro español, afirma:

En Tirso de Molina la confusión llega al delirio. Tome cualquiera de sus obras, *La huerta de Juan Fernández*, por ejemplo. Nadie sabe con quién habla. Los personajes se presentan con nombres falsos y biografías ficticias ante otros personajes con las mismas características, es decir que tampoco son quienes afirman ser. Comienza un juego desorbitado de disfraces. Fingen ante terceros ser otros personajes que no corresponden ni a su personalidad ni a la fingida con que acabábamos de conocerlos (Pitol 2007: 95)

Desde el punto de vista de los géneros literarios *El desfile del amor* se ubicaría entonces en un espacio compartido por la novela policiaca, la novela histórica y la novela de la memoria sin lograr, desde luego, caber completamente en ningún de estos géneros. Como detective Del Solar fracasa rotundamente, puesto que nunca se llegará a revelar el misterio de la muerte de Pistauer. Más que un detective, Del Solar es el pretexto que los diferentes personajes utilizan hasta el cansancio para soltar toda clase de fantasías, acusaciones y odios recíprocos. Como subraya Fabienne Bradu, el asesinato del austriaco es una mera casualidad:

lo que importa aquí es lo que pasó antes del crimen, la conjunción de circunstancias personalísimas, y eventualmente, lo que a partir de ahí se fue desencadenando como la supuesta confirmación de todo lo anterior [...] Todos están más bien empecinados en transformar esta misteriosa muerte en la explicación clarividente de sus vidas de eternos perseguidos. (Bradu 1985: 42)

Es decir, la que parece la primera preocupación de Pitol es sobre todo dibujar a través de las memorias las frustraciones de la burguesía mexicana en su afán por situarse en el centro de la historia –social, política y artística- de su propio país. Un extraño paralelo se establece así entre los esfuerzos de los personajes de *El desfile del amor* por ocupar el centro de esta historia sin centro y la ilusión de Miguel Del Solar por sacar a México de los márgenes de la historia de la segunda guerra mundial (Bradú: 1985: 42). La reconstrucción de las ocurrencias de la muerte de Pistauer quedará sin una solución definitiva: “Cada quién, como en los dramas de Pirandello o en Rashomon, tiene su propia versión de los hechos” declara Deryn uno de los personajes. (Pitol 2007: 174). La suma de las perspectivas no arroja luz a la verdad, sino la quiebra o refacción de la realidad en cristales poliédricos, en laberintos de espejos (García Posada 1994: 166).

Miguel Del Solar no logra descubrir los lazos entre el crimen del Minerva y la macrohistoria del año 1942 porque no puede ser otra cosa que “el oído de todos” (Bradú, 1984: 42). El protagonista había expresado esta sospecha ya en las primeras páginas de la novela cuando, al pensar en su libro sobre el año 1914, declara con amargura que su trabajo

podía haber sido realizado por cualquier amanuense poseedor de una mínima instrucción sobre la técnica de evaluar y seleccionar la información dispersa en cartas, documentos públicos y privados, y la prensa de una época determinada. (Pitol 2007:11)

Podríamos decir entonces, usando una definición que Roland Barthes propone en el ensayo “La mort de l’auteur”, que Del Solar sólo puede ser un “escribiente” (*scripteur*) que nace simultáneamente con el acto de la escritura o, en este caso, del acto de la escucha. La novela –o la crónica histórica en el caso de Del Solar- queda entonces libre de cualquier autoridad externa que determine trascendentalmente su significado. Tampoco es posible leer y estudiar los

textos, los testimonios y las entrevistas de forma sistemática, puesto que, si falta una conciencia ideal capaz de ordenar y clasificar los documentos, su sentido queda indeterminado. Del Solar ha sabido muchas cosas, ha acumulado información, evidencias y datos en cantidad. Sin embargo, el significado se le escapa. La verdad del Archivo, recuerda González Echevarría en referencia a Foucault, es que no contiene ninguna verdad, sino sólo una dispersión de lo que somos y hacemos (González Echevarría, 2000: 68). Caminando rumbo a casa tras la última entrevista con Delfina, el historiador “tuvo la seguridad de que hacía poco, poseía todos los datos que permitían resolver el enigma del Minerva. La conversación con Delfina venía a corroborar esa convicción. Pero su mirada no lograba penetrar un velo” (Pitol 2007: 230).

El método filológico, que consiste en el análisis de un texto, en primer lugar de forma autónoma y luego a través de la crítica de las fuentes y de las relaciones con el contexto, permitiría al historiador averiguar la autenticidad de un documento y la verdad o la falsedad de su contenido. La idea de la cientificidad de la historia se fundamenta precisamente en esos presupuestos. El filósofo de la historia Dominick LaCapra resume y comenta así este tipo de acercamiento a la investigación histórica, sobre todo en relación a la actividad de la escritura, es decir a la producción de significado:

A documentary or self-sufficient research model [...] generally does involve the following features, which add further dimensions to a predominantly, if not exclusively, referential or constative use of language that conveys truth claims based on evidence: (1) a strict separation or binary opposition between subject and object; (2) a tendency to conflate objectivity with objectivism or the objectification of the other which is addressed only in the form of referential statements, direct quotation, and summaries or paraphrases; (3) an identification of historical understanding with causal explanation or with the fullest possible contextualization of the other (possibly in the form of thick description or narration); (4) a denial of transference or the problem of the implication of the observer in the

object of observation; (5) an exclusion or downplaying of a dialogic relation to the other recognized as having a voice or perspective that may question the observer or even place him or her in question by generating problems about his or her assumptions, affective investments, and values. In general, one might say that a self-sufficient research paradigm and, in even more pronounced form, its positivistic extreme confine historiography to constative or referential statements involving truth claims made by an observer about a sharply differentiated object of research. (LaCapra 2001: 4-5)

El método elegido por Del Solar, científico por lo menos en las intenciones, se basa en este paradigma. Sin embargo, si por un lado hace posible el acopio y la lectura de datos, por el otro no lleva a una interpretación unívoca y menos a una explicación que parezca sólidamente fundamentada, sino más bien a una “mascarada plena de malentendidos” (Hurtado 2005: 101). Después de su segunda entrevista con Delfina, Del Solar busca un poco de descanso en la lectura de la novela *Our Mutual Friend*. Sin embargo, completamente sumergido en su investigación, no puede dejar de fijarse en que

lo mismo ocurría en la novela de Dickens. La misma suplantación de personalidades, los nombres falsos, las biografías ficticias. Recuerda la primera vez que comió en casa de Defina; habló ella de su libro en torno a la escisión de personalidad en la novela victoriana. Es decir, el ocultamiento, la máscara la confusión de la verdadera identidad. ¿Por qué surgía siempre esa nota? ¿Hacia dónde apuntaba? ¿Quién simulaba ser quien era? (Pitol 2007: 136)

El historiador no puede hacer más que tomar nota de la irreducible ambigüedad de la realidad. Más que por un libro de historia, la narración del pasado puede ser expresada mejor por obras de ficción que den cuenta de esta ineludible vaguedad. Dice a este propósito Jacques Le Goff:

La intervención del historiador que escoge el documento, extrayéndolo del montón de datos del pasado, prefiriéndolo a otros, atribuyéndole un valor de testimonio que depende al menos en parte de la propia posición en la sociedad de su época y de su organización mental, se injerta sobre una condición inicial que es incluso menos ‘neutra’ que su intervención. El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas ulteriores. [...] En definitiva no existe un documento-verdad. Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo (Le Goff 1991: 238)

Esto es precisamente lo que Del Solar no logra hacer, puesto que ha quedado atrapado en el laberinto de los sucesos, donde la historia se cuenta una y otra vez, sin posibilidad de encontrar una salida. El “pecado original” de Del Solar reside en no haber mantenido la justa distancia de los testimonios. Las pruebas testimoniales y la memoria individual de los protagonistas son elementos necesarios, pero no suficientes para la comprensión histórica. Ambas están determinadas por una mezcla demasiado humana de intereses personales, olvidos, censuras, miedos, remordimientos y rencores. Todas éstas son pasiones que constituyen el inevitable punto de partida para cada historiador de la contemporaneidad. Pero, de acuerdo con los paradigmas de una investigación científica, no pueden ser el punto de llegada. El historiador no puede ceñirse a recoger e inventariar los testimonios de los sobrevivientes, sino que debe ser capaz de *criticarlos*. La actividad de Del Solar, en cambio, no pudo ir más allá de mezclar y yuxtaponer diferentes pedazos de narraciones ya existentes. Narraciones hechas con un lenguaje que deja de ser un vidrio transparente a través del cual se pueden los hechos y se opaca, convirtiéndose en otro problema más. Bajo estas condiciones, que se revelan inevitables, no se puede llegar a la solución del misterio, a determinar las razones y los responsables del asesinato de Pistauer y ni siquiera a esclarecer las numerosas contradicciones en los documentos oficiales, que no coinciden siquiera en el número exacto de las

víctimas del crimen. Pero sobre todo no se puede extraer e insertar la significación de este acontecimiento en un contexto histórico más amplio, solucionando la respuesta a los interrogantes sobre las reverberaciones políticas del asunto, porque, en resumidas cuentas, la literatura es un metalenguaje originado de un diccionario potencialmente infinito e irremediamente contradictorio. La causalidad que puso en las manos de Del Solar el legajo de documentos de la Secretaría de Gobernación, parece lo único cierto en todo este asunto. Concluyendo parece ser que “las estupideces del azar” (Pitol 2007: 135) son la única razón del asesinato. Al final de la novela, Del Solar está a punto abandonar la investigación del año 1942 siguiendo estas líneas, que ahora le parecen secundarias y dotadas de una peligrosa fuerza centrífuga que, además de minar la científicidad de su trabajo, no dejan de perturbarlo:

No estaba ya convencido de elegir 1942. [...]Tendría que decidirse en los próximos días, y en caso de optar por ese año comenzar de inmediato a consultar las fuentes objetivas, a preparar sus fichas, a entrevistarse con los funcionarios de la época. Fijaría un índice básico [...] Había que olvidarse del divertimento de nota roja con que se había estado entreteniéndose y de los crímenes confusos del Minerva que, debía confesar, lo perturbaban demasiado. (Pitol 2007: 230)

Incapaz de solucionar el misterio, de encontrar el móvil del delito y destilar de todos los testimonios escuchados algún dato revelador, en la última escena, ambigua y tragicómica, el detective Del Solar pasa a formar parte del problema. Acaba de dejar la casa de Delfina Uribe y camina por la ciudad. Está aturdido y desconcertado. La visión de ejemplares recién impresos de su libro *El año 1914* en los estantes de una librería parece dar alivio a sus titubeos. El hecho de que su libro estuviera allí implicaba cambios, entre otros el de sentirse liberado. Eso era, al fin y al cabo, un resultado por fin palpable e unívoco de sus capacidades como investigador: “La presencia de 1914 en las vitrinas, mesas y mostradores de la librería era el mejor exorcismo para desvanecer todos aquello

ángulos enfermizos, vergonzosos casi, de su eventual proyecto. En unos días se pondría a trabajar en serio” (Pitol 2007: 230).

Sin embargo, esta sensación de salud recobrada, después de estar en contacto con un mundo tan abigarrado de intrigas maniáticas, no dura mucho. Es de noche, Del Solar camina solo por una calle secundaria, estrecha y oscura. Un coche se le adelanta lentamente, casi rozándolo, y se detiene a unos cuantos metros delante de él. La placa está rota, ilegible. Cuando el coche empieza a retroceder con lentitud, Del Solar queda paralizado por la consciencia de su propia soledad. Piensa que ha llegado el final y sólo espera que el castigo por haberse metido en aquel asunto sea rápido e indoloro. El hombre en el interior del coche baja la ventanilla revelando una cara tosca, de boxeador, y pregunta por la calle de Santuario. Del Solar, ya totalmente a merced del terror, con la boca abierta de par en par, sólo acierta a emitir sonidos ininteligibles, acompañados por muecas y gestos absurdos. “...¡un pinche sordomudo!” sentencia con fastidio el hombre desde el interior del coche, acelerando sin más detrás de la esquina. El protagonista, todavía preso del pánico, se echa a correr, desandando el camino hacia la librería a la que había entrado unos minutos antes. Allí, “jadeante, sudoroso amedrantado” se apoya sobre el mostrador, no lejos del sitio donde las columnas de su libro 1914 atraían las miradas del los transeúntes.

Las entrevistas de Del Solar ponen al descubierto las recriminaciones, frustraciones, rencores y chismes que cada personaje abriga. La práctica de la historia como pesquisa, tal como surge de la estructura dialógica de esta novela, se condensa en un final abierto que de hecho despoja el historiador Miguel Del Solar de su papel de investigador para convertirlo en un simple receptáculo de testimonios, incapaz de conciliar la emotividad constitutiva de cada testimonio memorial con la factualidad histórica. Del acontecimiento del asesinato del joven austriaco se despliega un discurso metahistórico y metanovelesco que pone al descubierto el problema de la construcción y la virtualidad de la historia a partir de la relación entre los testimonios sobre un mismo acontecimiento de

crónica y entre los hechos y las representaciones psicológicas y memoriales de los personajes.

IV La puesta en escena de la historia: *Los puentes de Königsberg* de David Toscana

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé
-Michel Foucault-

4.1 Introducción

En *Los puentes de Königsberg* (2009)¹⁴ David Toscana¹⁵ propone una reflexión en forma de novela sobre los límites entre la imaginación y la *doxa*, privilegiando el aspecto paradójico de las cosas. Como en sus novelas anteriores, entre las cuales destacan *Duelo por Miguel Pruneda* (2002), *El último lector* (2005) y *El ejército iluminado* (2006), el autor encara el relato de hechos históricos manteniendo los pies firmes en el territorio de la irrealidad; y siempre con la intención de mostrar lo imposible como reflejo de lo humano, en el marco de una estética que él mismo ha venido definiendo como “realismo desquiciado”¹⁶. También en esta novela, Toscana sigue fiel a la obsesión por el lugar de origen que hasta hoy ha caracterizado su obra, escogiendo a sus

¹⁴ Toscana, David, *Los puentes de Königsberg*, Alfaguara, México, 2009.

¹⁵ David Toscana es miembro de la generación de escritores llamados de la “Narrativa del Norte”, donde también se incluye a Cristina Rivera Garza, Patricia Laurent Kullick, Luis Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, Hugo Valdés, Juan José Rodríguez, César López Cuadras, Federico Campbell, Felipe Montes y Daniel Sada. Estos escritores, en realidad bastante heterogéneo entre sí, se pueden reunir bajo un único membrete gracias a distintas características comunes: nacieron en el Norte de México, tienen entre 40 y 50 años de edad, viven y trabajan en sus lugares de origen, tienen un número significativo de trabajos literarios reconocidos en el ámbito nacional e internacional y, finalmente, abordan tópicos similares que aluden directamente a los problemas de esa región del país (Méndez 2008: 23-25).

¹⁶ Véase, por ejemplo, la entrevista aparecida en *El Clarín* el 14 diciembre 2002 en ocasión de la publicación en Argentina de la novela *Duelo por Miguel Pruneda* (2002) y disponible en la red: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>

protagonistas entre la gente del norte de México, acostumbrada a vivir en la frontera de un mundo en apariencia absurdo:

Con una ironía mordaz y una visión que incorpora el humor negro y el filo corrosivo de lo grotesco para criticar la vida, la sociedad y la cultura mexicanas, Toscana crea mundos muchas veces alegóricos que construyen una mirada muy personal sobre la condición del ser humano. En esta mirada, los paralelismos temporales, es decir, la superposición del pasado histórico y el presente demasiado real, le sirven al escritor regiomontano para cavar hondo en la micro y la macro historia mexicana. El eje geográfico del norte de México es un elemento fundamental en su obra, ya sea el espacio urbano de Monterrey o los espacios, a veces itinerantes, de los pueblos rurales. (Brescia/Bennet 2002: 251)

El lugar de la novela es la ciudad de Monterrey, México, durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial. Unos años atrás, en 1938, en el Colegio de Santa María, se habían extraviado seis niñas que, según parece, cayeron a la Presa de la Boca, cercana a la ciudad, durante un recorrido en autobús en compañía de dos monjas de la escuela. Nadie ha vuelto a tener noticias de ellas, de no ser por las pesquisas que aparecieron durante meses en el periódico local *El Porvenir*. La novela se abre con la descripción del canto de estas niñas muertas, “un coro luminoso” en el cual se sobreponen diferentes voces. La exhortación de un narrador indefinido, “Escuchemos la canción de las niñas muertas” (Toscana 2009: 11), introduce al lector en un universo alucinado que, desde lo inmediato, no parece obedecer a las reglas de la veracidad, ni compartir nuestra temporalidad.

El escenario cambia de repente y nos encontramos en una noche del año 1944. La guerra que en aquel entonces está conmoviendo el mundo, queda para Monterrey algo alejado y no logra interesar a sus habitantes: “Hay juegos que debemos tomar en serio, como el póquer, ahí hay dinero de por medio. ¿Pero la guerra? Es un chiste” (Toscana 2009: 12). Durante un apagón debido al peligro,

en realidad remoto, de los bombardeos de las fuerzas del Eje, tres borrachos locales, Floro, Blasco y el Polaco rinden homenaje a las jovencitas extraviadas, improvisando una historia alrededor de ellas y de las circunstancias de su desaparición. Este cuento va tomando la forma de una dramatización: el lugar de la actuación es un pequeño canal cavado por los obreros del drenaje en el medio de una plaza. Seis objetos sirven para representar a las actantes: son seis botellas de distintos licores que, en la puesta en escena dirigida por Floro, cobran los nombres y las identidades de las seis niñas extraviadas. La teatralidad, como condición compartida tanto por la historia como por la ficción, será uno de los temas dominantes de la novela. Con las palabras “Vamos, niñas, a un mundo prodigioso” (Toscana 2009: 25), Floro, en su función de director/inventor, concluye su introducción y se prepara a escenificar el cuento.

En la novela coexisten diferentes líneas narrativas que se desenvuelven compartiendo el mismo contexto y los mismos protagonistas. A medida que los tres borrachos ponen en escena la ficción de las niñas muertas, se va delineando otra narración. Es el relato de Königsberg, la capital de la Prusia Oriental, narrado por la mexicana Andrea, una maestra de matemáticas, a través de leyendas y anécdotas que recorren la historia de la antigua ciudad en el Mar Báltico hasta llegar a los últimos dramáticos momentos de la segunda guerra mundial: Königsberg, todavía llena de civiles, es arrasada por los bombardeos aliados y sitiada por el Ejército Rojo, mientras que el ejército alemán está retirándose hacia Berlín. Tomando como objeto de su reflexión los avatares de la historia de la ciudad prusiana, la novela propone, metaficcionalmente, una revisión de la historia como proceso de construcción y narración del pasado.

En este capítulo se tratará de analizar cómo la preocupación metahistógrafa que está en la base de la novela de Toscana – es decir, cómo relatar los acontecimientos históricos dando cuenta de las contradicciones de la realidad- se desenvuelve a lo largo de dos vertientes discursivas. Por un lado, la transmisión del saber se da por medio de una dramatización, es decir por medio

de la puesta en escena de los hechos narrados, que pueden ser reales o inventados. Por el otro, los hechos pretéritos sufren una “puesta en discurso” historiográfica por medio de la narración de la maestra Andrea y de la memoria del estudiante Gortari. Ambas modalidades de transmisión del pasado implican la apropiación por parte de los protagonistas de una historia ajena. En *Los puentes de Königsberg* la historia de la caída de la ciudad alemana se fundamenta en la aceptación de la ubicuidad y la simultaneidad como dimensiones espacio-temporales a través de la hibridación de los espacios y de los contextos narrativos. Lo que ocurre en Königsberg ocurre en Monterrey, con distintos intérpretes pero con los mismos escenarios, gracias a la narración -y a la impostura- de los protagonistas. El significante toponímico conecta las dos ciudades. En la ficción de la novela, los dos “montes del rey,” llegan a sobreponerse a través de procesos analógicos, cada una siendo la proyección de la otra: los habitantes de la Monterrey mexicana toman parte en la defensa de la Königsberg prusiana contra el avance de los soldados rusos. La coincidencia toponímica entre la ciudad europea y la del norte de México le sirve a Toscana para unir en la ficción dos espacios que, siendo realidades distintas, se condensan en la cotidianidad de la vida de los protagonistas en la región del norte de México.

4.2 Espacios y tiempos: *Los puentes de Königsberg* como novela heterotópica

Un chico de nombre Gortari, alumno de una escuela en Monterrey, narra en primera persona el tramo de la novela que tiene como escenario la ciudad prusiana de Königsberg. La maestra Andrea, obsesionada por esa ciudad y por las vicisitudes de la guerra, propone a sus alumnos el conocido problema de topografía matemática sobre los siete puentes de Königsberg. El río Préguel, resultado de la confluencia de dos ríos, atraviesa la ciudad formando en el medio dos islas. “La primera era rectangular y la segunda, a la derecha, un

óvalo. A su vez, esta segunda isla se enlazaba mediante otros dos puentes con las márgenes superior e inferior del río” (Toscana 2009: 35). Durante los siglos, cuenta la leyenda, entre los habitantes de Königsberg se hizo popular el pasatiempo de pasear por los puentes con el intento de averiguar si era posible cruzarlos pasando sólo una vez por cada uno de ellos. El problema, sigue explicando Andrea, fue analizado a principios del siglo XVIII por el matemático suizo Leonhard Euler, quien llegó a la conclusión de que semejante trayecto es matemáticamente imposible: hay que pisar al menos dos veces uno de los puentes (Toscana 2009: 38).

El narrador, enamorado de su maestra, nos dice que ésta pronuncia el nombre de la ciudad de los siete puentes con sonidos anormales: “esa palabra no salía de su boca en nuestra lengua” (Toscana 2009: 38). Durante sus clases de matemáticas, además, la maestra sumerge a sus alumnos en un mundo de visiones. Se hace de inmediato hincapié en una característica descomunal de Andrea, que la pone en una posición diferente con respecto a los demás personajes:

Königsberg, continuó la maestra Andrea, es una de las ciudades más bellas del mundo. Muy distinta a esta pocilga. Se sabe que allá vivió uno de los más sabios filósofos de la historia; también nació un escritor tan maravilloso que hizo hablar a un gato y nombró a los que no tenían nombre; en aquella ciudad los literatos armaron una tormenta, se enamoró el más intenso de los compositores románticos y un matemático hizo teología con el álgebra.

No se dirigía a nosotros, sino a la ventana. Apoyó la frente en el cristal y proyectó sus ojos hacia el oriente. El viento acarreaba las nubes en dirección contraria.

Señaló varios puntos a izquierda y derecha. Pongan atención. Por aquí corre el río Préguel, al fondo vemos la catedral y más allá se percibe la cúpula de la sinagoga. ¿No les llega el olor del mercado de pescado? Y vean cómo la torre del castillo corta el horizonte. (Toscana 2009: 39)

Desde el principio, la característica que llama la atención en Andrea es el hecho de ser una figura de enlace. Ella es un sujeto nómada que pertenece de alguna forma a diferentes tiempos y espacios. O, mejor dicho, pertenece a un tercer espacio entre los continentes. En este sentido es una perfecta figura heterotópica (Borsò, 2004a). La maestra utiliza el acertijo para involucrar a Gortari en la guerra en acto en Europa, de la que México percibe sólo ecos lejanos. Le enseña al alumno la importancia que tienen los puentes para la defensa de una ciudad, introduciendo diversos paralelismos entre Königsberg y Monterrey, aunque ésta tenga sólo un puente, el San Luisito, y su río Santa Catarina no es “más que una grieta por donde a veces pasa el agua”:

Puentes con cientos de años. Indestructibles.

Su historia debía ser muy distinta a la de nuestro puente, el San Luisito, que se desmoronaba en cada temporada de huracanes y había que reconstruirlo una vez tras otra.

[...] ¿En qué podría parecerse Königsberg a Monterrey? Allá las soluciones requerían lógica, números, trabajo; acá hacía falta imaginar, soñar o beber mucho alcohol. (Toscana 2009: 36-37)

Se establece de esta forma el primer nexo entre las dos ciudades. No se trata, como hemos visto, de un nexo lógico o históricamente fundado. En el desierto mexicano de Toscana, las operaciones intelectuales se emprenden a partir de una aparente ausencia de cordura. Es necesaria la imaginación o, por lo menos, una forma diferente de lógica. Como diría otro escritor norteco, Daniel Sada: “en el norte, a diferencia del sur, no hay paisaje: todo se añora, hay que imaginarlo todo”¹⁷.

A medida que avanza en la historia, el lector se da cuenta de que los nombres de las calles y plazas de Monterrey, escritos en español, se van substituyendo por palabras alemanas. El quiosco de la plaza Zaragoza se

¹⁷ *Apud* Rodríguez Lozano 2002: 133.

convierte no sólo en uno de los escenarios más emblemáticos de la ciudad regiomontana, sino en la Walter-Simon-Platz, centro neurálgico de la fortaleza prusiana sitiada. La cantina Lontananza, el pequeño expendio de alcohol frecuentado por los protagonistas, se transforma en el Blutgericht, un *Kneipe* en los bastiones del castillo levantado por la orden teutónica allá por el siglo XIII. La Plaza Hidalgo, donde se da el encuentro entre la maestra Andrea y su alumno, ya queda rebautizada con el nombre de Kaiser-Wilhelm-Platz, con sorprendente naturaleza: “Al día siguiente, la maestra me llamó. Te veo en la Kaiser-Wilhelm-Platz, me dijo, a las seis en punto. Creo que tú le llames la Plaza Hidalgo” (Toscana 2009: 54). El joven Gortari, a su vez, integra a Floro, a Blasco y al polaco en su fascinación creciente por la ciudad prusiana. De esta forma, las dos tramas de la novela –la puesta en escena de la desaparición de las niñas y la desquiciada defensa de Königsberg- empiezan a entrelazarse.

La novela *Los puentes de Königsberg* no juega sólo con la toponimia, sino también con el tratamiento del tiempo. En la plaza Hidalgo/Kaiser-Wilhelm-Platz arranca la narración de Andrea, en su tentativa de convencer a sus conciudadanos para que defiendan la ciudad Königsberg-Monterrey de los ataques soviéticos. La preocupación de la maestra Andrea es impedir que la guerra convierta a la ciudad de Königsberg en algo que quede “en el pasado” (Toscana 2009: 39). Llama la atención el manejo temporal en la novela: aunque la acción principal se sitúa en 1945, tanto los personajes como las escenas transitan con igual soltura en el tiempo y en el espacio. Un periódico, que lleva el feliz nombre de *El Porvenir*, convertido en arma para matar moscas en la cantina Lontananza-Blutgericht, nos da la primera coordenada espacio-temporal e introduce el escenario mundial en el microcosmos de la plaza Zaragoza:

La primera página es una cuadrícula con más de veinte notas. Destacan la presión de México para recuperar el Chamizal, el suicidio de otro general nazi, la muerte del presidente filipino, la lucha en las calles de Pisa, que Pemex adquirió algunas locomotoras y que hay 250 mil mexicanos

peleando en Europa y Asia bajo la bandera estadounidense. (Toscana 2009: 30)

En el universo altamente ficcional de Toscana, lo primero que hay que hacer, para salvar a una ciudad, es contar sus historias. Además de deslizarse y sobreponerse geográficamente, de pronto las acciones se trasladan a un tiempo remoto: “[Andrea] caminó rumbo a la plaza Zaragoza y yo la secundé. Tomó a la derecha y siguió de frente hasta que llegamos al puente San Luisito. Desde arriba, nuestras sombras se alargaban hacia el oriente por el cauce de tierra” (Toscana 2009: 55). Desde el puente San Luisito, la maestra Andrea empieza a narrar de las legendarias *Crónicas prusianas*, relativas a hechos y leyendas que remontan hasta el siglo XIII y a la fundación de Königsberg, y a la guerra que la ciudad, plaza fuerte de los Caballeros Teutónicos, llevó a cabo contra los lituanos y los polacos en 1410:

El puente Krämer, Andrea se apoyó en la baranda, el primero de los siete, aquí está desde 1286, cuando la tierra era todavía plana y Dante todavía no bajaba al infierno. Conecta la ciudad antigua, la Altstadt, con la Isla de Kneiphof. Por aquellos tiempos, una partida de valientes marchó con los caballeros teutónicos río arriba para pelear una batalla decisiva contra un ejército pagano de oriente que venía acercándose a la ciudad (Toscana 2009: 55)

O, al contrario, los hechos narrados dan un salto hacia un futuro próximo, en el año 1968, que es el tiempo desde el cual Gortari realmente nos cuenta su relato mencionando a lo largo de la novela la muerte de algunos de su protagonistas, como la de Floro, muerto por los excesos del alcohol en 1949 (Toscana 2009: 178), o la de la maestra en 1958:

Andrea habría de morir en 1958.

Al acariciarme en ese salón de clases, primero los cabellos, luego las mejillas, le quedaban siete años de vida. Y la sensación del tacto de sus

manos habría de volver con precisión una tarde de 1968, cuando visité su tumba. Sólo la sensación volvería, pues ya no pude imaginarla joven y sólida. [...] Andrea moriría tan sola que su cuerpo sería descubierto por un vecino que percibió el mal olor de la pequeña casa. La hallaron en su cama con un libro sobre el pecho (Toscana 2009: 40-41)

El resultado de esta operación de manipulación temporal y de saltos cronológicos es un tiempo mítico, que aspira a un presente eterno en el que los hechos relatados quedan, de alguna forma, fuera de la cronología. El punto de llegada en todas estas historias es siempre la Ciudad de Monterrey. Un proceso circular nos hace regresar cada vez al puente de San Luisito. Después del largo recorrido por la historia de la guerra contra los polacos en 1410, Andrea y Gortari vuelven a la realidad, muy poco épica, de Monterrey: “El viento sopló y levantó una nube de polvo en el río Santa Catarina. Abajo no estaban las aguas del Préguel, sino una cuadrilla de obreros que trabajaba con palas y picos y maquinaria pesada” (Toscana 2009: 57). El San Luisito, un puente que, nos dice Gortari, logra existir con dificultad, cada año se desmorona y cada año hay que reconstruirlo (Toscana 2009: 39), tendrá la tarea de representar cada vez uno de los siete puentes de Königsberg.

Andrea cita siempre a Gortari en el puente de Luisito que a cada ocasión cobra el nombre de uno de los siete puentes y en su compañía empieza a deambular por la historia de la ciudad prusiana, mientras que avanza el proceso de identificación de Monterrey con Königsberg.

Te veo en el Grüne Brücke, decía [Andrea], el Puente Verde, a las cinco. No tuve duda de que debía encontrarla en el mismo puente que la vez anterior llamó el Krämer (Toscana 2009: 97).

Al día siguiente, volvió a darme un papel en la escuela, ahora me citaba en el Holz-Bücke. Hoy veremos si tienes madera. La frase cuando viene de una mujer, no deja opción (Toscana 2009: 110)

Cruzamos la Lindenstrasse tomados de la mano hacia el Honig-Brücke justo frente a la sinagoga (Toscana 2009: 114)

Vi pasar a las ochos intactas por el Schmieden-Brücke. Se detuvieron a la mitad y se asomaron por la baranda. El Préguel acarrea trozos de hielo (Toscana 2009: 125)

Andrea me agarró los cabellos. Ernst, toma tu Panzerfaust y vamos al Hohe Brücke. Allí esperaremos los bolcheviques (Toscana 2009: 182)

Durante cada parada en el multiforme puente de San Luisito, Andrea relata una historia o una leyenda que tiene como escenario uno de los puentes de Königsberg: en el Krämer Brücke, Andrea narra el cuento de la bella Aurora y de la bruja Babka que remonta a los tiempos de la fundación de la ciudad (Toscana 2009: 55-58); en el Grüne Brücke la historia de Karminia von Wandenfels, de Butterbergstrasse número diez, a la que un desconocido, en 1812, envía regularmente cartas, a pesar de que la mujer se había suicidado seis años antes tirándose al río Préguel desde ese mismo puente (Toscana 2009: 99-102); desde el Holz Brücke, la maestra y Gortari toman parte a la destrucción de la sinagoga de Königsberg (Toscana 2009: 111-113); en una visión, Gortari afirma reconocer a las dos monjas y las seis niñas extraviadas en el Schmiede-Brücke (Toscana 2009: 125). En el Honig Brücke, Andrea cuenta hechos de la guerra de los teutones contra los ejércitos polacos y lituanos e introduce la historia de Lucas David y de la joven Nicole (Toscana 2009: 115-121), hasta llegar a los días en que la acción principal toma lugar y los defensores de la ciudad se atrincheran con las últimas fuerzas en el Hohe Brücke, escenario de la ominosa leyenda de Frau Ludmila (Toscana 2009: 183-184). Se plantea aquí la proposición de un mundo construido sobre los signos de la *simultaneidad* o de la *circularidad*, de la fusión y complementariedad de imaginación y realidad y por la síntesis de lo fantástico con lo verosímil.

En la novela de Toscana, la asunción de la contrafactualidad como característica de todos los hechos, aunque inútil para reparar los desaguados

de la guerra en acto en Europa, evidencia la calidad de *reiterabilidad* de los acontecimientos en un continuo proceso de ida y vuelta, y termina por hacer factible y admisible la identidad de tiempos y lugares. La atmósfera aparentemente paradójica que domina la narración de la historia de la batalla de Königsberg es el producto de la elección de un procedimiento mental específico: la analogía. Giorgio Agamben, al comentar el trabajo del filósofo de la ciencia Enzo Melandri, hace hincapié en la resistencia que la analogía opone a la aceptación pasiva del principio de oposiciones binaria que subyace a la lógica occidental. La analogía, según las posiciones que Melandri expuso en la obra *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (Melandri: 2004), se plantea como la posibilidad de una desviación lateral, es decir de una alternativa a la disyuntiva a vinculante “o A o B”. Con respecto a las dicotomías lógicas (por ejemplo universal/particular) la analogía se presenta como el *tertium datur*: no es simplemente una síntesis hegeliana de las oposiciones, sino que las convierte en

un campo di forza percorso da tensioni polari in cui, proprio come avviene in un campo elettromagnetico, esse perdono la loro identità sostanziale. Ma in che senso e in che modo si dà qui il terzo? Certamente non come un termine omogeneo ai primi due, la cui identità potrebbe a sua volta essere definita da una logica binaria. È solo dal punto di vista della dicotomia che l'analogico (o il paradigma) può apparire come il *tertium comparationis*. Il terzo analogico si attesta attraverso la deidentificazione e la neutralizzazione dei primi due, che diventano ora indiscernibili. (Agamben 2008: 21-22).

En la novela de Toscana, por ejemplo, desde el mismo puente al que cada vez se confiere la identidad de obras que son parecidas a él, aunque distantes en el tiempo y en el espacio, los lectores podemos ser espectadores de los actos heroicos de los defensores, admirar el fuego de los bombardeos de los Lancaster británicos y de los tanques soviéticos, apreciar la belleza de los antiguos

castillos teutónicos y de las aulas de la prestigiosa universidad donde Kant formuló su sistema filosófico. Al mismo tiempo que observamos a sus personajes emborrachándose, cortejando torpemente a mujeres en las tiendas de abarrotes, leyendo ávidamente noticias de una guerra lejana, actuando u organizando carnalescas peleas de boxeo en el quiosco de la Plaza Zaragoza de Monterrey a fin de evocar las antiguas batallas entre los germanos y los polacos-lituanos. Todas son situaciones que podrían parecer demenciales en su perfecto paralelismo:

Floro mandó hacer unos volantes y los repartió entre los obreros de las fábricas. Este martes 3 de abril a las 21 horas, en el quiosco de Plaza Zaragoza, se enfrentarán Max Schmeling y Antoni Czortek, en un duelo pactado a quince asaltos donde se jugará el honor de las naciones germana y polaca. Cooperación, veinte centavos.

Lasch mandó hacer unos volantes y los distribuyó en la zona industrial de Kosse. Este martes 3 de abril a las 21 horas, en la Walter-Simon-Platz, nuestro campeón Max Schmeling noqueará en pocos asaltos a un boxeador polaco de nombre Antoni Czortek, honrando así a la nación germana. Cooperación, diez peniques (Toscana 2009: 151)

Gracias a la oscilación y superimposición de escenarios, nombres y acontecimientos, las diversas tramas se entrelazan, involucrando a los protagonistas en una imaginaria, aunque remotamente real, guerra de los nazis contra el Ejército Rojo en defensa de su ciudad natal, Königsberg-Monterrey. Este nuevo espacio es el *tertium datur* analógico en que es imposible discernir entre los dos espacios originarios a través de una bipartición, es decir, distinguiendo la historia y los espacios de Königsberg de los de Monterrey, so pena de chocarse con lo indecible de la historia y de sus contradicciones.

A través de la analogía, la novela *Los puentes de Königsberg* propone una representación literaria de la heterotopía foucaultiana¹⁸. Los puentes epónimos no sirven para conectar orillas lejanas, sino para facilitar la yuxtaposición en un solo lugar real de múltiples espacios y de múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles. Además, recuerda Foucault, las heterotopías están, la mayoría de las veces, asociadas a cortes del tiempo; es decir que operan sobre lo que él define, simétricamente, heterocronías. Toda heterotopía presupone y exige una heterocronía en la medida en que el tiempo es una categoría fundamental del espacio, guardando una relación simbiótica entre sí. En los espacios heterotópicos, pasado y futuro se correlacionan con el presente influyéndose entre ellos, análogamente a como sucede entre las dos ciudades Königsberg y Monterrey en la novela de Toscana.

Hay que poner de relieve que el estilo de Toscana es casi minimalista al describir los ambientes de Monterrey (casas, teatros, parques, cantinas y tiendas). Se limita a nombrar los espacios, de tal manera que la ciudad mexicana sirve como palimpsesto para la definición, imaginaria, de la topografía de la ciudad prusiana. Los nombres españoles de las calles y de las plazas se mencionan pocas veces y la desbordante imaginación de Andrea trastorna rápidamente la ubicación y denominación de los lugares urbanos de Monterrey conforme a la planta de la ciudad prusiana. La superimposición de Königsberg sobre Monterrey procede gradualmente “Avanzamos dos cuadras por Morelos, viramos a la izquierda en Schmiedestrasse e ingresamos al patio del castillo” (Toscana 2009: 128), hasta llegar a omitir por completo las referencias a espacios mexicanos: “Dejamos el puente y caminamos por Lutherstrasse; luego subimos por Mittelanger hasta Rossgärter Markt, donde convergían cinco calles. Allí entramos en el Palast-Café” (Toscana 2009: 117-118).

Las descripciones, en cambio, se vuelven detalladas cuando se trata de recrear espacios europeos y escenas de destrucción de la guerra:

¹⁸ Hacemos aquí referencia a las reflexiones que Michel Foucault expuso en la conferencia “De espaces autres” dictada en el Cercle d'études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octubre 1984: 46-49.

El centro de la ciudad, una aglomeración de paredes sin techo; un humo estancado como neblina. La gente se preguntaba si había que apagar los incendios o dejar que el enorme crematorio acabara por hacer su función. Algunos niños revisaban cuanto papeles hallaran sin quemar por si se trataba de boletas de racionamiento. Recorrimos Domstrasse entre escombros para ver la catedral sin techumbre y el campanario sin su remate. El altar semejaba un horno de pan, y ahora había que pensar que a Cristo lo ejecutaron en la hoguera. Atrás, el edificio de la vieja universidad tenía sus muros casi intactos, pero no había tejado ni cristales ni ventanas de madera y el segundo piso se había desplomado sobre el primero (Toscana 2009: 133)

Las descripciones son escasas en todo caso y no buscan proporcionar una imagen exhaustiva del escenario de los acontecimientos. La narración de Toscana se mantiene lejos de lo directamente reconocible. Es fragmentaria e incoherente. Prefiere proponer imágenes que contribuyen a la atmósfera de indeterminación predominante en la novela y que condensan acciones y escenarios en pocas líneas. Los capítulos de la novela son breves, a veces no exceden el párrafo. El flujo de la narración avanza por medio de descripciones que no son articuladas explícitamente entre sí, muchas veces se reducen a escuetas frases nominales:

Los soldados de la Wehrmacht se congregaron en Lutherstrasse y de ahí desfilaron hacia Sacheim. En la esquina con Bärenstrasse dejaron sus rifles, pistolas y demás armas. Formaron pilas tan altas que las mujeres se preguntaban si de verdad ya no había nada que hacer. Los vencidos caminaron entre un muro de rusos [...].

El desfile tomó hacia el este por Tapiauer Strasse, rumbo a tierras soviéticas. Hacia el hambre, el frío y los gulag.

Stalin los quiere.

La ciudad se fue quedando sin sus hombres.
La sonrisa de los soviéticos se volvía cada vez más turbia
Cientos de miles de ellos.
Pesadumbre en Königsberg
Que no llegue la noche, por favor
Pero anocheció.
Aullido de mujeres.
Llanto de niños
Alegría de los brutos.
Silencio de Lasch
Hocicos babeantes
Noche de suicidios
Nunca la ciudad gritó tanto
Los ancianos agacharon la cabeza; y no eran hombres (Toscana
2009: 196)

La narración de Toscana avanza por reticencias y omisiones. En este sentido, la elección estética del autor obedece a la necesidad de enuclear los hechos substrayéndolos de la gran masa del Archivo histórico. La fragmentación y las alusiones inferenciales no son sólo una forma posmoderna de representación de lo real, sino también una lúcida estrategia que abriendo de par en par el texto despierta al lector y lo involucra en la actividad interpretativa. El procedimiento analógico por medio del cual Monterrey se sobrepone a Königberg requiere de esta indeterminación y de estas elipsis.

Una exposición de los acontecimientos que obedezca a una lógica lineal, la cual se presupone fundada en la coherencia de los elementos, en vez de llevar a la exhaustividad y a la exactitud de un conocimiento ofrecido al beneficiario, quien puede de esta forma disfrutarlo pasivamente, acaba en contradicciones. En cambio, la analogía, retomando el concepto de Melandri y Agamben, nunca es fijada clara y unívocamente, se la puede entender dentro del conjunto del texto sólo “operativamente”. También, como en el caso de la prosa de Toscana, por medio de una deliberada substracción de la información que provoque al

lector desorientándolo y lo lleve a obrar activamente en el texto para rellenar sus vacíos, sus espacios blancos, evitando así una dirección predeterminada a esta labor. La predeterminación es una característica de las construcciones lógicas que se quieren rechazar en favor de un movimiento centrífugo que se ajuste mejor a la estética del realismo desquiciado propuesta por el autor.

Existe una relación entre la naturaleza heterotópica y heterocrónica del mundo de Toscana y la fragmentariedad de su narración. La forma de la historicidad contemporánea, reducida a un flujo indeterminado de imágenes, impide la construcción del sentido de la duración cronológica a través de una específica relación entre presente y pasado. La falta de este sentido no nos permite relacionarnos con la temporalidad de un acontecimiento o una imagen o pensarlos en su contexto de producción y comprenderlos en su historicidad distintiva, es decir en la combinación de un tiempo, lugar geográfico y ámbito cultural específicos (Didi-Huberman, 2007: 21-52). En este peculiar régimen de historicidad, caracterizado por el achatamiento de la temporalidad y la ruptura de la delicada articulación en el presente entre espacio de la experiencia y el horizonte de la expectativa, no se puede hacer una historia siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, del relato cronológico. Quien quiera escribir, y conocer, la historia debe aceptar la fragmentación del *continuum* cronológico en imágenes despedazadas y aparentemente desarticuladas con todas las omisiones que llevan consigo. En una entrevista publicada en 2002, David Toscana ha declarado:

En México siempre ha habido interés por la historia porque tenemos muchas, o nos cuestionamos mucho lo que somos; ¿por qué? Cuestionamos la historia ‘oficial’ y la novela tiene una capacidad para revelar verdades que la misma historia no revela. Eso es en cuanto al pasado. En cuanto al presente, siempre hay una necesidad de hacer algo de crítica sobre tus tiempos. Crítica que no solamente señale cosas que te podrán disgustar de tu realidad, sino que revele todo ese mundo que está detrás de ti en el que está apoyado tu realidad. Una lectura siempre tiene

más lecturas de fondo; están las palabras que te dicen, pero están todas las que se tienen que ir descubriendo. Creo que eso es lo que hace la literatura interesante porque las historias que se cuentan no son tan interesantes como las que no se cuentan y que se van descubriendo (Brescia/Bennet 2002: 360)

La relación entre las imágenes y la temporalidad se vuelve de esta forma fundamental. Una sola imagen, afirma Didi-Huberman, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos, de manera que para hacer una historia de las imágenes hay que crear un archivo que no puede organizarse como un puro y simple relato o crónica. Foucault había remarcado la naturaleza ambigua del archivo, como algo construido y censurado, que no está desprovisto de vacíos y huecos. La clasificación que fundamenta el archivo presupone en sí una interpretación. Frente a tales condiciones, el archivo del historiador, concluye Didi-Huberman, lejos de ser objetivo debe ser el resultado de una forma de montaje interpretativo. Es decir, requiere una actividad hermenéutica. Ya Walter Benjamin puso de relieve cómo el índice histórico de las imágenes no nos dice tan sólo su pertenencia a un tiempo bien concreto; nos dice, sobre todo, que tan sólo en un tiempo bien concreto llegan a ser legibles. Todo presente se concreta por las imágenes que le son sincrónicas y todo “ahora” es el “ahora” de una concreta cognoscibilidad. Ahí, en ese *ahora*, la verdad aparece en tensión, hasta estallar. Los fragmentos son, en términos benjaminianos, la dialéctica en posición de arresto y el espacio-tiempo de *Los puentes de Königsberg*, un territorio donde se da el encuentro de tiempos discontinuos y continentes diferentes en instantes aparentemente desconectados, es el de la dialéctica benjaminiana. Esto es decir, un espacio,

at the interstices is infused with that Benjaminian temporality of the present which makes graphic a moment of transition, not merely the continuum of history; it is a strange stillness that defines the present in

which the very writing of historical transformation becomes uncannily visible” (Bhabha 1994: 224)

La heterotopia, nos recuerda Foucault, empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional, rupturas que, como hemos visto, se hacen explícitas en el texto a través de bruscas prolepsis y analepis. En algunos de estos saltos cronológicos, el lector encuentra a Gortari en el cementerio de la ciudad de Monterrey. En el año 1958 el narrador visita la tumba de la maestra fallecida y le resume los acontecimientos que tuvieron lugar en su Königsberg a consecuencia de la derrota alemana:

Robé flores de un sepulcro contiguo y las coloqué sobre el de Andrea [...] Mandaron destruir las ruinas del castillo, le anuncié, lo llenaron con cargas de dinamita. Hace trece años que se dio la victoria soviética, ya expulsaron el último de los germanos. [...]

Los soviéticos se habían reunido en torno al castillo igual que en un espectáculo ecuestre de cosacos. Llevaron a las familias a escuchar las veintiuna detonaciones y ver cómo se desplomaban los muros que habían resistido siglos y guerras. (Toscana 2009: 233)

El cementerio constituye otro lugar altamente heterotópico. En él se manifiesta esa extraña heterocronía que es, para un individuo, la pérdida de la vida y la entrada en una cuasi eternidad, donde no deja de disolverse y de borrarse. La novela se abre con la mención de la historia de las seis niñas muertas en una atmósfera onírica en que el tiempo queda suspendido. Es la temporalidad de la muerte, que sirve para preparar el tiempo heterogéneo de la narración: “Se alza una voz de niña. Está cantando. Es una voz suave que no muestra ni alegría ni tristeza, pero sí la violencia de quien quiere que el alma estalle. No canta palabras, sino un gemido melodioso” (Toscana 2009: 11). El tiempo heterocrónico por excelencia es el tiempo anterior a la muerte, que favorece tanto a la rememoración, como así también a la mutua penetración de

los tiempos, “el momento emblemático del Aleph de Borges, en que los tiempos se encuentran desfilando frente a la memoria” (Borsò 2006: 62). Las últimas páginas de la novela se cierran con la enésima reconstrucción de la desaparición y muerte de las seis niñas y de las dos monjas que las acompañaban. Otra vez los tiempos, los lugares y los personajes viven en la atmósfera suspendida que la muerte garantiza:

El autobús es una pieza de chatarra; rechina echa humo blanco por el motor y negro por el mofle, tiene abolladuras y rotos algunos cristales.

[...] No son madres, son hijas.

Que un día salieron de casa para no volver.

Por tortillas o al cine o a la escuela.

Son niñas muertas.

Con uniforme y calcetas blancas.

Cantan y beben y celebrán que un día alguien se las robó.

[...] Y el polaco sigue siendo el conductor.

[...] Huyen de Königsberg y su vehículo danza sobre el hielo de la Frishes Haff sin que ningún avión soviético lo detecte. Nunca sus ruedas pisan una mina. Jamás se enfrentan a la artillería enemiga.

Junto a la carretera, el Ejército Rojo les ondea un adiós.

[El polaco] ahora conduce una nave sideral.

Recorre el universo.

Lleva a las niñas perdidas.

A la más bonitas.

Adonde nunca nadie las va a encontrar. (Toscana 2009: 241-242)

4.3 El afán por historiar

En cada encuentro con el estudiante Gortari en el Puente San Luisito, la maestra Andrea cuenta un episodio histórico o legendario del pasado de Königsberg. La

tarea de Andrea es la de “narrativizar” (*narrativize*) (White 1981: 1-23) los hechos históricos, es decir impone a la realidad la forma de un relato que presenta caracteres diferentes de la mera secuencia cronológica. La experiencia de la vida no tiene necesariamente la forma de ese tipo de cuento, a menos que le otorguemos esta forma leyendo nuestra vida como el objeto de historias. Si, como afirma el filósofo de la historia Louis Mink, “narrative form in history, as in fiction, is an artifice, the product of individual imagination” (Mink 1978: 145), es posible admitir que

The significance of the past is determinate only by virtue of our own disciplined imagination. Insofar as the significance of past occurrences is understandable only as they are locatable in the ensemble of interrelationships that can be grasped only in the construction of narrative form, it is we who make the past determinate in that respect. If the past is not an untold story but can be made intelligible only as the subject of stories we tell, it is our responsibility to get on with it. (Mink 1978: 148)

De esta forma la narración histórica revela un mundo en que la realidad adquiere un significado, cuya integridad y plenitud sólo podemos imaginar, pero nunca comprobar. La narrativización obrada por la escritura histórica, por lo tanto, surgiría de un impulso psicológico que obedece a nuestro afán por ver el mundo explicado con la cohesión propia de un relato. Frente a la inminente destrucción de la ciudad, la maestra se esmera por construir y transmitir a Gortari un archivo memorial de Königsberg que sea comparable con la obra de historiografía conocida como *Crónicas prusianas*. En el siglo XVI, el duque Alberto de Prusia le pidió al historiador Lucas David que escribiera la historia de Königsberg a partir de su fundación. El historiador no logró completar la obra y el último tomo que llegó a redactar antes de morir termina en el año 1410, con el relato de los eventos que preceden la Batalla de Grunwald (15 de julio 1410). Ésta terminó con la derrota de la armada teutona liderada por Ulrich von Jungingen contra las fuerzas de Ladislao Jaguelón, el rey de Polonia y de

Vitautas el Grande, Duque de Lituania, y marcó la caída de la ciudad de Königsberg.

Bajo la noche tinta por el fuego de la sinagoga, recargada en la baranda de Honig-Brücke, Andrea comenzó a narrar. Allá por el siglo XVI la ciudad tenía algunos trescientos años acumulando historia, y sin embargo nadie la había descrito con celo y verdad. Los eventos podía perderse en la desmemoria, los documentos en un incendio y la evidencia en las leyendas. El duque Alberto [...] decidió que era hora de abrillantar los cerebros de la gente y recompilar la verdadera historia del pueblo prusiano, alejarla de tanta falsedad, ignorancia y complacencia [...] y reclutó al más sabio de los historiadores a la mano, un tal Lucas David. Dame la verdad, exigió el duque, y quiero que la verdad sea grandiosa (Toscana 2009: 115)

Para llevar a cabo sus crónicas y aclarar las circunstancias que llevaron a la derrota de Königsberg, Lucas David “recorrió Prusia entera y parte del Reino de Polonia, consultó cientos de documentos en conventos castillos y palacios y en la propia universidad de Königsberg, sin encontrar algo que desmintiera los hechos. [...] se encerró días y noches durante años entre libros y documentos en su recinto en la universidad” (Toscana 2009: 116).

Redimir la verdad, objetivo tanto de Lucas David como de la pareja compuesta por Andrea y Gortari, en el universo de Toscana, significa sobre todo redimir la invención. Para hacer eso, Andrea recurre a la leyenda que tiene como protagonista a una mujer de nombre Nicole. Una tarde oscura del invierno nórdico, cuenta Andrea, Lucas David asomado a la ventana, se detiene mirando una muchacha cruzando el Holz-Brücke. Es una joven de unos 23 años. Su relación con el anciano historiador tiene que ver sólo con los libros. Él los extrae clandestinamente de la biblioteca y ella se los lleva a casa escondidos en un saco (116). La redacción de las *Crónicas* contada por Andrea es también el

cuento de cómo la historia se debe y se puede cambiar a través de la imaginación:

En estas fechas, Lucas David tenía ochenta años y cada vez que tosía por las noches comprendía que las crónicas se le iban de las manos, y cada ocasión que su pluma llegaba de nuevo al 15 de julio de 1410, los teutónicos volvían a ser derrotados, y su líder, Ulrich von Jungingen, era nuevamente traspasado por las lanzas enemigas de burdo hierro oxidado. Lucas David sólo podía cambiar el número de las hordas enemigas y acaso probar algunos sinónimos. Una vez cambió cincuenta mil por dos millones. Otra vez cambió bizarro por valeroso. [...] Lucas David pensó en Nicole, en su silueta cruzando el Holz-Brücke, y supo que la crónica debía cambiar no en algún detalle o precisión, sino de raíz (Toscana 2009: 117)

Unos años más tarde, sigue contando Andrea, algunos académicos de la universidad de Königsberg, hurgaron en los papeles del historiador difunto y encontraron las *Crónicas prusianas*. Alabaron la buena escritura y la fidelidad a los documentos: “Era una obra maestra de historiografía moderna y los académicos no pudieron sino sentirse orgulloso de haber tenido Lucas David ente sus colegas” (Toscana 2009: 118). Hasta que llegaron a los capítulos relativos al año 1410. Ante la inminencia de la muerte, el historiador Lucas David decidió, por razones desconocidas, alterar deliberadamente la historia de la guerra de los Caballeros Teutones de Königsberg contra los lituanos y los polacos: en vez de la historia de la batalla de Grunwald, los académicos hallaron el relato de una mujer de nombre Nicole que, con una lanza y sin armadura, reta un campeón del ejército adversario en un duelo para decidir singularmente la suerte de la ciudad. “Delirios de ancianos”, dijeron los académicos y, concluye Andrea, “echaron las *Crónicas prusianas* en un arcón y ahí quedarían durante muchos años” (Toscana 2009: 119).

En la novela *Los puentes de Königsberg*, nos encontramos frente a una manipulación descarada del pasado y a un juego temerario con la historia.

Como afirma Noé Jitrik, en la nueva novela histórica, "la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa; en cambio, la verdad que no pasa por esa prueba puede aparecer como más superficial, o fragmentaria, o sin fundamento" (Jitrik 1986: 18). La topografía alterada de la ciudad de Monterrey, la atmósfera de imprecisión y la temporalidad suspendida tienen la función de permitir la narración de la historia en su oscilar entre leyenda y relato documentado, disfrutando al mismo tiempo de distintas temporalidades. En *Los Puentes de Königsberg* no hay solución de continuidad entre los distintos niveles del relato: las leyendas populares, las invenciones de Toscana y el relato histórico supuestamente verídico y documentado se presentan en el mismo plano. En el año 1583, sigue la narración de Andrea, el año de la muerte de Lucas David, la joven Nicole cruza el Holz-Brücke con un libro bajo el brazo. Cuatro borrachos, que en la alucinación del alcohol declaran ser nada menos que el rey Ladislao Jaguelón y el Duque Vitautas el Grande, la detienen, la violan y la asesinan:

Nicole murió en 1583, a manos de gente que creyó matarla en 1410, ahí sobre un puente que hoy no es de madera sino levadizo de hierro [...] y de aquel puente viejo sólo sobrevivió una placa con un texto tomado de las crónicas de Lucas David: Nicole se mantuvo firme y valiente en el Holz-Brücke, y los polacos y lituanos hubieron de volver a sus casas y Königsberg se salvó y fue grande y Ulrich von Jungingen la desposó y la hizo su mujer ese mismo día del señor del 15 de julio de 1410 (Toscana 2009: 120).

Los puentes de Königsberg manifiesta la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas y todas las formas. En la base de la novela está la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida de los tiempos, en un lugar aparentemente inamovible en que todo lo ilógico es posible y frente al cual el lector debe

apelarse a una suspensión de la credulidad más radical que nunca. Escribe Vittoria Borsó:

Lo heterogéneo de la historia fue relacionado por Kant con lo ‘sublime’ en el sentido de que deja fallecer la razón. Tomando en cuenta lo sublime de la historia, las novelas finiseculares inventan ‘espacios híbridos’ que descomponen las formas de las narraciones históricas basadas en los territorios definidos a través de oposiciones de identidad y alteridad. (Borsò, 2006: 62)

La característica que acomuna a los personajes de esta novela, todos cargando una lógica personal definitivamente fuera del común, es la necesidad de inventar historias para ellos mismos e identificarse en ellas, actuando como autores, directores de teatro y actores de estas dramatizaciones, librándose así de la situación marginal de la realidad geográfica, cultural y social a la que pertenecen. En suma, Toscana parece decir que las identidades, tanto de individuos como de colectividades, son de naturaleza narrativa. Podemos hacer aquí referencia al concepto ricoeriano de *identidad narrativa*, es decir de la aprehensión de la vida en forma de relato y a las consecuencias éticas de este proceso, concepto que el pensador francés introdujo al final de su obra *Temps et récit* y que profundizará en su trabajo *Soi-même comme un autre*. La literatura, afirmó el filósofo francés, permite la experiencia humana del tiempo. La identidad narrativa que se origina del círculo hermenéutico de la lectura se desenvuelve conforme a la estructura temporal dinámica que surge de la composición propia de la intriga del relato. Es por eso que el sujeto de la acción aparece como el lector y el escritor de su propia vida. El actor -en el doble sentido de agente y de intérprete- actúa en el mundo y en el marco de un contexto dado, pero al mismo tiempo, el sentido de su propia acción sólo le es accesible a través de la lectura de su historia. Es posible ver aquí el aspecto circular, a la vez pasivo y activo, de esta comprensión. En el mismo acto que uno se comprende a sí mismo a través de la narración, se construye. De esta

forma, la mediación narrativa, sin dispersarse en una sucesión incoherente de acontecimientos, permite, a su vez, que sea posible reescribir a lo largo de la vida diferentes tramas de una existencia (Ricœur: 1990).

Toscana, escribe Nora Guzmán, contextualiza a sus personajes en un Monterrey cuyo decorado no garantiza el éxito. No hay muchas alternativas para el ciudadano común, que así se pierde en una existencia sin sentido en cantinas sucias y en escenarios de degradación humana (Guzmán 2006: 220). Conscientes de que su condición –por ser mexicanos- habría de ser “inferior” a cualquier otra, los personajes se lanzan al juego colectivo de la imaginación que les permite, quijotesca, actuar con una ética que su rol anterior les prohíbe. La historia mexicana, nota Geney Beltrán Félix, se muestra a menudo como una historia farsesca, de opereta, que engendra una sensación de compartido ridículo por la ausencia de héroes y la abundancia de pícaros y presidentes de uñas largas, que al final de la tragedia de la guerra en Europa dan discursos sólo “para no quedarse callados”: “Esto habría dado origen a la reflexión mexicanista de las novelas de Toscana, en las que Lo Falso de Nuestra Historia da pie a un esfuerzo por reescribirla” (Beltrán Félix 2009: 79).

4.4 El gran teatro de la historia

En *Los puentes de Königsberg*, la emancipación cultural se da por medio de la invención y de la puesta en escena dramática de esta invención. El tema del teatro, constante en toda la narración, explicita la idea que subyace a la novela: la posibilidad que se suceda, sobre el rectángulo de un escenario, toda una serie de lugares que son extraños los unos a los otros y que los protagonistas puedan deambular ficticiamente por los distintos espacios y las distintas temporalidades sin problema alguno. Las historias que se ponen en escena conservan y reivindican los aspectos irrazonables y contradictorios de la realidad.

La especificidad del teatro, escribe Osolsobe, consiste en la posibilidad de representar su propio objeto, en este caso la comunicación humana, justamente *por medio de* la comunicación humana misma: en el teatro la comunicación entre los personajes está representada a través de la comunicación de los actores (Osolsobe 1980: 427). En su performatividad, el teatro se convierte así en el arte y el prototipo de toda actividad de comunicación. “El teatro” dice Floro a comienzos de la novela,

más que de palabras, está hecho de lenguaje corporal. [...] El teatro tiene sus tiempo; uno no ha de andar ni muy lento ni muy rápido, el modo de caminar debe ser elocuente, la manera de acomodar el cuerpo, si se va erguido o encorvado, el vaivén de los brazos, la tensión de los músculos, la expresión del rostro, el ancho de la zancada [...] No puedo ser un cartero que anda por allí, he de ser el cartero, la carta, debo ser la tensión, angustia y alegría de los espectadores (Toscana 2009: 21)

El problema de la comunicación del conocimiento histórico, es decir de su enunciación, se presenta enseguida como *performance* actoral. Junto a Andrea, el más singular de los protagonistas es el borracho Floro, un actor aficionado que mezcla diversas tramas y personajes durante las representaciones en que actúa como figurante y que por esto está regularmente echado del escenario. Como en el caso de la pieza *Carta para Lady Waller*, en que tiene que figurar como cartero y pronunciar una sola línea. Sin embargo, negándose a semejante limitación, empieza a declamar un monólogo de *El rey lombardo* (Toscana 2009: 66-67). De una conversación entre Gortari y el director de *El porvenir* se aprende, a comienzos de la novela que Floro tuvo una larga y exitosa carrera como actor profesional al lado de aquella Rebeca Doissant que ahora interpreta Lady Waller, hasta que su estrella fue decayendo por causa del alcohol (Toscana 2009: 52). Floro reivindica ese talento para el histrionismo, como cuando declara poder ser en el mismo tiempo “rey y cartero y bachiller y donjuán y amante celoso y estrangulador de prostitutas y alcalde de Zalamea y

muchas cosas más” (Toscana 2009: 139). No respetar el papel que le ha sido asignado le parece ser no sólo un derecho sino una necesidad:

el teatro acabará por morir si los carteros entregan cartas y los reyes gobiernan y los enamorados se enamoran y los guerreros pelean y las mujeres sueñan. Yo le di al teatro un cartero con corona y un rey que entrega cartas (Toscana 2009: 80).

La devoción de Floro al teatro es total. Hasta en su tumba no aparece su nombre, sino el de los diferentes personajes que logró interpretar en vida:

En su lápida no aparece su nombre; tiene otro epitafio.

Aquí yacen el bachiller de Salamanca, Macbeth, Pedro Crespo, el rey lombardo, el amante disoluto, Tartufo, el tío Vania, el caballero de Olmedo, Boris Godunovm el conde de Egmont el príncipe enamorado, Ricardo III, Cassio, el cardenal Monteri, Podkolesin, Bruto, Torvald Helmer, el duque de Alba, Edipo, Karl Moor, el general Otto Lasch y un cartero sin importancia (Toscana 2009: 178-179)

La misma Königsberg arrasada por los bombardeos se vuelve, hacia el final de la novela, escenario de una obra teatral, *Butterbergstrasse número diez*, cuyo protagonista es invariablemente el proteiforme Floro que en esta ocasión

trae puesta una bata de baño que es gabardina de general y en una adaptación del pasado fue el capote de un empleadillo de San Petersburgo; lleva también corona de ocho puntas, antorcha de bachiller y un morral con las cartas para Aurora y Lady Waller (Toscana 2009: 217).

Ataviado de esta forma, Floro dará un largo recorrido por las calles de la ciudad de Königsberg cubiertas de escombros, poniendo en escena, en medio de los edificios destrozados por los bombardeos, lo que a primera vista parece un largo delirio directo al “querido público muerto”, en el cual es a su vez el

general Lasch, el rey lombardo y el cartero de lady Waller para acabar finalmente en el Blutgericht con sus amigos borrachos y Andrea y Gortari: “los cinco se abrazan y alguno de ellos enreda la cabellera de otro. ¿Ahora qué sigue? ¿Alguien tiene por ahí un libreto?” (Toscana 2009: 217-222).

En la mente de los protagonistas la coincidencia entre realidad e imaginación es completa. En nombre de la intercambiabilidad de los personajes, de los lugares y de los que actúan, están convencidos de que tienen la capacidad y la libertad de intervenir y modificar el curso de los eventos ficticios en una obra teatral: “Lady Waller no recibió su carta, así es que a esta hora debe haberse envenenado” (Toscana 2009: 68). De la misma forma están convencidos de que las acciones que representan en el escenario de Königsberg-Monterrey pueden ser cruciales en la defensa militar de la ciudad contra la invasión rusa. El actor es intérprete y enunciador de un texto o de una acción. Sin embargo, al mismo tiempo, es alguien que está *significado* por el texto, en tanto es el resultado de una metódica e integral construcción a partir de una lectura dada y que, de la misma forma, gracias a sus capacidades, a cada interpretación logra otorgar un significado diferente al texto mismo (Pavis 1998: 51). Así, aunque Floro es el único que ensaya el papel de un actor “real”, los demás compañeros del grupo que se reúnen en la cantina Lontananza se van integrando al oficio también llegan a desempeñar papeles importantes en la guerra emprendida contra el Ejército Rojo desde la ciudad de Monterrey, cada uno actuando como personaje de una representación dramática. Floro, Blasco, el Polaco, Andrea y Gortari, inmersos en su propia realidad, preparan la defensa de Königsberg. Gortari asume la identidad del soldado Ernst Tiburzy, el Polaco se convertirá en el boxeador judío Antoni Czortek luchando en el ring de Königsberg-Monterrey contra un contrincante alemán, mientras que Floro hace lo propio del actor con la identidad del general Otto Lasch, ambos a las órdenes del Führer. La investidura, otra vez, está a cargo de Andrea:

Ella se sentó frente a la mesa y le dio a Floro una bofetada. General Otto Lasch, los bolcheviques han sitiado la ciudad. Aquí nuestro

amigo Tiburzy del Volkssturm pudo destruir cinco tanques soviéticos, aunque eso es una insignificante fracción del armamento del enemigo. Se corre el rumor de que vienen por cientos de miles, que Stalin quiere hacernos trizas porque somos el símbolo de la grandeza prusiana. General Lasch, ¿qué vamos a hacer? (Toscana 2009: 138-139)

A través del ejercicio de modificar e inventar por sí mismos sus historias, los personajes crean otras muy distintas, y no sólo eso, sino también las representan en el escenario en su ciudad. Estas escenas pueden tener lugar tanto la zanja para tubería excavada en la plaza donde los tres borrachos se encuentran y que su trastornada imaginación convierte temprano en una trinchera militar, sea el escenario real del teatro de la ciudad de Monterrey donde se estrena la obra *Carta para Lady Waller*, como también en el quiosco del parque donde Floro dará sus últimas actuaciones para las familias que pasean los domingos por el parque:

Sobre el quiosco, Floro camina en círculos, con las manos en la espalda y la cabeza agachada; así camina quien quiere mostrar indecisión. Se detiene y alza la mirada. En la plaza, los paseantes van y vienen. Unas cuantas personas se hallan inmóviles en torno al quiosco, en silencio expectante: su público. Es domingo, el mejor día para actuar, pues la gente sale a la calle con algunas monedas.

¡El cardenal!, grita uno de los asiduos.

El amante desquiciado, solicita una mujer.

El borracho empedernido, pide un borracho (Toscana 2009: 189)

La reconstrucción y la puesta en escena de la historia de las seis niñas muertas – tomada de una noticia de crónica de pocos años antes- dan a Floro, Blasco y el Polaco la posibilidad de ejercer al máximo grado la libertad de inventar y de comunicar los acontecimientos pasados en un acto, el teatral, que

es intrínsecamente *presente*. “Soy el director y escritor, soy los actores. Se hace lo que yo digo. Si quiero cantar, se canta” (Toscana 2009: 48) declara Floro a sus compañeros, repartiendo los papeles: las niñas serán interpretadas por botellas de diferentes licores, el Polaco actuará como chofer, Blasco y Floro como los empistolados que secuestran el bus y sus pasajeros para conducirlos a la Presa de la Boca (Toscana 2009: 47-50).

Introduciendo con tanta prepotencia el elemento teatral, Toscana pone de relieve no sólo la naturaleza ficcional de la narración historiográfica, sino también la necesidad, para conocer y comunicar un acontecimiento pasado, de tener en cuenta la dimensión totalizadora del presente. El “tiempo teatral”, señala Pavis, es un tiempo presente continuo. En él se funden el *hic et nunc* del tiempo escénico, es decir el tiempo *évènementiel* de la representación a la que asiste el espectador en su propio contexto temporal, y la ilusión del tiempo dramático, que hace creer que algo ha pasado o está pasando o pasará en el mundo posible, “el mundo prodigioso” (Toscana 2009: 25), de la ficción. Y sólo a través la actuación, que es la inserción del hombre en el *ahora*, diría Benveniste, es posible la representación teatral (Pavis 1998: 476-484). Al ensayar repetidas veces el secuestro, cambiando los escenarios y las circunstancias, investigando personalmente los lugares de los hechos (la escuela que las niñas frecuentaban y las calles a sus alrededores) y hasta involucrando en estas representaciones cuatro madres angustiadas y un verdadero bus escolar, los tres borrachos ponen en escena un ritual que al ser repetido se vuelve terapéutico (Toscana 2009: 152-157).

La multiplicidad connatural a la puesta en escena teatral, con sus distintas instancias narrativas e interferencias temporales, afecta al tiempo de la novela entendido como presente histórico de la narración, permitiendo subrayar los distintos puntos de vistas temporales: pasado presente y futuro conviven en discurso caracterizado por anacronismos deliberados en los cuales el pasado y el futuro tienen la posibilidad de habitar el presente. El objeto de la reflexión metahistoriográfica de la novela *Los puentes de Königsberg* es la crítica, común

a la mayor parte de la ficción histórica reciente, a la historiografía como relato unívoco que reduce la pluralidad y lo indefinido de las historias a unas narraciones delimitadas. La historia siempre se desvía en varias historias, imaginarias o reales, verosímiles o increíbles, que la vuelven infinita, como llega a sugerir la maestra Andrea al referirse a la *Crónicas prusianas*: “Pero no hay historia completa y ninguna historia termina. La de Lucas David no terminó cuando lo hallaron muerto entre el montón de papeles que formaban su manuscrito” (Toscana 2009: 117). La dramatización de la historia ejerce la capacidad de abolir el tiempo monumental y cronológico para restablecer, a través de la multiplicidad de las posibilidades narrativas, la eventualidad de que cada “verdad” histórica enunciada por cada una de las instancias de la narración pueda estar transmitida simultáneamente a las demás.

La imposibilidad de resolver, científica o empíricamente, el problema de los siete puentes parece sugerir que tampoco el problema de la escritura y la narración de la historia pueda pretender una solución aristotélicamente “lógica”, por causa de la *Grundaporie* específica de pensamiento histórico: “il quale deve render ragione dell’individuale, pur sapendo di non poterlo mai identificare, dato che non è ‘presente’” (Melandri 2004: 40). En *Los puentes de Königsberg* la escritura de la historia puede ser sólo el desvarío de mentes alteradas que, recorriendo distintos planos espaciales y temporales, proceden a través de desviaciones analógicas, acercando lo que queda lejos y volviendo presente lo que es pretérito:

Me acercaron un vaso [...] Sentí alegría y tristeza al mismo tiempo y descubrí que al igual que Blasco y el polaco podía pasarme largo rato observando la pared, esa pared que antes me parecía blanca y grasosa, y ahora era un enorme papel en blanco e igualmente grasoso, sobre el que uno podía escribir cualquier frase. Y escribí que Nicole había tomado su espada y esperó con paciencia a que el ejército lituano y polaco enviara al más valiente de sus guerreros. Pero así, bebido, no recordaba el nombre de los reyes o príncipes o lo que fueran. [...]

La mejor frase en esa pared decía: Corre el río, corren los lituanos y la sangre.

Nada especial.

Y sin embargo me parecía el mejor texto jamás escrito, porque era la historia de una ciudad que se salvaba.

Esa noche podía ser Lucas David.

Y si seguía bebiendo, podía ser Kant.

Y con un trago más, me volvería el más valeroso de los soldados (Toscana 2009: 145-146)

La historia, entonces, ya no es investigación, sino pura invención llevada a cabo en los territorios liminales de la borrachera, de la insania y finalmente de la muerte. Nos advierte el narrador Gortari, cuya hermana Marisol se había extraviado hacía unos años: cada ‘pesquisa’, cada indagación que se hace de algo para averiguar la realidad de algo o sus circunstancias, es un recurso inútil y desesperado (Toscana 2009: 26). Es lo que les ocurre a estos personajes, quienes, desde la sinrazón, encuentran varias historias para interpretarlas a lo largo de su vida, y no dejan de hacerlo ni siquiera cuando se topan con su propia muerte:

Immanuel Kant murió en 1804 y aún continuamos pensando con su cabeza. La tumba de Kant. La tumba de Gortari. La tumba de Andrea. La de Floro. La de Tiburzy. Cientos de miles de tumbas. Dicen que Königsberg y no es Königsberg [...] El acertijo que Euler resolvió en papel, ahora lo despejaron con dinamita (Toscana 2009: 211)

Los personajes de Toscana, sigue Beltrán Félix, se apropian de una historia ajena -la de Königsberg y de sus siete puentes, la de las seis niñas, la del cartero de Lady Waller- poniéndose en el centro de un proceso de relación y negociación entre identidad y alteridad que se lleva a cabo en un espacio desterritorializado, un espacio *otro*, caracterizado por un presente dinámico que condensa en si todos los tiempos. Los hechos sucedieron antes y en otro sitio; lo

que se cuenta ahora es su repetición paródica: una performance con utilería desvencijada. Los protagonistas desquiciados de *Los puentes de Königsberg* “experimentan vergüenza de su Monterrey filisteo y sin-historia y, apropiándose de la tragedia coeva de la prusiana Königsberg dan cumplimiento a su aspiración de víctimas: en su documentada locura, Königsberg no es real pero sí necesaria” (Beltrán Félix 2009: 79). El desquiciamiento, en este caso la asunción continuada de otra identidad– se vuelve el rasgo de caracteres que sin este escapismo “se verían exentos de robustos porqués en su existencia. Es la obtención (o no sé si el rescate) de un devenir alterno, tal vez no auténtico pero sí más satisfactorio” (Beltrán Félix 2009: 79).

La ambición de Andrea y Gortari es completar las *Crónicas prusianas*, escribiendo, e inventando, los capítulos que faltan, hasta llegar a los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. El objetivo es el mismo: rescatar la historia de la ciudad y hacerla relucir como una “verdad radiosa”. Para hacer eso, el historiador Lucas David se hizo culpable de una violenta traición de los verdaderos contenidos de la historia, al inventar el cuento de la solitaria heroína Nicole que enfrenta los mejores caballeros de las armadas adversarias. De la misma manera, Andrea y Gortari han llevado a cabo la tarea de rescatar las *Crónicas prusianas* del olvido y terminarlas tratando de salvar la ciudad de Königsberg de la ignominia de la derrota, obedeciendo de este modo al mandato del Duque Alberto, sólo el espacio heterocrónico del cementerio, que es él de la invención y de la muerte. Frente a la tumba de su maestra, el estudiante Gortari le susurra:

soy Lucas David. Acabo de terminar la misión de mi vida. Esta mañana puse punto final a las *Crónicas prusianas*, y de acuerdo con los deseos del duque Alberto, muestran la grandeza de nuestro pueblo. Königsberg fue sitiada durante meses por los ejércitos bolcheviques al mando del general Vasilevski. Habíamos perdido la esperanza, el general Lasch estaba a punto de darse por vencido, cuando alguien invocó tu nombre. Y eso bastó para que todos nos impregnáramos de aquel impulso heroico que le dio

gloria a nuestras armas en 1410. Ellos cantaban su Katiusha, su Kalinka; nosotros entonamos el himno teutón, en cómo resucitamos cinco siglos antes y en cómo podíamos resucitar ese 9 de abril 1945.

El general Lasch se había retirado a emborracharse en el Blutgericht, pero Ernst Tiburzy convocó en Paradeplatz a miles de voluntarios y salimos a romper las filas soviéticas [...]

Königsberg invencible. Königsberg viva y nuestra. Esa es la historia, ninguna otra; y punto final y la firma de Lucas David (Toscana 2009: 233-234)

Por eso no puede sorprender el desdén y la frustración con que un narrador, probablemente el mismo Gortari, hacia el final de la obra, cuando la guerra en Europa ya ha terminado y la imaginaria Königsberg de los protagonistas, convertida en Kaliningrado, ya no existe, cuando sus calles ya tienen nombres rusos, nos da cuenta de la imposibilidad de cambiar la historia de su ciudad y, en general, de convertir la historia de México, la que conocemos nosotros los lectores, una historia periférica y chabacana, en algo trascendente

Ahí está Monterrey, sigue donde estaba hace muchos años, con el mismo nombre y el mismo idioma y el mismo puente. ¿Y para qué? ¿Para engendrar obreros? ¿Humo en las chimeneas? ¿Por qué Monterrey habría de vivir y Königsberg tenía que morir? ¿De qué sirven seis chiquillas y tres borrachos y un río que no lleva agua? Allí está Monterrey, pequeña, insignificante aunque su población se multiplique (Toscana 2009: 226)

Lo que importa es, al fin y al cabo, inventar y contar: “el episodio allí está, existe y tiene más fuerza que todos los vivos y muertos de Grunwald porque hubo quien lo imaginó y quien lo escribió. Las masas nunca cambian la historia; eso es tarea de un hombre sólo” (Toscana 2009: 121). Las continuas puestas en escena del relato de las niñas por parte de los tres borrachos señalan la posibilidad para los individuos de multiplicar los “centros” desde los cuales es posible narrar la historia, proponiendo versiones alternativas al monologismo

del discurso histórico. Desde el presente insatisfactorio, el mundo violento del norte de México, periferia de la periferia, marcado por una crisis permanente de valores e identidades –pensemos en la actualidad de los asesinatos y desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez- la invención otorga a los protagonistas de la novela la autoridad y la legitimidad de disentir con las previas representaciones del pasado.

De esta forma también pueden sobrepasar el anonimato de su presente. Al asumir nuevas identidades y al apropiarse de una historia ajena que cuenta con pasajes de valentía y ardor ideal, los patéticos personajes regiomontanos se reivindicán y sus vidas grises y prosaicas se vuelven merecedoras de mencionarse en los libros de historia.

V Conclusiones

*La Storia, come la locomotiva,
è un'invenzione dell'Ottocento*
Alberto Moravia

La investigación que se ha conducido en este trabajo ha enfocado en el estatuto del discurso y en la natura del texto de tres novelas que, si por un lado están fundamentadas en lo *fáctico* del pasado, por el otro no pueden caber en el canon de la novela histórica tradicional. El objetivo ha sido poner de relieve, por medio del análisis de las estrategias temáticas y de la observación de las estructuras narratológicas y de los idiolectos estilísticos, el alcance epistemológico de estas obras narrativas en el marco de las reflexiones actuales sobre las problemáticas de la relación con el pasado. Hemos hecho hincapié sobretudo en la problemática de la escritura y reescritura de la historia.

El análisis de las tres novelas ha permitido relevar cómo, hasta en la escritura de ficción, la modalidad dominante en la relación con lo histórico, tanto personal como colectivo, depende de la dimensión y de las peculiaridades del presente. En el régimen de historicidad en que vivimos, el pasado se inclina a sedimentarse en estructuras semi-cristalizadas. En tal sentido, la “presencia pretérita” de hechos históricos bosqueja los contornos de un “presente paradójico, un presente que no deja de exhumar y ‘redescubrir’ el pasado” (Lipovetsky 2006: 90). Esta dimensión de la temporalidad se caracteriza por la inestable coexistencia entre el impulso hacia la reconstrucción crítica del pasado —en particular de la relación dinámica entre documentos, memoria e historia— y la pretensión de una recuperación integral de la memoria, que se convierte en la única evidencia sobre la cual construir el discurso histórico. La persistencia del pasado en el presente, que deja lo pretérito aflorar a la superficie de nuestra percepción convirtiéndolo todo en algo “inminente”, se manifiesta, por ejemplo, bajo la forma del tiempo suspendido y ondulatorio de la locura, o en la renacida

urgencia de un hecho de crónica que despierta la memoria de los distintos testimonios, o en fin en la intrínseca irrepitibilidad de una *performance* teatral.

En las tres novelas que se han escogido, la historiografía y la literatura de ficción comparten también una arquitectura ideal, expresión del proceso que los historiadores llaman “monumentalización del pasado”. Dicha arquitectura es la del Archivo. La obsesión contemporánea por la memoria puede ser la contracara del pánico ancestral al olvido. La meta de esta compulsión por archivar y categorizarlo todo parece ser una forma de “recuerdo total” que conlleva el riesgo de una museificación del mundo. Andreas Huyssen se pregunta:

¿Es la fantasía de un encargado de archivo llevada al grado de delirio? ¿o acaso hay otro elemento en juego en ese deseo de traer todos estos diversos pasados hacia el presente? ¿Un elemento específico de la estructuración de la memoria y de la temporalidad en nuestros días que no se experimentaba de la misma manera en épocas pasadas? (Huyssen 2002: 20)

En la ficción literaria, el Archivo, tal como lo define González Echevarría, tiene características positivas. No se debe entender únicamente como un surtido linear y ordenado de documentos, sino también, y sobre todo, como colección de vacíos y desviaciones lógicas que encuentran en la forma literaria, despojada de cualquier atadura, mayor libertad y más posibilidades expresivas. Abandonando el miedo al olvido, el Archivo puede servir de contrapeso para el ritmo cada vez más acelerado de los cambios o como un sitio para preservar el espacio y el tiempo en nuestra contemporaneidad.

La hibridación entre historiografía y novela (Perkowska 2008) permite una exploración más amplia y una reflexión desenfadada acerca de las estrategias de representación del pasado, de la memoria y de las formas de organización textual de los *corpus* documentales y testimoniales. En tal sentido,

en el régimen de historicidad actual en que predomina la dimensión del presente, la búsqueda de la forma de representación más adecuada para los hechos históricos habría sido reemplazada por la supuesta diseminación semiótica posmoderna, que obliga al observador a encarar “la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen” (Huysse 2002: 26). En ámbito historiográfico, esta fisura constitutiva entre realidad y escritura, en un mundo achatado en el presente, ha desplazado el foco de atención cada vez más hacia las cuestiones epistémicas relacionadas con la organización de pruebas y documentos en una trama narrativa de tipo abiertamente novelesco. Dominick LaCapra, entre otros, ha sostenido que

narratives in fiction may also involve truth claims on a structural or general level by providing insight into phenomena such as slavery or the Holocaust, by offering a reading of a process or period, or by giving at least a plausible feel for the experience and emotion which may be difficult to arrive at through restricted documentary methods (LaCapra 2001: 13)

Contra la ingenuidad del neo-positivismo y contra los peligros de un radicalismo sociológico-documentario indiferente a la reflexiones hermenéuticas que la subjetividad occidental ha emprendido en las últimas décadas -baste con mencionar el trabajo de Paul Ricœur)- historiadores como Carlo Ginzburg (Ginzburg 2000)¹⁹ han propuesto dejar de ignorar, en el proceso de investigación, las tensiones entre narración y documentación, con el fin de colmar la distancia que separa la reflexión metodológica por un lado y la

¹⁹ Il mio scopo è esattamente opposto: battere gli scettici sul loro stesso terreno, mostrando attraverso un esempio estremo le implicazioni cognitive delle scelte narrative (comprese quelle della narrazione di finzione). Contro l'idea rudimentale che i modelli narrativi intervengano nel lavoro storiografico solo alla fine, per organizzare il materiale raccolto, cerco di mostrare che essi agiscono invece in ogni stadio de la ricerca, creando divieti e possibilità” (Ginzburg 2000: 14)

práctica historiográfica, con sus implicaciones narrativas, y sobretodo humanas, por el otro. Recientemente el historiador Miguel Gotor ha declarado:

Bisogna partire dalla consapevolezza [della soggettività umana] per riflettere anche in ambito storiografico e non solo letterario sulla fecondità di una sorta di ‘realismo isterico’ caratterizzato dal gusto per il dettaglio (Dio è nel particolare), dalla digressione che rivela il problema quanto più sembra allontanarsi dal suo oggetto e dalla fluvialità della trama che serve a proteggere con i suoi argini la sempre fragile e spesso tragica complessità della verità storica come ricerca. (Gotor 2012: 40).

El discurso historiográfico no es, *per se*, una disciplina de representación de los sentimientos y de las percepciones subjetivas y no puede abandonarse a derivas sentimentales que invalidarían todo resultado de la investigación. Pero debe ser capaz de tener en cuenta la emotividad constitutiva de la experiencia humana de lo que llamamos realidad, en este caso los acontecimientos históricos, para luego ponerla en la red de relaciones entre discursos diferentes que constituye nuestro mundo.

La cuestión de la investigación de la realidad y de su representabilidad a través de la escritura se convierte entonces en el pivote de la reflexión que hemos propuesto en este trabajo. La resignificación de la historia debe darse en un territorio *a parte*, que trasciende no sólo las fronteras discursivas entre historiografía y ficción, sino también los límites genéricos de lo que se ha llamado *novela histórica*. Este proceso implica la renuncia a las pretensiones de autenticidad y de “naturalismo” que están asociadas a este género literario, y requiere la búsqueda de estrategias y artificios narrativos que den cuenta de la mezcla de temporalidades que conforma nuestro presente. La aspiración de Carlota a abarcar la totalidad de la historia del Segundo Imperio en la novela de Del Paso, la frustrada investigación histórica del protagonista de *El desfile del amor* y, finalmente, la red de interconexión entre los tiempos y los continentes en *Los puentes de Königsberg*, en que una maestra mexicana se echa a la tarea

de completar la crónica de la ciudad prusiana emprendida quinientos años antes por el historiador Lucas David, delatan la tendencia de nuestro presente hacia la catalogación del pasado en enormes almacenes enciclopédicos, que garantizarían la representación totalizadora y homogénea del mundo.

Semejante representación es, *strictu sensu*, imposible y al final resulta en obras a menudo fragmentarias y desprovistas de aquella uniformidad que durante siglos se ha creído necesaria para dar cuenta de la realidad. Las versiones y contraversiones de los hechos y la manía persecutoria de los informantes en *El desfile del amor*, por ejemplo, se reproducen, por un proceso de inversión, en la ambición paranoica del historiador Del Solar a saberlo todo, a colmar los vacíos para reconstruir una totalidad, pese a que: “hay cosas que por más vueltas que se les dé son reacias a dejarse descifrar” (Pitol 2007: 152).

La representación de la historia, y la descifración de la realidad a la que ésta anhela, se hacen posibles precisamente si se tiene en cuenta la *coherencia de la fragmentariedad de lo real* (Grohmann 2011: 265). El agnosticismo con respecto al conocimiento histórico que está en la base de las tres novelas se manifiesta en una escritura que privilegia la digresión y las desviaciones lógicas, las reticencias y las elipses. La falta de confianza en la capacidad cognitiva del discurso historiográfico se expresa, en las novelas, a través de diferentes procedimientos. La acumulación paralizadora de detalles y documentos en el caso de *Noticias del Imperio*, el fracaso del método documental-inductivo (del cotejo de diferentes versiones se llega a la verdad) en *El desfile del amor* y, en fin la tentativa de narrar historias a través de su puesta en escena teatral, es decir a través de una forma de comunicación “pura” como la dramaturgia, en *Los puentes de Königsberg*, remiten a la necesidad de *humanizar* el tiempo histórico mediante la recuperación de la experiencia subjetiva.

Las tres novelas que hemos tomado en cuenta manifiestan la imposibilidad de reproducir la realidad de forma *objetiva*, pero sí reflejan las diferentes modalidades través de las cuales los hombres se relacionan, es decir

adquieren la experiencia, con su propio entorno y con la ineludible persistencia del pasado que aflora en cada rincón del presente. Carlota de Bélgica, el edificio Minerva y la ciudad imaginaria de Königsberg-Monterrey resumen en sí no sólo diferentes temporalidades, sino también diferentes espacios. Las tres novelas son, en ese sentido, sintomáticas de las presiones a las cuales las coordenadas de tiempo y espacio que estructuran nuestras vidas fueron sometidas a medida que se aproximaba el fin del siglo XX y, por ende, el fin del milenio. El espacio y el tiempo son categorías fundamentales de la experiencia humana, pero lejos de ser inmutables, están sujetas en gran medida a los cambios históricos.

La mirada que las tres novelas echan al tiempo histórico tiene una extensión que abarca el pasado, el presente y el futuro. El presente no es sólo el punto de partida para la reescritura del pasado, sino que está también inscrito en las historias narradas. Al recordar, revivir y reinventar el pasado, los protagonistas de las novelas concentran sus esfuerzos en el intento de asegurarse alguna forma de continuidad en el tiempo, de proveer alguna extensión de espacio vivido dentro de la cual puedan moverse y actuar. Reivindicar el presente, también como modo verbal de la narración, es una manera para significar el carácter abierto e inconcluso de los procesos históricos y la importancia de la percepción individual de la temporalidad, en contraste con la des-historización de la experiencia y la disolución de la historicidad proclamadas por las teorías posmodernas.

Las tendencias digresivas, los movimientos centrífugos, los saltos lógicos, los incansables procesos que engendran analogías y asociaciones son características intrínsecas de la forma del pensamiento humano (Fabietti 1999, Rossi 2001). La exposición de lo pasado a través de la subjetividad de la experiencia, es decir el relato de los avatares irregulares de una mente individual en su esfuerzo por hacer inteligible su historia, como en el caso de la Carlota delpasiana, permiten una lógica *sui generis* que está en mayor armonía con el entramado de mundo y la multiplicidad de parentescos, las enredadas y complejas relaciones que vinculan los sucesos históricos y las personas.

En este sentido, las novelas que dan cuenta de este particular acercamiento al mundo, a través de diferentes tácticas textuales y elecciones temáticas que hacen estallar la uniformidad del pasado –por ejemplo, rechazando la unidad, subvirtiendo el orden cronológico de los sucesos, resistiendo a la idea del narrador como garantía última de significación- son más fieles a la verdad que cualquier texto de historia con ambiciones científicas o “realistas”.

Bibliografía

Las novelas:

Del Paso, Fernando. (2008). *Noticias del Imperio*, Barcelona: Vertical de bolsillo. (Primera edición: 1987. México: Editorial Diana).

Pitol, Sergio. (2008). *El desfile del amor*, México: Ediciones Era. (Primera edición: 1987. Barcelona: Editorial Anagrama).

Toscana, David. (2009). *Los puentes de Königsberg*, México, Alfaguara.

Bibliografía de referencia:

Agamben, Giorgio. (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri.

_____. (2001). "Tempo e storia. Critica dell'istante e del continuo" en *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino: Einaudi: 89-107.

_____. (2008). *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri: Torino.

_____. (2009). "Che cos'è il contemporaneo" en *Nudità*, Roma: Nottetempo: 19-32.

Arendt, Hanna. (2007). "Introducción a Walter Benjamin. 1892-1940" en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar: 3-50.

Ainsa, Fernando. (1997). "Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana" en Kohut, Karl. (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid: Vervuert: 111-121.

_____. (2000). "Tendenze e paradigmi della nuova narrativa latinoamericana (1970-1992)" en *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, Puccini, Dario, Yurkievich, Saúl (eds.), Torino: Utet: 678-688.

_____. (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida-Venezuela: ediciones El otro, el mismo.

- Asor Rosa, Alberto (ed.). (1995). *La scrittura e la storia*, Firenze: La Nuova Italia.
- Assmann, Aleida. (2002) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna: Il Mulino.
- Bal, Mieke. (2002) "Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo*, Vol. II: *Le forme*, Einaudi: Torino: 189-224.
- Barthes, Roland. (1994) "Le discours de l'histoire" en *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris: Seuil.
- Beltrán Félix, Geney. (2009) "Los puentes de Königsberg de David Toscana". *Letras Libres*. Noviembre: 79.
- Benveniste, Émile. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter. (1983) *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. (1997) *Sul concetto di storia*, Gianfranco Bonola, Michele Ranchetti (eds.), Torino: Einaudi.
- _____. (1991). "Über einige Motive bei Baudelaire" en Rolf Tiedemann, Hermann Schwppenhauser (eds.) *Gesammelte Schriften*, I.2, Suhrkamp: Frankfurt am Main: 605-655.
- _____. (1991). "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows en Rolf Tiedemann, Hermann Schwppenhauser (eds.) *Gesammelte Schriften*, II.2, Suhrkamp: Frankfurt am Main: 434-465.
- _____. (1991). "Eduard Fuchs. Der Sammler und der Historiker" en Rolf Tiedemann, Hermann Schwppenhauser (eds.), *Gesammelte Schriften*, II.2, Suhrkamp: Frankfurt am Main: 465-505.
- Benmiloud, Karim. (2006) "Un historien enquête à Mexico: *El desfile del amor* de Sergio Pitól". *Caravelle*, n° 85, Toulouse: 15-28.
- _____. (2007), "*El desfile del amor*: una comedia aristocrática" en García Díaz Teresa (ed.) *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitól*: Universidad Veracruzana: 203-224.
- Bhabha, Homi. (1990) *Nation and Narration*, London-New York: Routledge.
- _____. (1994) *The Location of Culture*, London-New York: Routledge.

- Bodei, Remo. (1982). "Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin" en *Aut aut*, n° 189-190, Milano: Il Saggiatore: 165-214.
- _____. (1991). *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano: Feltrinelli.
- _____. (1997). *Se la storia ha un senso*, Bergamo: Moretti & Vitali.
- Borges, Jorge Luís. (1996). *Ficciones*, Emecé: Buenos Aires.
- Borsò, Vittoria. (2001). "La memoria de Carlota y el modelo de una historiografía intercultural. Reflexiones acerca de la teoría historiográfica implícita en *Noticias del Imperio*" en Iglar, Susanne; Spiller, Roland (eds.), *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*, Frankfurt: Vervuert Verlag: 119-137.
- _____. (2006). "Historias híbridas, espacios comunes y miradas entrecruzadas. El reto de la historiografía en Hispanoamérica (Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Fernando del Paso)" en Berg, Bruno Walter, Borsò Vittoria (eds), *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana*, Frankfurt am Main: Iberoamericana: 59-84.
- Bradú, Fabienne. (1985). "El desfile del amor de Sergio Pitó". *Vuelta*, n°104: 41-42.
- Bruce-Novoa, John. (1997). "La historia apasionada" en, Toledo, Fernando (ed.), *El imperio de las voces*, México: UNAM: 160-175.
- Brushwood, John. (1989). *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*, New York, Peter Lang Publishing.
- Calinescu, Matei. (1991). *Cinco caras de la Modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Calvino, Julio. (1987). *Historia ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid: Ayusu.
- Carpentier Alejo. (1984). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Monte Avila: Caracas.
- Caruth, Cathy. (1995). *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Ceballos, René. (2005). *Der transversalhistorische Roman in Lateinamerika am Beispiel von Augusto Roa Bastos, Abel Posse und Gabriel García Márquez*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- Ceballos, René. (2007). "Representación de la historia en contexto postcolonial: el caso de la novela *transversalhistórica*" en Alfonso de Toro, René Ceballos. (eds), *Expresiones liminales en la narrativa latino americana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Hildesheim: Georg Olms Verlag: 135-150.
- Corral Peña, Elizabeth. (1997). *Noticias del Imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Cossalter, Fabrizio. (2008). "Imágenes (y palabras) pese a todo. Notas sobre la representación del pasado". *Revista de occidente*, n° 328: 49-66.
- Cruz, Manuel. (2005). *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. (1972). "Ousia et grammè", en *Marges de la philosophie*, Paris: Les Editions de Minuit.
- _____. (1998). *Limited Inc.*, Evanston: Northwestern University Press.
- de Toro, Alfonso. (2007). "Historiografía como construcción translitológica y transversal en la novela latinoamericana y española contemporánea" en Alfonso de Toro, René Ceballos (eds), *Expresiones liminales en la narrativa latino americana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- _____. (2009). "Escenificación de nuevas hibridaciones, nuevas identidades: repensar las Américas. Reconocimiento-diferencia-globalización. 'Latino Culture' como modelo de coexistencias híbridas" en Thies, Sebastian, Raab, Josef. (ed.) *E Pluribus Unum? National and Transnational Identities in the Americas. Identidades nacionales y transnacionales en las Américas*, Berlin: LIT Verlag: 321-348.
- Didi-Huberman, Georges. (2007). "Costruire la durata", en Franco Ferrari (ed.), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano: Bruno Mondadori: 21-52.
- Elias, Norbert. (1988). *Über die Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Espino Barahona Erasto Antonio. (2000). "Hacia una visión posmoderna de la Historia en *Noticias del Imperio*". *Especulo. Revista digital de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 14, marzo-junio, disponible en la red en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n_imperi.html.

- Fabietti, Ugo. (1999). *Memorie e identità: simboli e strategie del ricordo*, Roma: Meltemi.
- Fell, Claude. (1997). "Historia y ficción en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso" en Toledo, Fernando (ed.), *El imperio de las voces*, México: UNAM: 111-121.
- Fiddian, Robin William. (2000). *The Novels Of Fernando Del Paso*, Gaineville: University Press of Florida.
- Foley, Barbara. (1986). *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, NY and London: Cornell UP.
- Foucault, Michel. (1954). *Maladie mentale et personnalité*, Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. (1966). *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard.
- _____. (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard.
- _____. (1971). *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard.
- _____. (1994). "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" en *Dits et Ecrits vol II*. Paris, Gallimard.
- _____. (1984). "De espaces autres", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octubre: 46-49.
- _____. (1994). *Dits et écrits*, 2 voll. Paris: Gallimard.
- Fuentes, Carlos. (1990). *Valiente mundo nuevo*: Madrid, Mondadori.
- García Posada, Miguel. (1994). "El desfile del amor" en Serrato, Eduardo (ed.), *Tiempo abierto tiempo cerrado. Sergio Pitol ante la crítica*, México: Era: 150-169.
- Genette, Gerard. (1972). *Figures III*, Paris: Seuil.
- Ginzburg, Carlo (1991). *Il giudice e lo storico*, Milano: Feltrinelli.
- _____. (2000). *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano: Feltrinelli.
- González-Echevarría, Roberto (ed.). (1984). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1999). *Mito y Archivo*, México: FCE.
- González Stephan, Beatriz. (1987). *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del Siglo XIX*, La Habana: Casa de la Américas.

- Gotor, Miguel. (2012). "Troppi testimoni ed emozioni. La docufiction rovina la ricerca". *la Repubblica*, 5 de enero: 40.
- Hartog, François. (2003). *Régimes d'historicité*, Paris: Seuil.
- Hazaiová, Lada. (2001). "Carlos Fuentes: tiempo, espacio y personajes del mundo de la novela y de la novela del mundo". *Casa del Tiempo*, México, D.F, vol. 3, n° 30/31.
- Hobsbawn, Eric (ed.). (1983). *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hubatsch, Walter. (1954). "Lucas David, der Geschichtsschreiber seiner Zeit" en Erwin Nadolny, *Südostpreußen und das Ruhrgebiet*, Rautenberg & Möckel, Leer (Ostfriesland).
- Hutcheon, Linda. (1989). *The Politics of Post Modernism*, London and New York: Routledge.
- Hurtado, Gerardo. (2005). "El desfile del amor. Una tragicomedia en tres actos" en Rodríguez Lozano, Miguel, Flores, Enrique (eds.) *Bang, Bang: pesquisas sobre narrativa policial mexicana*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas: México.
- Huysen, Andreas. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ibsen, Kristine. (2006). "La poética del fragmento y el tercer espacio de la historia en *Noticias del Imperio* de Fernando Del Paso", en *R.I.L.C.E.*, 22.1: 91-103.
- Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Jenkins, Keith, Munsolw, Alun (eds.). (2004). *The Nature of History Reader*, Routledge: New York-London.
- Jitrik, Noé. (1986). "De la historia a la escritura: Predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*. Daniel Balderston (ed.), Gaithersburg, Hispamerica: 13-30.

- Kason Poullon, Nancy. (1999). "El revisionismo historiográfico en la nueva novela histórica: Noticias del Imperio de Fernando Del Paso". *Alba de América*, vol 17, n° 32: 261-260.
- Koselleck, Reinhart. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- LaCapra, Dominick. (2001). *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Lipovetsky, Gilles. (2006). *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama.
- Lozano, Jorge. (1987). *El discurso histórico*, Madrid: Alianza.
- Le Goff, Jacques (1978-1988). (ed.) *La nouvelle histoire*, Bruxelles: Complexe.
- _____. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Lotman, Yuri. (1996). *La semiosfera*, vol. 1, Madrid: Cátedra.
- _____. (1998). *La semiosfera*, vol. 2, Madrid: Cátedra.
- _____. (1999). *Cultura y explosión, Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa Editorial.
- Lotman, Yuri, Uspenskij, Boris. (2001). *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani.
- Lukacs, Gyorgy. (1972). *Il romanzo storico*, Torino: Einaudi.
- Lytard, Jean-François. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit: Paris.
- Melandri, Enzo. (2004). *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata: Quodlibet.
- Menton, Seymour. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina*, México: FCE.
- Méndez, Elena. (2008). "David Toscana. El hombre que cambió la ingeniería por la literatura". *Acequias. Literatura y Pensamientos*, n° 39: 23-25.
- Mink, Louis. (1978). "Narrative Form as a Cognitive Instrument", en Robert H. Canary, Henry Kozicki (ed.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison: University of Wisconsin Press: 129-149.

- Muslow, Alun. (1997). *Deconstructing History*, London-New York: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich. (1977). *Considerazioni inattuali II*, Milano: Adelphi.
- Osolsobe, Jiri. (1980). "Cours de théâtristique générale", en Savona, J. (ed.) *Théâtre et théâtralité*, Etudes Littéraires, XIII, n. 3: 100-180.
- Oviedo, José Miguel. (1996). *Historia de la literatura hispanoamericana*, IV voll., Madrid: Alianza.
- Paolucci, Gabriella (ed.). (2003). *Cronofagia. La contrazione del tempo e dello spazio nell'era della globalizzazione*, Guerini e Associati: Milano.
- Pavis, Patrice. (1998). *Dizionario Del Teatro*, Bologna: Zanichelli.
- Perkowska, Magdalena. (2008). Historias híbridas. *La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Plâa, Monique. (1997). "El imperio de las voces", en Toledo, Fernando (ed.), *El imperio de las voces*, México: UNAM: 140-145.
- Picó, Joseph. (1988). *Modernidad y posmodernidad*: Madrid, Alianza.
- Pitol, Sergio. (2006). *El arte de la fuga*, México: Ediciones Era.
- Pomian, Krzysztof. (1984). *L'ordine del tempo*: Torino, Einaudi.
- Pons, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México: Siglo XXI.
- Quiariarte, Vicente. (1997). "La visión omnipotente de la historia" en Toledo, Fernando (ed.), *El imperio de las voces*, México: UNAM: 128-134.
- Rabotnikof, Nora. (2007). "¿Una memoria presentista? (acerca de una tesis de François Hartog)" en Aguiluz Ibarгүйen, Maya, Waldmann, Gilda (eds.), *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la historia*, México: UNAM: 61-83
- Ricœur, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil.
- _____. (1983). *Temps et récit, vol. I: L'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil.
- _____. (1984). *Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction*, Paris: Seuil.

- Ricœur, Paul. (1985). *Temps et récit: Le temps raconté*, Paris: Seuil.
- Ricœur, Paul. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil.
- Rincón, Carlos. (1995). *La no simultaneidad de lo simuntáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá: Universidad Nacional.
- Rodríguez Lozano Miguel. (2002). *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Consejo para la Cultura y las Arte de Nuevo Leon: Monterrey: 351-363.
- Rossi, Paolo. (2001). *Il passato, la memoria e l'oblio*, Bologna: il Mulino.
- Rüsen, Jörn. (2000). "Ilustración histórica de cara a la posmodernidad: la historia en la era de la 'Nueva Dispersión'" en Silvia Pappe. (ed.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, México: UAM.
- Saézn, Inés. (1994). *Hacia la Novela Total: Fernando del Paso*, Pliegos: Madrid.
- Sagnes, Nathalie. (1997). "Noticias del Imperio, de Fernando del Paso: la historia en la novela" en Toledo, Fernando (ed.), *El imperio de las voces*, México: UNAM: 176-221.
- Sommer, Doris (1990). "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America", en Bhabha, Homi, *Nation and Narration*, London-New York: Routledge: 71-98.
- Sosnowsky, Saúl. (1996). "La novela total y la re-escritura de la historia: Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos". *Mapocho*, n° 39.
- Stella T. Clark, González Alfonso. (1994). "Noticias del Imperio: La 'verdad histórica' y la novela finisecular en México". *Hispania*, vol. 77, Diciembre: 731-737.
- Stierle, Karlheinz. (2000), "Experiencia y forma narrativa. Anotaciones sobre su interdependencia en la ficción y en la historiografía" en Silvia Pappe. (ed.) *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, México: UAM.
- Szondi, Peter. (1982). "Speranza nel passato. Su Walter Benjamin" en *Aut aut*, n° 189-190, Milano: Il Saggiatore: 10-24.

- Thies, Sebastian. (2004). *“La verdadera historia es el olvido”*. *Alterität und Poetologie der Memoria in der gegewärtiger historischen Eräliteratur Mexikos*, Berlín: Tranvía.
- Todorov, Tzvetan. (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- Trías, Eugenio. (1991). *Lógica del límite*, Barcelona: Destinos.
- Vattimo, Gianni. (1985). *La fine della modernità: nichilismo de ermeneutica nella cultura postmoderna*, Milano: Garzanti.
- Vattimo, Gianni. (2005). “Storicità e differenza”, in *Aut aut*, n° 327, Milano, Il Saggiatore: 84-95.
- Virno, Paolo. (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires: Paidós.
- Von Ranke, Leopold. (1984). *Sobre las épocas de la historia moderna*, Madrid: Dalmacio Negro.
- White, Hayden. (1973). *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The John Hopkins University Press: Baltimore-London.
- _____. (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore-London: The John Hopkins University Press.
- _____. (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore-London: The John Hopkins University Press.
- Welsch, Wolfgang. (1996). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zagorin, Perez. (1990). “Historiography and Postmodernism”. *History and Theory*, 39.2.

Entrevistas:

- Pitol, Sergio/Federico Campbell. (1986). Entrevista. *Proceso*, n° 486, Febrero: 52-53.
- Pitol, Sergio/Sanguinetti Paolo. (2010). Entrevista. 2 de octubre, Xalapa, México.
- Del Paso, Fernando/Juan José Barrientos. (1986). Entrevista: “La locura de Carlota. Novela e historia”, *Vuelta*, 113: 30-33.

Del Paso, Fernando/ Carlos Schvarz. (1987). Entrevista: “Una novela es un cúmulo inmenso de detalles”, *El País*, 22 octubre: 37.

Del Paso, Fernando/Sanguinetti Paolo. (2010). Entrevista, 9 de octubre, Guadalajara, Jal., México.

Toscana, David/Brescia, A. J. Pablo, Bennett, Scott. (2002). “¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 18 (2), University of California Press: 351-362.

Toscana, David. (2002). Entrevista a *El Clarín* el 14 diciembre, disponible en la red: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>.

Agradecimientos

Estaré en permanente deuda con Fernando Del Paso y Sergio Pitol por la amabilidad y por la amistad con las cuales me recibieron en su casa.

Quiero expresar mi gratitud a la Profesora Elide Pittarello de la Università Ca' Foscari (Venecia), a la Profesora Luz Elena Gutiérrez de Velasco de El Colegio de México y a las profesoras Elizabeth Corral Peña y Teresa Díaz de la Universidad Veracruzana.

Gracias a Juliane, que quiso compartirlo conmigo.