

“Un mismo "jardín cuyas sendas se bifurcan": "Mémoires d'Hadrien" de Marguerite Yourcenar, y "La liberta", una mirada insólita sobre Pablo y Nerón de Lourdes Ortiz”

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



Un mismo “jardín cuyas sendas se bifurcan”:

Mémoires d’Hadrien de Marguerite Yourcenar, y La Liberta.

*Una mirada insólita sobre Pablo y Nerón* de Lourdes Ortiz

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

**PATRICIA ELENA GONZÁLEZ KARG DE JUAMBELZ**

Presidenta: Dra. Gloria Ma. Prado Garduño

Primer vocal: Dra. Blanca Ansoleaga Humana

Secretario: Dr. Rubén Lozano Herrera

México, D.F.

2005

Leí con incomprensión y fervor estas palabras que con minucioso pincel pintó un hombre de mi sangre: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.*

Jorge Luis Borges

“El jardín de senderos que se bifurcan”

Ficciones

*Ce cadavre et moi partirons à la dérive, emportés en sens contraire par deux courants du temps.*

Marguerite Yourcenar

Mémoires d’Hadrien

El hombre inventa a sus dioses, Acté, muchos dioses porque es incapaz de aceptarse a sí mismo y porque teme a la muerte. Da igual si los dioses están o no.

Lourdes Ortiz

La Liberta

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>I-IV</b>
<b>1 El campo literario: lenguaje e interpretación.....</b>	<b>1</b>
1.1 Signos, símbolos y textos.....	3
1.2 Interpretación y hermenéutica.....	8
1.3 Símbolos y mitos.....	22
1.4 De la metáfora al símbolo.....	25
<b>2 Diversos porvenires: relato histórico y relato de ficción.....</b>	<b>28</b>
2.1 Hacia una teoría del relato. Marco teórico y propuesta metodológica.....	33
2.2 Función narrativa y dimensión referencial del relato histórico y el relato de ficción.....	35
2.2.1 Ficción y <i>mimesis</i> en el discurso narrativo.....	40
2.2.2 La imaginación histórica y la representación de la realidad en la narrativa.....	43
2.2.3 Ficción y <i>mimesis</i> en el relato de ficción.....	51
2.3 La historicidad. Categorías de la comprensión histórica.....	59
2.3.1 La historicidad y los dos modos narrativos.....	68
2.4 La historia como relato.....	72
2.4.1 Especificidad del discurso histórico narrativo.....	76
2.5 El relato de ficción.....	81
2.5.1 Principios del análisis estructural del relato de ficción.....	82
2.6 Convergencias y divergencias entre ambos relatos:	

	la trama; la pretensión de verdad, el tiempo histórico y el tiempo narrado.....	86
<b>3</b>	<b>Una encrucijada: novela histórica y nueva novela histórica.....</b>	<b>95</b>
3.1	La novela histórica.....	98
3.2	La nueva novela histórica.....	113
3.3	Lourdes Ortiz: una nueva senda.....	122
3.3.1	Entrevista en Madrid.....	129
3.3.2	La escritora en frases.....	148
3.4	Marguerite Yourcenar: una senda clásica.....	151
3.4.1	Visita a Petite Plaisance.....	165
3.5	Paralelismo entre <u>Mémoires d’Hadrien</u> y <u>La Liberta</u> .....	172
<b>4</b>	<b>El jardín: campo de la interpretación.....</b>	<b>180</b>
4.1	Aproximación hermenéutica a <u>La Liberta</u> . <i>Una mirada insólita sobre Pablo y Nerón</i> .....	182
4.2	Aproximación hermenéutica a <u>Mémoires d’Hadrien</u> .....	195
	<b>Conclusiones.....</b>	<b>218</b>

**Obra completa de Lourdes Ortiz**

**Obra completa de Marguerite Yourcenar**

**Bibliografía**

## Introducción

En la unidad narrativa de una vida se encuentra un sujeto que no es otro sino aquél a quien el relato asigna una identidad narrativa. Y es en este punto donde empieza el jardín, y es a través de un proceso hermenéutico como encontramos las sendas que se bifurcan: la dialéctica entre la ipseidad y la mismidad, así como la alteridad. El espacio de este jardín, es el espacio autobiográfico del “yo” que narra, el espacio de ese “sí mismo como otro”, en el que decir “sí” no quiere decir “yo”. Es el Hadrien de Yourcenar quien se confiesa poco antes de morir:

*Dire que mes jours son comptés ne signifie rien; il en fut toujours ainsi ; il en est ainsi pour nous tous (Mémoires 12).*

Decir que mis días están contados no tiene sentido; así fue siempre; así es para todos (trad. Cortázar 12).

Y es también el Nerón de Ortiz, quien se transforma ante los ojos de la historia:

Seré aquel Nerón que ellos quieren que sea, el creado por la mano hábil y la pluma de los que me sucedan (La Liberta 197).

El símbolo como expresión lingüística de doble sentido requiere de la intermediación del acto de contar para así descifrar los símbolos, inscritos por esta relación en una filosofía del lenguaje. Es esta esfera del lenguaje –sostiene Paul Ricoeur– el lugar del símbolo, del doble sentido, lo que da derecho al psicoanálisis de participar en la interpretación como la inteligencia del doble sentido. En Freud: Una Interpretación de la Cultura, Ricoeur resume: “Es a través de “símbolos”, de “palabras”, que el escritor elabora la trama de una nueva narración, y es así que donde hay símbolo existe un principio de interpretación” (Freud 19).

Es a través del lenguaje como el cosmos, el deseo, lo imaginario, llegan a la palabra, y es través de la palabra escrita como podemos interpretar. No es que haya un lenguaje cifrado,

la forma de manejar el lenguaje es ya un lenguaje cifrado: el lenguaje de la confesión. Será así, por el camino de hermenéutica como abordaré el análisis de dos obras importantes de las letras del siglo XX: Mémoires d'Hadrien y La Liberta. Paul Ricoeur será el guía oficial en el camino de la interpretación y comprensión, en el camino de la culpa, en el desdoblamiento del “yo” mismo como otro, en la conciencia de la propia finitud, y por aquellas sendas que establezcan los vínculos entre historia y literatura: historia y verdad, relato: historia y ficción.

Empezar por el principio, recomponer la historia. Yo, Nerea, que fui Acté, voy a escribir la historia que nunca fue contada (La Liberta 38).

En este camino será a través de dos obras fundamentales de este filósofo francés Freud: Una Interpretación de la Cultura e Historia y Narratividad, en las que se sustentará el marco teórico de esta tesis, sin dejar de lado otras propuestas fundamentales como las del filósofo estadounidense Hayden White, quien analiza el valor de la narrativa en la representación de la realidad y nos dice: “La narrativa sólo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato”, apunta White.

Es a través de la teoría del relato de Paul Ricoeur como busco establecer las relaciones existentes entre el relato histórico y el relato de ficción así como una explicación de los elementos narrativos que dan lugar a la construcción de la novela histórica y la nueva novela histórica, Mémoires d'Hadrien, como ejemplo de la primera, y La Liberta. Una Mirada Insólita sobre Pablo y Nerón, que se acomoda en el segundo modelo. Analizaré la función narrativa y la dimensión referencial en el relato histórico y el de ficción, el papel de la imaginación histórica y la representación de la realidad, la ficción y la *mimesis* en la narrativa, así como las categorías de la historicidad y la comprensión histórica. Consideraré también las convergencias y divergencias entre el relato histórico y el relato de ficción, apartado en el que

se aborda la intriga, la pretensión de verdad, la condición y conciencia históricas y la identidad narrativa de pueblos e individuos, el registro de la representación.

Pero ¿por qué Mémoires d'Hadrien, por qué La Liberta? ¿Por qué Marguerite Yourcenar, por qué Lourdes Ortiz?, ¿por qué definir una como novela histórica y la otra como nueva novela histórica?, ¿por qué una escritora francesa consagrada contra una española novel poco conocida?

Sé lo que quiero contar: lo que viví y lo que escuché, lo que imaginé y lo que sentí. Quisiera insuflar nueva vida a los personajes, darles carne y sangre, hacerles hablar y moverse, vacilar y actuar para poder de nuevo tenerlos conmigo (La Liberta 39).

Mémoires d'Hadrien y La Liberta son dos formas de narrar a través del “yo”, dos formas de ficcionalizar la historia, dos formas de configurar el tiempo, dos formas “verdad” y “verosimilitud”, dos puntos de vista, la autoría y el personaje; el uso de la memoria y el recuerdo, “conciencia” de la escritura de mujer... ¿acaso paradoja que se convierte en aporía?, la transparencia del autor real empírico, la muerte como enigma, redención y confesión, finitud y culpabilidad, auge y decadencia... hombre-mujer.

Dice Oscar Tacca en Las Voces de la Novela, que la novela es una lucha entre las múltiples maneras posibles de contar algo, y que desde sus primeras líneas todo relato insinúa su perspectiva. ¿Son entonces una conformación de esto las Mémoires del emperador romano de Yourcenar y el testimonio de una esclava liberada compañera del Nerón de Ortiz?



*Je ne cours plus le risque de tomber aux frontières frappé d'une hache calédonienne ou transpercé d'une flèche parthe (Mémoires 13).*

Ya no corro el riesgo de caer en las fronteras, golpeado por un hacha caledonia.

O atravesado por una flecha partha (trad. Cortázar12).

Dos escritoras a cincuenta años de distancia la una de la otra, dos mujeres europeas, una francesa y otra española, dos emperadores romanos, uno en el auge del Imperio, el otro en la decadencia, uno el gran arquitecto de Roma, el otro se regodea de quemarla. Dos vidas, dos contextos, dos historias dentro de la historia, dos ficciones, dos realidades, dos verdades, dos mentiras, dos confesiones, dos formas de interpretar, dos formas de narrar, y la muerte, como enigma, el gran hilo conductor.

Son las últimas palabras de Hadrien, los últimos suspiros, quizás su último anhelo de humanidad, la materia que nos abre al “yo” en el “otro”, al “otro” en “mí”.

*Petit âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts (Mémoires 316).*

Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a estos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño... Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos (trad. Cortázar 262).

Nota: Para las citas de este trabajo se tomó la edición Mémoires d'Hadrien (Folio).

## Capítulo 1 El campo literario: lenguaje e interpretación

El mundo, como diría Rilke, es mundo interpretado y el hombre, como diría Hölderlin, es símbolo y diálogo (Blanca Solares, Los Lenguajes del Símbolo 15).

El campo del lenguaje es el horizonte de investigación planteado por Paul Ricoeur en Freud: Una Interpretación de la Cultura, pues en él coinciden hoy todas las indagaciones filosóficas. Sin embargo el lenguaje, como es equívoco, tiene un doble sentido y apela a otras significaciones. La región de lo oculto, del otro sentido, es la del símbolo. Y el símbolo, como expresión lingüística de doble sentido, requiere de la intermediación del acto de interpretar.

En este texto que es un debate con Freud, Ricoeur ubica al psicoanálisis dentro de la problemática del lenguaje como una hermenéutica de la cultura, en donde el término cultura nos abre a un campo más vasto. La intención de Freud fue tratar su obra como “una obra definitivamente clausurada”, como “un monumento de nuestra cultura, como un texto en el que ésta misma se expresa” (Freud 9). La riqueza para nosotros estriba en la reinterpretación de los productos psíquicos como el sueño, la religión, el arte y la moral que pertenecen al dominio de la cultura.

No es el sueño soñado lo que puede ser interpretado, sino el texto del relato del sueño (9).

Es la vasta esfera del lenguaje el lugar del símbolo, del doble sentido, y es esto mismo lo que le da derecho al psicoanálisis de participar en la interpretación como la inteligencia del doble sentido. A este campo más amplio que el psicoanálisis y más estrecho que la teoría del lenguaje le llamaremos “campo hermenéutico”, y por hermenéutica entenderemos “la teoría de las reglas que presiden una exégesis, es decir,

la interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de ser considerado como un texto” (11).

Siendo Ricoeur el principal expositor del marco teórico de esta tesis, quisiera definir su trabajo a través de su propia autodefinition en Autocomprensión e Historia.

No hay autocomprensión que no se encuentre mediada por signos, símbolos y textos (31).

Es así como Ricoeur “injerta” la hermenéutica en la fenomenología, y es a través de sus estudios de la filosofía de la voluntad como reconoce que “la voluntad no se reconoce mala ni se declara culpable más que meditando sobre los símbolos y mitos vehiculizados por las grandes culturas” (“Symbolique du Mal”), cuestión que lo lleva a una confrontación con el psicoanálisis. Lo que está en juego es la interpretación con sus “dos frentes”, Ricoeur con la tradición ejemplificada en su “Simbólica del Mal”, y la crítica, la de Freud. Más adelante en Le Conflict des Interprétations. Essais d’Herméneutique (1969), se refiere a la naturaleza de lo textual, la acción significativa considerada como texto, y la dialéctica entre explicar y comprender.

En la fase nueva del trabajo mío que sigue a mi obra sobre Freud, la cuestión ya no estaba limitada a un conjunto simbólico particular, sino abierta a la estructura simbólica en tanto que estructura del lenguaje específico. Esta ampliación me ponía al unísono del cambio que había afectado a la mayoría de las escuelas filosóficas y que se designó con la expresión de *linguistic turn* (Autocomprensión 33).

Sí, el lenguaje es equívoco, tiene un doble sentido, y apela a otras significaciones, como en el sueño. La región de lo oculto, del otro sentido, es la del símbolo. Sin embargo este campo no es privativo del psicoanálisis, la fenomenología de la religión también lo comparte: la cosmogonía del cielo y de la tierra así como los grandes mitos del origen y

el fin. La diferencia entre ellos estriba como “distorsión de un sentido elemental adherido al deseo” en el psicoanálisis, y como “manifestación de un fondo” o “como la revelación de lo sagrado” en la fenomenología de la religión. Es ésta diferencia la que convierte a estos dos campos (del psicoanálisis, y la fenomenología de la religión) en hermenéuticas rivales.

Es el símbolo como expresión lingüística de doble sentido que requiere de la intermediación del acto de interpretar para así descifrar los símbolos; inscritos por esta relación en una filosofía del lenguaje. Es en este texto dedicado a Freud, donde Ricoeur nos presenta su método hermenéutico basado en una filosofía reflexiva (el símbolo, su interpretación y la reflexión filosófica).

## **1.1 Signos, símbolos y textos**

La definición de símbolo que plantea Ricoeur parte de la “función simbólica” de Cassirer en su Filosofía de las Formas Simbólicas, y aunque demasiado amplia, tiene la virtud de ser el primero en plantear el “remembramiento del lenguaje”. Por función simbólica podemos entender la “función general de mediación por medio de la cual el espíritu, la conciencia, construye todos sus universos de percepción y de discurso” (cit. en Freud 13). Existe una división del campo semántico entre los conceptos de realidad y de cultura que Cassirer ignora al englobar todas las funciones de mediación en lo simbólico. Llamar simbólica sólo a la función significante, nos deja sin término para designar el grupo de signos que reclaman otra lectura que no sea la literal, la inmediata. Saussure emplea el término signo lingüístico (en lugar de palabra o nombre) cuya unidad se compone de dos elementos el significante o imagen acústica, y otro el

significado o imagen conceptual. Las palabras son conjuntos de signos sensibles “expresan significaciones, y gracias a su significación designan alguna cosa”. En el símbolo la dualidad existente es superior a la del signo, presupone signos que tienen un sentido primario, pero que remiten a otro.

Restrinjo –dice Ricoeur– deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples (Freud 15).

Es en la epistemología del símbolo, donde encontramos las diversas manifestaciones del pensamiento simbólico, que aflora en tres zonas básicas: en el lenguaje de lo sagrado, lo onírico y la imaginación poética.

En primer término encontramos el lenguaje de lo sagrado en la fenomenología de la religión, los ritos y los mitos, teofanías y “hierofanías”. Todas estas son fuentes de simbolización. (Van der Leeuw, Maurice Leenhardt, y Mircea Eliade son los ejemplos más conocidos en el estudio del símbolo a través de ritos y mitos). Pero son las palabras en el universo del lenguaje las que expresan, a través de múltiples sentidos una dimensión simbólica, la experiencia de lo sagrado: cielo, tierra, agua, vida, mancha, pecado, culpa. Eliade reconoce árboles, laberintos, escaleras y montañas como símbolos, en la medida que representan símbolos de espacio y tiempo, o de vuelo, o de trascendencia, señalando siempre algo distinto que se manifiesta en ello (Ricoeur, Teoría de la Interpretación 66).

En segundo lugar se encuentra lo onírico: el sueño diurno o nocturno es el campo de interpretación del psicoanálisis; pero es otra vez en la palabra, en el relato del durmiente, en el doble o múltiple sentido, lo que remite al sentido oculto, “cosa que hace de todo durmiente un poeta” (cit. en Freud 17). Para Freud el sueño es el mundo

del deseo, ahí se encuentra el “enigma” como símbolo en el sentido griego, lo que “realmente” significa. Y son las manifestaciones simbólicas, el producto de profundos conflictos psíquicos en el campo de estudio del psicoanálisis (Teoría 66).

Asimismo en La Interpretación de los Sueños, Freud desarrolla la base para la afirmación en la que la operación del esquema tropológico de la figuración se da en el inconsciente. Su trabajo puede ser considerado como complementario al de Piaget, cuyo interés fundamental era el de analizar los procesos a través de los cuales la conciencia tropológica y la auto-conciencia tropológica se desarrollan. Freud afirmaba que la conciencia se desarrolla por fases; de hecho, denominó “revisión secundaria” al tropo irónico que está siempre operativo como un tropo dominante. En realidad es poco relevante en cuanto al propósito, siendo éste el proveer un método analítico para reconstruir sueños y revelar “pensamientos del sueño” latentes que se encuentran en su interior como el verdadero “contenido”.

Hayden White también señala que no debemos restarle importancia a la teoría de Freud. White se interesa sobre ésta en dos de sus partes básicas: los mecanismos que actúan como mediadores entre los contenidos del sueño y los pensamientos latentes del sueño, pues éstos parecen coincidir –como Jakobson sugirió– con los tropos sistematizados como las clases de figuración en la teoría retórica moderna (metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía). Su “descubrimiento” del proceso de “condensación”, “desplazamiento”, “representación” y “revisión secundaria”, es a veces subestimado por la creencia de que Freud únicamente lo redescubrió o lo impuso inconscientemente en las dinámicas del sueño.

La teoría de Freud –agrega White–, es casi igual punto por punto a la teoría de los tropos, ya que el mismo Freud compara explícitamente los mecanismos de los sueños con los de la *poiesis*, y hasta utiliza el término “figuración” para descubrir estos

procesos. Tuvo la genialidad de identificar los procesos del sueño con los procesos del despertar consciente. Freud identificó correctamente la naturaleza de las cuatro fases operativas en el proceso del sueño, realizó al mismo tiempo un profundo análisis en el proceso que opera de igual manera en el discurso, cuyos niveles median entre la percepción y la conceptualización, la descripción y el argumento, la *mimesis* y la *diégesis*, etcétera, entre los cuales, el discurso trata de mediar en pro de la “comprensión”. Y en demanda de una cierta comprensión el discurso es un modelo de la conciencia, proceso hermenéutico, relación antitética entre la interpretación y la comprensión a través del diálogo.

En Tropics of Discourse, White analiza que el discurso es más trópico que lógico (la palabra trópico se deriva de *tropikos*, tropos, que en griego significa el retorno o vuelta y en *koiné* “manera” o “modo” y nosotros las conocemos como tropo o metáfora), y trabaja en tres niveles: el de la *mimesis*, el de la *diégesis* y el de la *diatáxis*, o sea datos, argumento y efecto. Considera que en el lenguaje poético o figurativo existen cuatro tropos “maestros”: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. El autor compara estos tropos con los estadios o fases de Piaget en la vida humana e indica el empleo del texto histórico como artefacto literario.

Por último está la imaginación poética. De regreso a Ricoeur, para éste no hay simbólica antes del hombre que habla, y es la imagen poética, según Bachelard, “un nuevo ser” que se construye con la imaginación, con el deseo, con el bagaje de la psique; y es así como aflora el símbolo.

Son los símbolos las imágenes privilegiadas en una obra literaria: imágenes que privilegia el autor, o una escuela literaria, figuras en donde toda una cultura se reconoce, así como las imágenes arquetípicas en el inconsciente colectivo (Teoría 66). Para unificar las tres zonas de emergencia del símbolo, Ricoeur lo define mediante una

estructura semántica común, la del doble sentido. En “Simbólica del Mal” Ricoeur reconoce que el lenguaje de la confesión alberga el excedente de sentido que se da por medio de expresiones indirectas en donde la analogía es sólo una de las relaciones entre el sentido manifiesto y el sentido latente, y que sólo la reflexión lleva a su plena significación. Las tres dimensiones: cósmica, onírica y poética, se encuentran en todo símbolo auténtico, “mancha como análoga de la suciedad, el pecado como análogo de la desviación, la culpabilidad como análoga de la carga o peso” (Ricoeur, Finitud y Culpabilidad 181).

Entre el polo de infinitud y finitud de la humanidad del hombre, surge el espacio en que se manifiesta el mal. La confesión vincula al hombre con el mal, al reconocer el hombre que acepta su responsabilidad, y podría haber evitado el mal, aún siendo responsable por puro abandono, obcecación, fatalidad original anterior a su libertad, sólo la confesión por medio de la palabra (ya que el lenguaje, incluso el más primitivo y menos mítico, es ya un lenguaje simbólico) nos conduce al origen. “Hay algo que precede incluso a la locura: el mito nos remite a un origen más remoto. Aquí el trenzado de los símbolos es inextricable, y hay que abandonar la pretensión de descubrir un descifre unívoco” (Colli, El Nacimiento de la Filosofía 21). Así surge la simbólica del mal: mancha, pecado y culpa.

El mal es la experiencia crítica de lo sagrado, siendo el simbolismo del pecado y de la culpa más histórico que cósmico, conlleva una pobreza de abstracción, y aunque mácula significa literalmente mancha, es más que un concepto, es el concepto mismo, como símbolo primario de impureza no física, del ser: “la verdad es que la mácula nunca fue una mancha en el sentido literal de la palabra; jamás lo impuro equivalió literalmente a lo sucio” (Finitud y Culpabilidad 198). Así la mancha, el pecado y la culpa constituyen diversos aspectos primitivos de la experiencia; por lo tanto el



sentimiento no es sólo ciego por su constitución emocional, además es equívoco y está preñado de múltiples sentidos, es aquí que el lenguaje acude a aclarar las crisis de la conciencia de culpabilidad. La experiencia de la culpa crea un lenguaje propio que se traduce, a pesar de su carácter ciego, un lenguaje que aclara sus propias contradicciones, que acusa sorpresa, extrañeza y alineación. Y son las literaturas hebrea y helénica cuyas invenciones lingüísticas son el origen de la conciencia de culpabilidad, las palabras culpa en hebreo y en griego encierran una sabiduría que atañe más a un lenguaje simbólico del mito del mal que nos conduce nuevamente a las palabras: mancha, pecado y culpa.

Y es a través de “símbolos”, de “palabras”, que el escritor elabora la trama de una nueva narración que nos articula con el ser del hombre, con la nada de su finitud, y con ese su sagrado [. . .] es “el símbolo el movimiento mismo del sentido primario que nos asimila intencionalmente a lo simbolizado, sin que podamos dominar intelectualmente la semejanza [. . .] Y es así que donde hay símbolo, existe un principio de interpretación (Freud 19).

La riqueza de la producción de Ricoeur estriba en que no congelará su concepto del símbolo; en su siguiente libro Teoría de la Interpretación, tratará de probar que no se puede abordar el problema tan directamente, sin antes tomar en cuenta a la lingüística.

## **1.2 Interpretación y hermenéutica**

Grecia es el lugar de nacimiento de la “*hermeneutike techné*” como arte de la interpretación, como la actividad de llevar los mensajes de los dioses a los hombres.

Literalmente un ángel, un mensajero, a la hermenéutica se le relaciona con la interpretación de los oráculos, y en parte con la poesía ya que se considera a los poetas mensajeros de los dioses.

A este ámbito se refiere la etimología tardía que hace remontar la hermenéutica a Hermes, el mensajero de los dioses, correspondiente al Thoth egipcio, inventor de la escritura, y al Mercurio romano, dios de los intercambios, del comercio y protector de los ladrones (Mauricio Ferraris, La Hermenéutica 7).

En su origen la hermenéutica no ocupa una posición eminente. El racionalismo griego clásico, al identificar el conocimiento con la visión teórica, vincula la experiencia hermenéutica con el ámbito de los conocimientos inciertos, sibilinos como los vaticinios de los oráculos, y pertenecientes más bien al dominio de la opinión que al de la ciencia cierta. A esto hay que agregar que durante mucho tiempo los griegos no elaboraron una reflexión acerca de la distancia temporal, de manera que la necesidad de interpretar eventuales mensajes provenientes del pasado resultaba secundaria.

Es hasta la decadencia del mundo clásico cuando la hermenéutica obtiene una diferente consideración. Con las conquistas de Alejandro y la expansión de la cultura y de la lengua griega a otras poblaciones, algunas de ellas latinas o semitas, se confiere a la interpretación un papel mucho más significativo que el que había tenido en el universo cerrado de la *polis*. Al mismo tiempo, la lengua de los primeros filósofos griegos y de los poemas homéricos -que cumplían un papel eminente en la *paideia* clásica- parecía cada vez más oscura a los griegos de la *koiné*, lo que planteó la necesidad de enmendar y de glosar textos corrompidos o lejanos en el tiempo con el fin de restaurar su legitimidad. Y es justo de la respuesta a esta necesidad –señala Ferraris– como surge la filosofía helenística (8). Por otra parte, la necesidad de volver aceptable,

para una civilización más evolucionada, el comportamiento bárbaro e irascible de los dioses homéricos hizo surgir –primero en los sofistas y luego en los estoicos– la costumbre de interpretar alegóricamente los textos y reconocer en el sentido literal la representación de otro significado, más en armonía con las creencias morales y los conocimientos científicos de la nueva época. De aquí, a través del encuentro con una religión del libro con el hebraísmo, surge una hermenéutica religiosa, que se coloca junto a la hermenéutica filosófica.

Esta confluencia entre la filosofía griega y tradición hebraica se desarrolló sistemáticamente a partir de Pablo, en la exigencia de reconocer en el Antiguo Testamento la prefiguración alegórica de la vida y la predicación de Cristo, de manera que se unieran las dos ramas de la historia sagrada. Una ulterior aportación de helenismo, esta vez en referencia al encuentro con el Estado Romano, fue la hermenéutica jurídica. Con la Antigüedad tardía se canonizan los tres ámbitos tradicionales de la exégesis, unos sagrado y dos profanos, pero sobre todo comienza a delinearse, a través del cristianismo, el primer esbozo de una filosofía de la historia, que ya no es concebida según el modelo griego, como un círculo increado donde las cosas están destinadas a repetirse eternamente, sino como una línea que inicia con la Génesis, pasa a través del sacrificio de Cristo y concluye en la Resurrección. Los cristianos, a la luz de la historia de la salvación, se conciben a sí mismos como modernos respecto de los paganos, con lo que se sientan las bases de una confrontación entre lo antiguo y lo moderno que, desde el inicio de la modernidad tuvo una centralísima importancia hermenéutica, porque reivindica la necesidad de salvar el pasado del olvido, pero al mismo tiempo de hacer valer en esta recuperación las exigencias y los derechos de los nuevos tiempos (9, 10).

La Edad Media continuó considerándose a sí misma como una última extensión del clasicismo y siguió desarrollando las directrices hermenéuticas presentes en la Patrística, y en particular la hipótesis de la coexistencia de un *sensus litteralis*, con un *sensus spiritualis*, místico. Contra esta perspectiva se revela en el siglo XVI el humanismo italiano; a diferencia de los medievales, los humanistas miran la antigüedad como una época concluida, pero finalmente susceptible de objetivarse. La tentativa de conferir nuevos sentidos a una tradición que el intérprete considera ininterrumpida es sustituida por la voluntad de entender a los clásicos y situarlos en la época y en la cultura que les son propias. Las consecuencias hermenéuticas de estos cambios son inmensas, porque la distancia temporal se coloca en primer plano. La interpretación es ahora la tentativa de trasladarse –mediante instrumentos técnicos y filológicos cada vez más avezados– hacia un mundo espiritual que obtiene su propio valor precisamente de la historicidad que lo entrega al pasado. En esta perspectiva se inserta la reforma protestante, que introduce las adquisiciones de la filología humanista, ya europea, en la problemática religiosa, aunque es erróneo adjudicar al protestantismo el único testimonio de una hermenéutica secularizante. El otro rostro –objetivo– del racionalismo, es la reafirmación del método histórico-gramatical. Ya en el siglo XVII fue el filósofo holandés Benedictus de Spinoza en su Tratado Teológico-Político (1670) quien incrementó los métodos técnicos y filológicos de la hermenéutica, señalando que la Biblia debía ser interpretada como el resto de la literatura antigua. Sin embargo, coinciden varios estudiosos en que el término “hermenéutica” nace en el siglo XVIII como un producto de la Ilustración dirigido al proyecto de una hermenéutica universal. En este siglo se desarrolla, más que en cualquier otra época, una erudición y una filología instrumentadas para la comprensión de lo antiguo, que redujo al mismo tiempo los conocimientos anticuarios al simple nivel de fábulas. También en este tiempo se

relega el problema de la interpretación a un nivel subordinado respecto de la potencia de la razón, que se supone más certera cuanto menos se fía de presuposiciones (13). Pero es en el Romanticismo donde se sientan las bases para una nueva centralidad del problema hermenéutico.

Hasta la Ilustración, la hermenéutica había observado el principio según el cual *in claris non fit interpretatio*: los textos son normalmente comprensibles, y la interpretación interviene sólo frente a los casos de específica oscuridad. Scheleiermacher parte de un concepto antropológico según el cual los otros son esencialmente un misterio para mí, de modo que toda expresión suya, no sólo la escrita sino también la oral dotada de significado, puede ser mal entendida; sin embargo, el hecho de que toda palabra ajena resulte expuesta al malentendido requiere que la hermenéutica intervenga en toda comunicación interpersonal, y que “todo comprender sea un interpretar” (14).

Después de Scheleiermacher se han destacado los trabajos hermenéuticos de Dilthey. Para éste la hermenéutica no es sólo una técnica auxiliar para el estudio de la historia de la literatura y, en general, de las ciencias del espíritu: es un método igualmente alejado de la arbitrariedad interpretativa romántica y de la reducción naturalista que permite fundamentar la validez universal de la interpretación histórica. Dilthey concibe la hermenéutica como una interpretación basada en un previo conocimiento de los datos (históricos, filológicos, etcétera) de la realidad que se trata de comprender, pero que a la vez da sentido a los citados datos por medio de un proceso inevitablemente circular, muy típico de la comprensión en tanto que método particular. La hermenéutica se basa, por lo demás, en la conciencia histórica, la única que puede llegar al fondo de la vida. Como tal, la hermenéutica permite pasar de los signos a las vivencias originarias que les dieron nacimiento; es un método general de interpretación

de interpretación del espíritu en todas sus formas y, por consiguiente, constituye una ciencia de alcance superior a la psicología, que es sólo para Dilthey, una forma particular de la hermenéutica (Ferrater, Diccionario de Filosofía E-J 1623).

Es precisamente contra el papel primordial a la historicidad y al conocimiento del pasado que le confiere Dilthey, a lo que se rebela Heidegger en El Ser y el Tiempo (1927) quien explica que no sólo todo conocimiento es histórico-hermenéutico sino que hermenéutica es nuestra existencia entera, en cuanto que nosotros mismos somos parte de aquella tradición histórica y lingüística que convertimos en tema de las ciencias del espíritu. La circularidad por la que no podemos objetivar la tradición que nos constituye como sujetos, no debe entenderse, sin embargo, como un círculo vicioso. El círculo hermenéutico así constituido no parece como un límite, sino como un recurso en cuanto reconoce –contra un pensamiento carente de presupuestos– la condicionalidad histórica y existencial de cada uno de nuestros conocimientos, que es siempre y de cualquier manera una interpretación que nunca llegará a una objetividad final. Así, el proceso de universalización convirtió a la hermenéutica de ser una técnica regional vinculada con disciplinas específicas, en órgano de las ciencias del espíritu y finalmente en el centro de casi todas las formas de conocimiento (Ferraris 15).

Pero los gérmenes de esta “universalización” –como ha sido aclarado por Gadamer– ya estaban presentes en el nacimiento de la filosofía alejandrina; la crucial importancia de devolver la comprensibilidad a los poemas homéricos nacía del hecho de que éstos no eran, para los griegos, simples documentos de archivo de una edad arcaica, sino la estilización de formas de vida y de modelos de comportamiento considerados imprescindibles para una comunidad actual. Así pues, por una parte y principalmente a través de la mediación del existencialismo, la hermenéutica adquiere una dimensión filosófica; y por otra, mediante la hermenéutica que alcanzó su propia universalidad, se

vuelve a introducir en el saber contemporáneo los cánones propios de la cultura humanista, que el cientificismo de la modernidad había rechazado. La hermenéutica se hace valer no sólo en los ámbitos tradicionales del estudio de la literatura, de la teología protestante y del derecho, fiel a una perspectiva diltheyana que todavía se atestigua en la monumental reconstrucción histórica de Wach sino también en la relación con la epistemología y la crítica de la ideología (16).

En este marco Gianni Vattimo ha aseverado:

La hermenéutica constituye una nueva *koiné*, y en suma la lengua franca de la filosofía contemporánea, caracterizada por el presupuesto básico según el cual la objetividad no constituye una instancia de último punto de referencia, ya que dicha objetividad resulta determinada por la tradición y por la historia (56).

Tras la hegemonía del marxismo durante los años cincuenta y sesenta, y del estructuralismo en los setenta, desde los ochentas se ha planteado un sentido más amplio de la hermenéutica: la nueva *koiné* de la filosofía. Decir que la hermenéutica sea tal *koiné* se sostiene sólo desde el punto de vista de la descripción factual, que así como en el pasado gran parte de las discusiones filosóficas, de crítica literaria o de metodología de las ciencias humanas tenían que rendir cuentas al marxismo o al estructuralismo sin que por ello tuvieran que aceptar sus tesis, así hoy la hermenéutica parece haber asumido esa misma posición. En el momento de la publicación en 1960 Verdad y Método de Gadamer, hermenéutica era un término especializado que designaba aun, para la cultura común, una disciplina particular lugar a la interpretación de los textos literarios, jurídicos o teológicos, sigue sustentando Vattimo. Hoy el término ha adquirido un significado filosófico mucho más amplio, como ha ocurrido con otras expresiones, por ejemplo la “filosofía del lenguaje” que para muchos significó

filosofía analítica, que designa ya sea una disciplina filosófica específica o una determinada orientación teórica, o simplemente una “corriente”, pero en todos estos sentidos y con cierta ambigüedad inevitable, se reconoce a la hermenéutica una centralidad, que se testimonia por la presencia misma del término de las temáticas hermenéuticas y de los textos que la exponen en los debates, en la enseñanza, en los cursos universitarios, y hasta en aquellos terrenos –como la sociología, la medicina o la arquitectura, por señalar algunos– que buscan establecer con la filosofía un nuevo vínculo. Todo esto viene a señalar, aunque sea de forma genérica, la creciente popularidad de la hermenéutica de la cultura actual. Es importante conocer por lo menos dos aspectos, qué se expresa en la actualidad de la hermenéutica y hacia dónde apunta y qué orientación señala el interés por la hermenéutica.

El hecho de haber pasado de ser un idioma común a uno hegemónico, plantea plausiblemente a la hermenéutica nuevas exigencias y objetivos con respecto del plan gadameriano de los sesenta; así pues es comprensible que la hermenéutica deba redefinirse, reduciendo la indeterminación en la que justo como *koiné* ha llegado a encontrarse. Por ejemplo en la cultura americana de los últimos años, se entiende por hermenéutica toda la filosofía continental contemporánea, es decir, lo que antes y en el mismo ámbito cultura se ponía bajo el rótulo de fenomenología o de existencialismo (Vattimo 55,57).

Pero sí efectivamente la hermenéutica ha asumido en los últimos años la posición de una *koiné* cultural, Vattimo se pregunta en función de qué exigencias se ha verificado este fenómeno. Una primera respuesta podría ser que la hermenéutica es la forma en que nuevamente se hace valer una exigencia historicista tras la hegemonía estructuralista. El método estructural, llevado a sus últimas consecuencias reducía a inesencialidad los contenidos porque los colocaba en una situación de abstracta



neutralidad, nunca tematizada al sujeto ausente del método mismo, aunque más adelante se pone en cuestión la pureza y cognitividad del observador, asegura de nuevo Vattimo. Por otro lado una respuesta más puede encontrarse entre los signos del paso de la *koiné* estructuralista a la *koiné* hermenéutica; un ejemplo significativo es el de Umberto Eco, quien en los últimos años ha manifestado un fuerte interés por los aspectos pragmáticos de la semiótica al tiempo que su atención se desplaza paralelamente desde Saussure a Pierce. En la misma dirección se desarrolla el pensamiento de Jacques Derrida quien muestra un interés más marcado en la ubicación institucional del filósofo y en general en el “conflicto de las facultades” esto es en los aspectos pragmáticos e histórico-concretos de la metafísica y su deconstrucción. Fenómenos como éstos parecen indicar que la crisis de la *koiné* estructuralista obedece a exigencias, en un sentido amplio, historicistas. Son estas exigencias las que explican el “paso” a la hermenéutica y su aceptación como *koiné* cultural a los años ochenta (61).

Para responder a las exigencias que su nueva posición de *koiné* le plantea, la hermenéutica parece tener que reencontrar una filosofía de la historia, podría parecer paradójico porque el sentido de esta filosofía de la historia no es otro que el “fin de la filosofía de la historia”, concluye Vattimo (72).

Mauricio Ferraris apunta que la palabra “interpretación” se adapta a siete operaciones no necesariamente vinculadas entre sí.

1) La hermeneia en el *Peri Hermeneias* aristotélico, traducido al latín por *De Interpretatione*. (Explicado ampliamente por Ricoeur, más adelante).

2) La función especular, el interpretariado lingüístico, llamado a remitir las expresiones, diferentes según la lengua, a los *symbola* universales, para asegurar así la comprensión.

3) Un “fósil” aristotélico, y “obsoleto” excepto en “hacerse intérprete del sentimiento nacional”, la interpretación como expresión, en música, actuación, de notas musicales, de palabras escritas.

4) La explicación de un sentido oscuro, la lectura entre líneas, del sentido no suficientemente determinado. Interpretar pero “sólo como extrema *ratio*, *divinatio* filológica, esto es, como conjetura”. En las leyes, en la poesía, en la pintura, existe un trabajo de interpretación al tratar de explicar un sentido oculto o no manifiesto.

5) Se encuentra la interpretación como “comprensión”, según el eje Schleiermacher-Dilthey-Gadamer. Necesitamos puentes para escuchar a los otros.

6) La interpretación como desenmascaramiento (Nietzsche-Freud-Marx). Para Freud y Nietzsche, el hombre es un mentiroso, o tal vez se automistifica, para Marx falta la distancia histórica.

7) Localizamos la tesis (Nietzsche-Heidegger): no existen hechos, sino sólo interpretaciones. El mundo en el que vivimos, cargado de historia, de lenguaje y de necesidades vitales, pareciese un “objeto” resultado de múltiples interpretaciones, y de lo cual apenas somos conscientes.

Dentro de la historia de la hermenéutica que se presta a un sinfín de interpretaciones, la concepción de Heidegger en El Ser y el Tiempo (1927), de la que habla Ferraris en su libro, propone el círculo hermenéutico el que no aparece como límite sino como recurso, reconociendo que “no sólo todo conocimiento es histórico-hermenéutico, sino que hermenéutica es nuestra existencia entera, en cuanto que nosotros mismos somos parte de aquella tradición histórica y lingüística que convertimos en tema de las ciencias del espíritu”. En el marco de la universalización de la hermenéutica, aunque según Gadamer, los gérmenes de esta universalización ya estaban presentes desde la filología alejandrina, se convierte de ser una técnica, al

centro de casi (la naturaleza) todo tipo de conocimiento: con Pareyson (1971), adquiere una dimensión enteramente filosófica; del estudio de la literatura con Hirsch (1976), Szondi (1975), Jauss (1982); de la teología protestante Bultmann (1933-1965), Fuchs (1954), Ebeling (1971); del derecho Betti (1955); de la epistemología y la crítica de la ideología Ricoeur (1965), Habermas (1968), Apel (1973), Rorty (1982).

Es dentro de este contexto que Gianni Vattimo (1989), considera a la hermenéutica como la nueva *koiné*, "y en suma la lengua franca, de la filosofía contemporánea, caracterizada por el presupuesto básico según el cual la objetividad no constituye una instancia de último punto de referencia, ya que dicha objetividad resulta determinada por la tradición y por la historia" (Ferraris 16).

En Freud: Una Interpretación de la Cultura, Ricoeur ahonda en el tema; la interpretación tiene dos raíces históricas de tradiciones discordantes: de Aristóteles, el *Organon: Peri Hermeneias, De la Interpretación*. Partimos del empleo del símbolo en el sentido de la función simbólica de Cassirer. La palabra "interpretación" en Aristóteles sólo aparece en el título, y se ocupa de la significación misma; del nombre, el verbo, la proposición, el discurso. Es interpretación toda *phoné semantiké*, toda *vox significativa*, siendo el verbo lo que agrega a su propia significación la del tiempo. El sentido total o *hermeneia*, no aparece sino con el enunciado o *phasis*, dentro del *logos* o enunciado complejo, que incluye la *apophansis* o discurso declarativo. Aristóteles abandona a la retórica y a la poética, conservando sólo el discurso declarativo, "verdadero o falso" que "dice algo de algo".

Decir algo de algo es, en el sentido completo y fuerte del término interpretar" (24).

Si la "voz semántica" (la palabra significante) es interpretación, lo es en el mismo sentido que para Cassirer el símbolo es mediación universal. El nombre, la *phoné*

*semantiké*, se encuentra entre la significación y la cosa, lo cual señala el lugar de la interpretación. Sin embargo existe la refutación de los argumentos sofísticos: “No significar una cosa una, es no significar nada en absoluto”, en donde la comunicación entre los hombres sólo es posible si las palabras tienen un sentido, un sentido uno, es la teoría de la univocidad de las significaciones. Y si el hombre “interpreta” su mundo diciendo “algo de algo”, las verdaderas significaciones son indirectas. Para Aristóteles en Metafísica: “El ser se dice de varias maneras”, y para Ricoeur la definición de la interpretación como “decir algo de algo”, nos introduce a una semántica distinta de la lógica, y que su discusión de “el ser se dice de varias maneras”, o significaciones múltiples abre una brecha en la teoría puramente lógica y ontológica de la univocidad.

Por otro lado la exégesis bíblica nos acerca más a una interpretación concebida como la inteligencia de las significaciones de múltiples sentidos. La hermenéutica es aquí la ciencia de las reglas de la exégesis de un solo “texto”: la Sagrada Escritura es el espacio para la interpretación. Aquí nacen las nociones de analogía, alegoría y sentido simbólico; el símbolo se define por analogía, aunque no se reduce totalmente a eso.

Al ser la exégesis bíblica una ciencia escrituraria ligada a una autoridad, monárquica, colegial o eclesial, nos limita la definición de hermenéutica, sin embargo nos ofrece un campo de partida; la noción de “texto” se toma en sentido analógico. En la Edad Media, gracias a la metáfora del libro de la naturaleza, se puede hablar de una *interpretatio naturae*, y la noción de “texto” rebasa al de la “escritura”. Freud va a utilizar esta disociación de texto y escritura. En Teoría de la Interpretación Ricoeur nos habla del texto como una instancia de lenguaje escrito, en donde cualquier ejercicio de interpretación tendrá que enfrentar el problema de la escritura, lo que retomaremos más adelante.

El principio observado por la hermenéutica hasta la Ilustración según el cual *in claris non fit interpretatio*, en donde la interpretación sólo interviene en casos de oscuridad es modificado, como antes se dijo, por Schleiermacher quien partiendo de un concepto antropológico según el cual los otros son esencialmente un misterio, así como toda expresión suya, ya sea oral o escrita, propone una mera concepción de la hermenéutica. Para él en toda palabra ajena que intervenga en la comunicación, se requiere de la hermenéutica,” y que “todo comprender sea interpretar”. Dilthey trasladará la monumental adquisición del oscuro “tú” psicológico, al ámbito filológico de la oscuridad de la historia, siendo la hermenéutica la ciencia del espíritu que se ocupará de las ciencias del espíritu, del conocimiento que se encarga de objetivaciones lingüísticas del espíritu, depositadas en “textos” y documentos que el “intérprete” ha de devolver a la vida, para así reconocerlos como propios (Ferraris 14).

En Simbolismo e Interpretación Tzvetan Todorov asienta como principio general de la exégesis patristica, la interpretación en cuanto diferente de la comprensión. Schleiermacher critica la idea de subdividir la interpretación en gramatical e histórica, siendo fuentes distintas que contribuyen al establecimiento de un sentido, y en ningún caso de los distintos sentidos. Es una herencia indeseable de la exégesis patristica, el creer en sentidos separados, el uno literal, el otro histórico y el tercero filosófico. No hay razón para introducir categorías en la hermenéutica basadas en las diferentes técnicas utilizadas. Gramatical y técnica, la filología derroca a la exégesis patristica siendo dos tipos de estrategia interpretativa.

Existe un sinfín de teorías y estilos hermenéuticos, y no existe un canon universal para la exégesis, por lo cual Ricoeur centra su investigación en la oposición que crea el empleo de la interpretación como táctica de la sospecha y como lucha contra las máscaras por un lado, y la hermenéutica como manifestación y restauración de un

sentido, dirigido como mensaje, *kerygma*. Esta doble posibilidad es la expresión más pura de la “modernidad”, nos dice Ricoeur, y es la hermenéutica la que parece movida por esta doble motivación.

Voluntad de sospecha voluntad de escucha; voto de rigor y voto de obediencia; somos hoy esos hombres que no han concluido de hacer morir los ídolos y que apenas comienzan a entender los símbolos (Freud 28).

La oscilación entre esta doble motivación sólo manifiesta, “la crisis del lenguaje”, el gran debate sobre el lenguaje en donde podemos situar al psicoanálisis. La interpretación como recolección del sentido, contraria a la escuela de la sospecha. Lo que se impugna radicalmente es la fe como lo contrario de la sospecha.

Y es para Ricoeur la “decisión filosófica”, la que anima el análisis de los símbolos, en espera de una nueva “palabra” que muestre el verdadero poder revelador de la palabra originaria. A la interpretación como ejercicio de la sospecha, en oposición a la interpretación como restauración del sentido. Freud, Marx y Nietzsche se inscriben y proponen la primera, no por sus diferencias, sino porque coinciden en impugnar la primacía del “objeto sagrado” y el “cumplimiento” de la intención significativa. Dentro de la duda cartesiana encontramos a los tres, al considerar a la conciencia como “falsa”, llevando este concepto al centro de la fortaleza de la duda misma. Dudan sobre la cosa y dudan sobre la conciencia, son los tres grandes “destructores” de la religión (“la destrucción –dice Heidegger en Ser y Tiempo– es un momento de toda nueva fundación” 33). Es la búsqueda de la significación del pensamiento, razón y fe, es la invención de un arte de interpretar bajo el nuevo reinado de la verdad; lo que los tres crean es una “ciencia mediata del sentido, irreductible a la conciencia inmediata del sentido”; en los tres encontramos procedimientos de desmitificación, dudan de la

“conciencia”, pero al final apuntan a una extensión de la misma. Marx (el imperialismo de la clase dominante) al buscar liberar la praxis por el conocimiento de la necesidad, lo único que hace es una “toma de conciencia”; Freud, (la libido) busca la “cura por la conciencia” y Nietzsche (voluntad de poder) busca restaurar la fuerza del hombre a través del “superhombre”, el “eterno retorno”, y de “Dionisios”. Es así como los tres maestros de la sospecha coinciden en la ruda disciplina de la necesidad que plantea la hermenéutica desmitificante y en contra de la fenomenología de lo sagrado, y de toda hermenéutica como recolección de sentido. Partiendo de la referencia al “principio de realidad” en Freud y sus equivalentes en Nietzsche, el eterno retorno y en Marx, como necesidad comprendida; lo que aquí se plantea como realidad desnuda, no es otra cosa que “la disciplina de *Ananké*, de la necesidad”, pero “¿no le falta a esta disciplina de lo real, a esta ascesis de lo necesario, la gracia de la imaginación, el surgimiento de lo posible? Y esta gracia de la imaginación (como núcleo mítico-poético) ¿no tiene algo que ver con la Palabra como Revelación?” Este es el centro del debate nos dice Ricoeur, y lo que falta saber, es si todo esto se encuentra en los límites de una “*filosofía de la reflexión*” (Freud 35).

### **1.3 Símbolos y mitos**

Sólo el símbolo en su nivel semántico y mítico como simbolismo de la salvación podrá iluminarnos sobre la “culpabilidad de la historia” o la “inocencia del devenir”. Más adelante retomaremos la duda sobre si en el símbolo hay algo no semántico. En el gran debate sobre el lenguaje encontramos la recapitulación sobre símbolo que hace Ricoeur

en el capítulo sobre la metáfora y el símbolo de su libro Teoría de la Interpretación. Comenzaremos con el habla y escritura.

El único rasgo formal que deba preservarse de la noción aristotélica de mitos (imitación de una acción única y completa), por encima de sus usos sucesivos en “géneros” (tragedia, novela, etc.), “tipos” (tragedia elizabethiana, novela del siglo XX, etc.), es el criterio de unidad y de totalidad (Ricoeur, Tiempo y Narración 3: 125)

Es el hombre con toda su humanidad, y con su libre albedrío el espacio donde el mal se manifiesta, y es a través del lenguaje como el hombre se confiesa. Es el “lenguaje de la confesión” un lenguaje totalmente simbólico, nos dice Ricoeur en Finitud y Culpabilidad, siendo los símbolos más especulativos (materia, cuerpo, pecado original) aquellos que nos remiten a los símbolos míticos, y éstos a los primarios como mancha, pecado, culpa. “La exégesis de estos símbolos es la que prepara la *inserción* [sic] de los mitos en el conocimiento que el hombre adquiere sobre sí mismo” (15).

Explica Ricoeur que nuestra propia mitología está basada en una dualidad: bueno y malo, cielo e infierno. Y es por esto que nuestras religiones tienden a tener un acento ético: pecado y redención, bien y mal, la lucha entre las fuerzas del orden y el caos. El mito puro es uno de muerte y resurrección. Es así como la simbólica del mal relaciona los mitos con el razonamiento filosófico, cuyo eje central gira en torno a la labilidad, “esa debilidad constitucional, que hace que el mal sea posible”.

(El mito) es el campo que comparten la filosofía, la literatura y el psicoanálisis, cuyo vehículo no es otro que el lenguaje (317).

Son los textos como instancias de lenguaje escrito el campo de nuestro trabajo de interpretación, y es Ricoeur en su libro Teoría de la Interpretación quien señala que:



La escritura es la manifestación completa de algo que está en estado virtual, algo que se da en el habla viva; a saber, la separación del sentido y del acontecimiento (38).

Para Ricoeur la escritura es la manifestación íntegra del discurso, punto en el que Jacques Derrida no coincide, para él la escritura proviene de una raíz distinta a la del habla. Para nuestro objetivo, podemos perfectamente desvincular la prosodia del discurso, la inscripción del lenguaje hablado, y concentrarnos en el pensamiento humano que da origen y sentido al discurso; la literatura es *littera* y *no vox*. El texto se vuelve autónomo semánticamente hablando, la intención del autor, y el sentido verbal se disocia; y es esta autonomía semántica el objeto de estudio para la hermenéutica; aquí comienza la exégesis. Sin embargo los conceptos de autor y sentido autoral plantean un problema hermenéutico correlativo a la autonomía semántica. La aparición del lector con sus posibles lecturas es la contraparte dialéctica de la autonomía semántica del texto: “el problema de la apropiación del sentido del texto se vuelve tan paradójico como el de la autoría” (46).

La noción de texto engloba tanto discurso inscrito como elaborado, y se convierte en literatura como sinónimo de texto poético, gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y en general simbólicas, como las tres zonas de emergencia del símbolo, ya estudiadas por Ricoeur en Freud: Una Interpretación de la Cultura.

En Teoría de la Interpretación Ricoeur explica que en la escritura egipcia aparece este “remedio” (*phármakon*) que no es reminiscencia sino mera rememoración. Así la historia se hace presente: “Lo que esta invención acarrea no es la realidad, sino una semblanza de ella; no la sabiduría, sino su apariencia” Los escritos “significan algo singular siempre igual”, “la mismidad estéril” (Teoría 51) indiferentes a sus

destinatarios, opinión que compartía Rousseau y Bergson, y aunque por razones diferentes, así asocian los males de la civilización con la escritura. Sin embargo en la teoría de la iconicidad o grafía, la inscripción del discurso es la transcripción del mundo, que no es duplicación, sino metamorfosis.

Los textos impresos alcanzan al hombre en soledad, lejos de las ceremonias que reúnen a la comunidad (55).

Al leer, la escritura se convierte en un problema hermenéutico, surge una nueva dialéctica, la del distanciamiento y la apropiación, como contraparte de la autonomía semántica, hacer “propio” lo que nos es extraño. La distancia necesaria aparece como un rasgo dialéctico, que transforma la distancia espacial y temporal en separación cultural.

Por medio de la lectura de los textos de Marguerite Yourcenar y de Lourdes Ortiz, esta dialéctica se convierte en mimesis III, nos aproxima y al mismo tiempo preserva la distancia cultural, pero incluye la otredad. Así surgen las paradojas del sentido del autor y la autonomía semántica siempre enraizadas en la historia del pensamiento, conceptos controversiales de la explicación y comprensión.

#### **1.4 De la metáfora al símbolo**

He aquí la recapitulación que hace Ricoeur cuando en textos anteriores definió a la hermenéutica por medio del símbolo, y lo definió por la estructura semántica de doble o múltiple sentido. En Teoría de la Interpretación, retoma a la lingüística como el camino para abordar al símbolo, y duda; ahora hay algo semántico y no semántico dentro de él.

La metáfora no es una estructura puramente semántica y a través de ella pretende llegar a la teoría del símbolo, determinando así el campo de la teoría de la interpretación.

La metáfora es un “poema en miniatura” nos dice Monroe Beardsley, versión abreviada entre el sentido literal y el figurado; para la retórica tradicional la metáfora es un tropo que cumple con una serie de proposiciones, lo que en el tratamiento semántico moderno se pone en duda; y es en los márgenes de la metáfora donde la deconstrucción se mueve. La metáfora no existe por sí misma, es el trabajo de la interpretación, es la tensión entre dos interpretaciones lo que la sostiene.

Es a través de la creación de uno o múltiples sentidos como solución de un enigma que no se reconoce en el lenguaje establecido, como surge la obra literaria. Es la metáfora viva sinónimo de “invención dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en la oración se convierte en una nueva ampliación de sentido”. Una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad (65). Abordar la metáfora extensivamente estudiada por retóricos y lingüistas, no implica ningún reto, aún con su textura de doble sentido, pero el símbolo pertenece a diversos campos de investigación, los ya mencionados son tres: el psicoanálisis, la poética y la historia de las religiones; así mismo el símbolo conjunta dos universos del discurso, uno lingüístico y otro no lingüístico. Por toda esta complejidad, Ricoeur intenta explicar los símbolos a través de la teoría de la metáfora. En las tres áreas –experiencia de lo cósmico o sagrado, onírica y la imaginación poética– en las que aflora el símbolo, la acepción más general funciona como “excedente de sentido”, siendo éste el residuo de la interpretación literal; y aquí ocurre un sólo movimiento del sentido simbólico que se transfiere de un nivel a otro y lo asimila la segunda significación. En el símbolo “hablamos de asimilación más que de comprensión: el símbolo asimila más de lo que percibe una semejanza” (69), en él todas

las fronteras son borrosas, y no puede tratarse exhaustivamente por el lenguaje conceptual; es así como da origen a una exégesis que no tiene fin.

Es a través de la expresión metafórica como se aclaran las profundidades de la experiencia humana [ . . . ] La metáfora es la superficie de la ola, el símbolo la profundidad a la que apunta (Gloria Prado “La Hermenéutica como Posibilidad de una Nueva Escritura”).

“Hacer propio” lo que antes era “extraño”, dice Ricoeur, sigue siendo la meta final de toda hermenéutica, y lo que tiene que ser apropiado es la autorreferencialidad del texto, algo cercano a la ”fusión de horizontes” (*Horizonverschmelzung*) de Hans-Georg Gadamer.

En su trabajo “La Hermenéutica como Posibilidad de una Nueva Escritura”, Gloria Prado nos dice: “la tarea hermenéutica no se agota en el interpretar sino que exige un paso más: una reflexión acerca de lo interpretado”.

Surge entonces la pregunta: ¿Por qué interpreté como interpreté?

## Capítulo 2    **Diversos porvenires: relato histórico y relato de ficción**

Los escritores imaginan que eligen historias del mundo. Estoy comenzando a creer que la vanidad los hace pensar esto. Que sucede precisamente lo contrario. Las historias eligen a los escritores del mundo. Las historias se revelan entre nosotros. La narrativa pública, la narrativa privada: nos colonizan. Nos comisionan. Insisten en ser contadas. La ficción y la no-ficción son tan sólo diferentes técnicas para contar historias (Arundathi Roy “Ven, Septiembre” 5).

Si bien sabemos que este debate no es reciente y por el contrario, se amplía y fortalece, es cierto también que fue hasta los años sesentas del siglo XX cuando se buscó responder –a partir de un serio análisis teórico y metodológico de la narración– explicaciones que tuviesen en cuenta las muchas formas de relatar encontradas en la literatura universal desde la antigua épica hasta la novela posmoderna y una reconceptualización de las posibles relaciones existentes entre los tres principales tipos de discurso narrativo: el mítico, el histórico y el ficcional; además del mundo real al que se refieren las posiciones antinarrativistas.

Es pues justo reconocer en Paul Ricoeur a uno de los pensadores contemporáneos que con mayor profundidad y habilidad ha desarrollado una teoría general del relato. Como señaló Ricoeur en la revista *Quimera*:

El acto de contar (de relatar) está tan próximo del centro y del núcleo mismo de nuestra experiencia porque nuestra propia experiencia es inseparable del relato que podemos hacer de nosotros mismos (Peter Kemp 2).

A propósito la escritora francesa Marguerite Yourcenar escribe en los Carnets de Notes des Mémoires d'Hadrien:

*En un sens, toute vie racontée est exemplaire; on écrit pour attaquer ou pour défendre un système du monde, pour définir une méthode qui nous est propre (Mémoires 328).*

De alguna manera, toda vida narrada es ejemplar; se escribe para atacar o defender un sistema de mundo, para definir un método que nos es propio (Trad. Cortázar 285).

Desde hace varias décadas, apunta Luis Vergara en “Historia, Tiempo y Relato en Paul Ricoeur”, este pensador es considerado, junto con H. G. Gadamer, una de las figuras centrales en el campo de la hermenéutica. Sobre este punto sostiene que el conflicto entre hermenéutica y estructuralismo probablemente hoy está sobrepasado, al menos respecto al debate que hubo en los años setenta. Más aún, la propuesta de este pensador señala que es necesario que cada una de estas dos actividades explore su propio terreno sin confundirse con la otra. Sin embargo, el que la hermenéutica pueda ser crítica y el que puedan descubrirse supuestos hermenéuticos de la crítica parece hacer posible, si no una unión, sí cuando menos una relación dialéctica entre ambas. “La relación hermenéutica –dentro del proceso de interpretación– se da igual entre la explicación y la comprensión” (Historia y Grafía 212).

En este tiempo Ricoeur emprende dos importantes obras: Ensayos de Hermenéutica II y El Conflicto de las Interpretaciones; en éste último libro aparece un ensayo titulado “De la Hermenéutica de los Textos a la Hermenéutica de la Acción”, en el que se refiere esencialmente a la naturaleza de lo textual, la dialéctica entre explicar y comprender y la acción significativa considerada como texto. Para la fenomenología Ricoeur también añade un nuevo episodio a la historia del debate

“explicar/comprender”, al señalar que “explicar más es comprender mejor” (cit. en “La Realidad del Pasado Histórico” 213). En este sentido, la tesis es aplicable tanto en el ámbito de lo textual, de la acción y de la historia. La tríada signos, símbolos y textos, objeto de interés en etapas anteriores, fue extendida o subsumida por la de textos, acción e historia. Lo que antes era el punto de llegada (el ámbito de lo textual), se convirtió en el de partida. Para Ricoeur los campos respectivos del texto, de la acción y de la historia debían ser distinguidos según su constitución específica. En esta tríada la noción de texto juega un papel piloto. Se hunde en la hipótesis antigua, según la cual la explicación no reinaría más que en las ciencias de la naturaleza, mientras que la comprensión gobernaría las ciencias del espíritu. Aparecen nuevos modelos de explicación y se hace más difícil articular el uno con el otro, la comprensión con la explicación, que simplemente disociarlas.

Una teoría del discurso, definido como el acto por el cual uno dice algo sobre algún tema a alguien, podría servir de bisagra entre comprensión y explicación (Autocomprensión e Historia 36).

En cuanto a la teoría de la acción, la dialéctica explicar/comprender atañe a saber si el juego del lenguaje que contiene en términos tales como intención, motivo y fin, debe separarse radicalmente del juego del lenguaje donde se habla de movimiento, causa o acontecimiento. Se da la fuerte tentación de insistir en la abierta dicotomía entre los dos juegos del lenguaje, lo que constituye una manera de volver a la posición entre comprender y explicar. Sobre la teoría de la historia Ricoeur explica que constituye la ilustración más notable de la combinación en el razonamiento histórico entre la comprensión de una trama de acontecimientos en secuencia única, y la explicación por medio de generalidades, que en los casos favorables alcanzan el valor de leyes (demografía, economía) (37).

Podría decirse que es en la más reciente etapa de su pensamiento la “tercera fase” en la que se integra al diálogo con el pensamiento analítico –en buena parte a raíz de su curso en Estados Unidos– interesándose por los problemas del análisis del lenguaje. En La Metáfora Viva publicada en 1975, quizás el texto más importante producido por Ricoeur en esta década, sostiene la tesis central de que aunque en el lenguaje metafórico se suspende la función referencial propia del lenguaje descriptivo – pues una metáfora interpretada literalmente es un sinsentido–, en él tiene lugar la emergencia de referencias de “segundo grado”, esto es, de redescrpciones del mundo que permiten decir lo que podría decirse de otra manera. Luis Vergara señala que Ricoeur “cree ver en este emerger de la redescrpción del mundo, un efecto análogo al que tiene el empleo de modelos en el conocimiento científico” (Historia y Gráfica 217). En esta etapa las principales temáticas desarrolladas aparecen en Del Texto a la Acción (1986), una segunda colección de ensayos generados entre 1970 y 1975.

Para los críticos de Ricoeur, La Metáfora Viva y los tres volúmenes de Tiempo y Narración, publicados en 1987, deben ser entendidos como textos pertenecientes a una nueva etapa en la labor intelectual de este pensador. El mismo Hayden White, una autoridad en la materia que ha sostenido un sustancial diálogo con Ricoeur, advierte que Tiempo y Narración “debe ser tenida como la síntesis más importante de teoría literaria y teoría de la historia producida en nuestro siglo” (El Contenido de la Forma 13).

Tras la extensa reflexión llevada a cabo por este filósofo sobre conceptos de calendario, sucesión de las generaciones, y sobre todo, del de huella o vestigio, que es a la vez dinámico (en cuanto connota residuo de lo pasado) y estático (en cuanto remite a algo existente en el presente). En Tiempo y Narración, Ricoeur concluye que “la forma singular en la que la historia responde a las aporías de la fenomenología del tiempo consiste en la elaboración de un tercer tiempo –el tiempo propiamente histórico– que



media entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico”. La ficción por su parte, enfrenta las mismas aporías mediante “las variaciones imaginativas a las que da lugar respecto de los grandes temas de la fenomenología [del tiempo]” (3: 99).

En esta misma obra Ricoeur plantea, a manera de conclusiones, los cuatro temas cardinales que dan forma a su obra: la temporalidad, la narratividad, el relato histórico y el relato de ficción. El problema fundamental que enfrenta es la relación entre narratividad y temporalidad, resumida en la siguiente tesis central.

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de una necesidad transcultural. Con otras palabras, el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (I: 117).

Ricoeur pone de manifiesto la forma en que la historia y la ficción “entretejidas” dan lugar a “lo que denominamos tiempo humano, que no es otra cosa que el tiempo narrado” (3:102). En Mémoires d’Hadrien Yourcenar sintetiza:

*Le temps ne fait rien à l’affaire. Ce m’est toujours une surprise que mes contemporains, qui croient avoir conquis et transformé l’espace, ignorent qu’on peut rétrécir à son gré la distance des siècles* (317).

El tiempo no cuenta. Siempre me sorprende que mis contemporáneos, que creen haber conquistado y transformado el espacio, ignoren que la distancia de los siglos puede reducirse a nuestro antojo (Trad. Cortázar 276).

## 2.1 Hacia una teoría del relato

Es a través de la teoría del relato de Paul Ricoeur –desarrollada en la “tercera fase” de su vida intelectual– como podremos establecer las relaciones existentes entre el relato histórico y el relato de ficción así como una explicación de los elementos narrativos que dan lugar a la construcción de la novela histórica y la nueva novela histórica. Las bases que ofrece este pensador son así fundamentales para el análisis de las obras en las que se basa esta tesis: Mémoires d’Hadrien de Marguerite Yourcenar, como ejemplo de la primera, y La Liberta. Una Mirada Insólita Sobre Pablo y Nerón de Lourdes Ortiz, que se acomoda en el segundo modelo.

En este capítulo se observará la función narrativa y la dimensión referencial en el relato histórico y el de ficción, el papel de la imaginación histórica y la representación de la realidad en la narrativa, la ficción y la *mimesis* en la narrativa, así como las categorías de la historicidad y la comprensión histórica. Se busca analizar también el relato histórico y su especificidad en el discurso narrativo. Finalmente se tomarán en cuenta las convergencias y divergencias entre el relato histórico y el relato de ficción, apartado en el que se aborda la intriga, la pretensión de verdad, la condición y conciencia históricas y la identidad narrativa de pueblos e individuos, el registro de la representación.

Aunque no en el mismo orden, se toman como hilos conductores de este trabajo los cuatro ejes fundamentales propuestos por Ricoeur para una teoría general del discurso narrativo, contenidos básicamente en Relato: Historia y Ficción (1982) e Historia y Narratividad publicada en 1978 (para este trabajo se tomará la edición en español de 1999), además de atender voces centrales –y altamente reconocidas en esta discusión– como la del filósofo estadounidense Hayden White.

El primer eje de análisis que propone Ricoeur consiste en conocer el papel y el lugar que desempeña el relato en la comprensión y en el conocimiento histórico, dado que el carácter narrativo de la historia no es tan evidente como pudiera parecer. Explica que a menudo el relato ha sido puesto en duda e incluso negado o modificado, con el objeto de que dejara de ser un rasgo necesario en la historiografía. Por ello, insiste, es necesario realizar un análisis exacto para poner de manifiesto que la dimensión narrativa en última instancia, el relato, permite distinguir entre la historia y el resto de las ciencias sociales.

Bajo el segundo eje se busca conocer el lugar y el papel que desempeña el relato en la literatura de ficción. Cae en esta segunda parte la hipótesis central de la investigación de Ricoeur:

A saber, a pesar de las diferencias evidentes que existen entre el relato histórico y el de ficción, ambos poseen una estructura narrativa común, que nos permite considerar el ámbito de la narración como un modelo discursivo homogéneo. El problema entonces, consistirá en saber si dicha estructura cumple una función común (Relato 31).

En tercer lugar propone localizar la diferencia que existe entre la pretensión de verdad de la historiografía y la de la literatura de ficción. En este caso el problema principal consiste en saber si la historiografía y la literatura de ficción se refieren o no de un modo diferente al mismo aspecto de nuestra existencia individual y social, a lo que las distintas filosofías llaman “historicidad”, es decir, al hecho fundamental y radical de que elaboramos la historia, de que nos encontremos en ella y de que somos seres históricos. Por tanto, el problema, apunta Ricoeur, consistirá en tratar de mostrar cómo, a pesar de las diferencias que existen entre el alcance referencial de la ficción y el de la historia empírica, ambos contribuyen a describir o a redescubrir nuestra condición histórica. Lo

que está aquí en juego es un concepto de verdad capaz de abarcar las dos dimensiones referenciales, la de ficción y la de historia. Este concepto de verdad debería poder aplicarse a la intencionalidad común, a todos los modos del acto de contar, por mucho que todas las modalidades del relato digan algo sobre nuestra historicidad radical. Si esta intencionalidad globalizadora puede ser dilucidada, la unidad y la especificidad del modo narrativo del discurso serán establecidas no solamente en términos de sentido y de estructura, sino también en términos de referencia y verdad (Historia y Narratividad 83, 84).

En último lugar es necesario abordar los puntos de intersección y las líneas de divergencia entre relato ficticio y relato histórico que resultan de los análisis y de las discusiones anteriores que el nivel de la trama –en la que Aristóteles fue el primero en reconocer el componente mayor del poema trágico–. Puede ser discernida una cierta estructura común, si se entiende por intriga el proceso específico de la actividad narrativa, es decir, del arte de contar para conducir una historia, desde un principio, a través de un medio, hacia su conclusión. Esta inteligencia de la intriga, habíamos dicho, combina secuencia y consecuencia; expresado de otra manera, articula una dimensión cronológica y una dimensión configuracional. Lo más difícil, señala Ricoeur, es reemplazar ese plano de intersección con relación a otros.

## **2.2 Función narrativa y la dimensión referencial del relato**

Paul Ricoeur empieza por preguntarse por qué el acto de contar (de relatar) está tan próximo del centro y del núcleo mismo de nuestra experiencia, y responde que es quizás

porque nuestra propia experiencia es inseparable del relato que podemos hacer de nosotros mismos.

Es contándonos como nos damos una identidad. Nos reconocemos a nosotros mismos en las historias que contamos sobre nosotros: historias por otra parte verdaderas o falsas, porque tanto las ficciones como las historias exactas, digamos verificables, tienen el valor de darnos una identidad (Kemp 2).

Pero fue la filósofa alemana Hanna Arendt en The Human Condition quien, reconoce Ricoeur, analizó a profundidad los conceptos *story* y *history*, y señaló que es a través de las historias contadas como el autor de las acciones (el que las realiza, el agente), se identifica, se reconoce y recibe lo que ella denomina certeramente una identidad narrativa (Autocomprensión 26).

Apunta Ricoeur que el hecho de que el relato de ficción y el relato histórico presenten una cierta unidad estructural demuestra que ambos relatos constituyen un único juego de lenguaje, sin embargo es necesario demostrar cómo “el hecho de emplear este lenguaje“, constituye fundamentalmente “una parte de una actividad o una forma de vida”. Para Ricoeur las modalidades narrativas del discurso funcionan como un todo, tanto en el relato de ficción (cuento, leyenda, drama, novela, filme) hasta las formas “empíricas”, incluyendo la historia, biografía y autobiografía. Intenta “asir todos los modelos narrativos como un ‘juego de lenguaje’” (Historia y Narratividad 132,133).

A principios de los ochentas Peter Kemp y François Marchetti entrevistaron a Paul Ricoeur acerca de su libro en proceso sobre la función narrativa de la historia. Esta plática fue reproducida tres años más adelante en la revista española *Quimera*, de donde es recuperada la explicación del mismo Ricoeur de “qué le incitó a incluir la historia en su obra filosófica”.

Tenía tres razones esenciales para interesarme por el conocimiento histórico –responde Ricoeur–. En primer lugar, pienso que la filosofía sólo es posible en el diálogo con las ciencias humanas, es así que me interesé por el psicoanálisis y por la lingüística. La historia se me presentaba como una de las ciencias humanas fundamentales (Kemp 2).

Pero, ¿por qué la historia entre las ciencias humanas? Ahí se encuentra segundo motivo, Ricoeur piensa que no hay conocimiento de sí que no se haga por el rodeo de los signos, de los símbolos, las obras culturales, etc. Las historias que se cuentan, las historias que escribe el historiador, son las más permanentes de esas historias culturales. Hay permanencia, hay continuidad en el arte de contar. Una tercera razón es el sentido de la diversidad de las formas de lenguaje que hay que preservar. Así es, respecto a la diversidad de las formas de lenguaje, como entiende que el acto de contar no constituía sólo un juego de lenguaje permanente sino que también llevaba consigo un rasgo irreductible: el carácter narrativo.

Estas son realmente las tres razones iniciales de las que partí, pero poco a poco he ido redescubriendo otras formas más técnicas; en primer lugar el enigma, la paradoja, y un poco, la provocación que representa la fisura en dos del acto de contar: por una parte, la historia verdadera, la de los historiadores, y por otra la ficción, como la novela. Me pregunto si a pesar de esa fisura hay una unidad (2).

En resumen, apunta Ricoeur, fue una “perplejidad” lo que lo motivó a mostrar que entre la novela y la historia no hay una diferencia insalvable y que en algún lugar hay unidad. Para Ricoeur esta unidad está en la trama o intriga (como indistintamente se traduce al español). Pero fue la noción de texto, confiesa, lo que lo puso en el camino, en razón de las operaciones de composición hacen del texto una entidad de habla más amplia que la

frase. Sus reflexiones sobre la metáfora y el relato están estrechamente ligadas, como dos temas gemelos, en la medida en que se conducen a la innovación, a la producción de un sentido nuevo que está ligada a operaciones de síntesis que crean nuevos seres de discurso.

La teoría del relato saca a la luz un fenómeno comparable: la acción de intrigar es también una síntesis de lo heterogéneo, por el hecho de que la disposición de los hechos en una historia contada extrae de un polvo de acontecimientos, un relato unificado, o también por el hecho de que la intriga combina conjuntamente intenciones, causas y azares, o por último por el hecho de que la trama deduce una configuración temporal de una sucesión de acontecimientos discretos (Autocomprensión 38).

Para Ricoeur el acto configurador de la trama se convierte así en el simétrico de lo que ha llamado la “extraña predicación de la operación metafórica”. La especificidad de los campos y de procedimientos queda intacta: del lado de la metáfora el campo de los “tropos” del discurso y del lado del relato el de los “géneros” literarios.

Ricoeur llama asimismo a reconocer el papel fundamental que juega la dimensión referencial del discurso narrativo, pues mientras esto no se haga, señala, la unidad estructural del género narrativo seguirá resultando problemática, contingente y, a lo sumo, completamente factual. Sólo la aportación común de las distintas formas del discurso narrativo a la formación o a la configuración de lo que Wittgenstein llama “vida” puede conferir una especie de necesidad a esta unidad contingente de las estructuras. Pero, se pregunta Ricoeur, ¿de qué aspecto o tipo de vida se habla? Para contestar esta pregunta llama a recordar que:

El término historia, en la mayor parte de las lenguas europeas, tiene la curiosa ambigüedad de significar a la vez “lo que realmente se ha

producido” y, además, el relato de esos eventos. Esta ambigüedad parece recurrir algo más que una unión al azar o una confusión lamentable (Historia y Narratividad 133).

Nuestras lenguas, agrega Ricoeur, de manera más verosímil, preservan –a través de los mismos términos *Geschichte*, *history*, *histoire* e historia– una cierta pertenencia mutua entre el acto de contar (o de escribir) la historia, y el hecho de estar en la historia, entre hacer la historia y ser histórico. En otras palabras para Ricoeur la forma de vida cuyo discurso narrativo es una parte, es nuestra condición histórica misma, el asunto, en este caso es resolver el problema de la dimensión referencial del discurso narrativo, considerado en su conjunto.

El mismo autor advierte que esta tarea no es tan simple como parece, por lo menos existen dos problemas implicados: en primer lugar, decir que la historia como escritura de la historia, se refiere a la historia, mientras que nuestra condición histórica parece limitar la pretensión referencial del discurso narrativo, a la única clase de relatos, que dos teóricos importantes, Scholes y Kellogg, llaman relatos “empíricos”.

Para dar a la dimensión referencial del relato la misma amplitud que al componente estructural común al relato de ficción y al relato empírico, es necesario mostrar que todo relato tiene, en cierto sentido, una pretensión referencial. La misma distinción entre relato de ficción y relato empírico debe ser puesta en duda de tal manera que: primero, la historia pueda aparecer como más fictiva que lo que una concepción simplemente positivista de la historia quisiera concederle y, segundo, que las ficciones en general, y las ficciones narrativas, en particular, parecen ser más miméticas de lo que el mismo pensamiento positivista quisiera aceptar (Relato 134).



En este sentido Ricoeur se ocupa de buscar una explicación sobre la conjunción entre ficción y mimesis en el discurso narrativo, a pesar de su tendencia a rechazar cualquier papel de la ficción en la historia y de la mimesis en los cuentos, los dramas y las novelas. Asimismo advierte que es importante “dar una interpretación independiente de lo que significa ser histórico”. Esta interpretación, apunta, deberá ser independiente, porque si decimos sólo que todos los relatos se sostienen sobre nuestra condición histórica, y que nuestra condición histórica es la forma de vida sobre la cual se sostiene el discurso narrativo, el argumento es manifiestamente circular.

Por consiguiente, agrega, se debe considerar una hermenéutica de la historicidad que descansa sobre sus propias categorías, con la finalidad de delimitar sus estructuras ontológicas de la región de objetos a los que los relatos apuntan o a los cuales se refieren. Esta tarea funcional, dice Ricoeur, no pertenece a una simple epistemología ni a una gramática del discurso narrativo. Sin embargo es hasta este momento cuando se hace posible mostrar de qué maneras diferentes la pretensión referencial del relato de ficción y del relato histórico es apropiada a la estructura ontológica de la historicidad. En otras palabras, la cuestión es comprender cómo nuestra historicidad fundamental es llevada al lenguaje por la convergencia de los diferentes modos de discurso narrativo, teniendo en cuenta sus pretensiones referenciales, diferentes pero siempre complementarias (136).

### **2.2.1 Ficción y *mimesis* en el discurso narrativo**

Hasta este momento Ricoeur no ha negado las evidentes diferencias entre el relato de ficción y el histórico en cuanto a su pretensión de verdad, él mismo observó cómo Carl

Hempel, Ernest Nagel y otros teóricos más ya habían demostrado que las explicaciones históricas no se diferencian de las explicaciones de las ciencias naturales, además de que la verificación o la falsación históricas tampoco ponen en juego un concepto de verdad diferente al que adopta la física, por ejemplo.

En una visión evidentemente contemporánea se piensa que mientras para la investigación histórica los documentos y los archivos son “fuentes” de verificación o de falsación, los relatos de ficción no tienen que suministrar pruebas de este tipo. Sin embargo Yourcenar recuerda:

*[. . .] J'ai fait diagnostiquer plusieurs fois par de médecins les brefs passages des chroniques qui se rapportent à la maladie d'Hadrien. Pas si différents, somme toutes, des descriptions cliniques de la mort de Balzac (Mémoires 319).*

*[. . .] Hice revisar por médicos varias veces los breves pasajes de las crónicas que se refieren a la enfermedad de Adriano. No muy diferentes, en general, de las descripciones clínicas de la muerte de Balzac (Trad. Cortázar 277).*

Aunque puede decirse que la imaginación es el archivo del relato de ficción entendiendo por “imaginación”, el depósito de las tradiciones orales y escritas. La actividad imaginativa se ve impelida a realizar la dura tarea de tener que enfrentar los documentos e incluso de tener que establecerlos en función de los problemas que se plantean. En este sentido la imaginación no trata con “hechos”. Señala Ricoeur que es muy pertinente considerar las convergencias de las distintas formas del discurso narrativo mediante las que se lleva al lenguaje nuestra historicidad fundamental.

*Prendre une vie connue, achevée, fixée (autant qu'elles peuvent jamais l'être) par l'Histoire, de façon à embrasser d'un seul coup la courbe tout*

*entière ; bien plus, choisir le moment où l'homme qui vécut cette existence la soupèse, l'examine, soit pour un instant capable de la juger. Faire en sorte qu'il se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous (Mémoires 308).*

Tomar una vida conocida, concluida, fijada por la historia (en la medida en que puede serlo una vida), de modo tal que sea posible abarcar su curva por completo; más aún, elegir al momento en que el hombre vivió esa existencia la evalúa, la examina, es por un instante capaz de juzgarla. Hacerlo de manera que ese hombre se encuentre ante su propia vida en la misma posición que nosotros. (Trad. Cortázar 268).

El paralelismo entre la pretensión referencial de la historia y la de la ficción se pone de relieve en otro nivel de la investigación. Así, la pretensión referencial consiste en referirse a algo extralingüístico, empleando de este modo la noción de “referencia”, igual que Goodman en Los Lenguajes del Arte, donde aplica el concepto a todas las formas simbólicas, verbales o no, así como a las aplicaciones metafísicas o literales de la predicación -como la función denotativa y su contrapartida. La función ejemplificadora dentro de este nuevo marco, constituido por una semiótica o una simbólica general, puede ponerse de relieve, y analizarse cierto paralelismo entre ambas pretensiones referenciales, sin considerar su asimetría epistemológica respecto de su pretensión de verdad. Aquí el problema será, señala Ricoeur, saber si ha de elaborarse también un nuevo concepto de “verdad”, tema que será desarrollado más adelante (Historia y Narratividad 135).

Hay que recordar, apunta en Tiempo y Narración, que la fuerza del argumento reside principalmente en la esfera de la ficción. Sin embargo, el pleno reconocimiento de la dimensión referencial del relato de ficción resultará mucho más plausible si se

reconoce previamente que existe un elemento de carácter ficticio en la historiografía (I: 136).

### **2.2.2 Imaginación histórica y representación de la realidad en la narrativa**

No es extraño, apunta Ricoeur, que la orientación general de la epistemología histórica subraye la dimensión de la “reconstrucción imaginativa” vinculada a la historiografía. Esta idea proviene del teórico de la historia R. G. Collingwood quien, según Ricoeur, es el autor que más ha insistido en la tarea de la reactivación propia del conocimiento histórico. En cambio, otros autores como Raymond Aron, tienden a aumentar la separación que existe entre lo que realmente ha sucedido y lo que conocemos históricamente.

Para Ricoeur la escritura de la historia ha comenzado a reinterpretarse conforme a las categorías de lo que suele llamarse semiótica, simbólica o poética, debido, principalmente a una especie de transportación de la teoría del relato de ficción a la historia considerada como un “artefacto literario”, como lo llamó Hayden White (El Contenido 16). Para estos estudios ha sido decisiva la influencia de las obras de Nortrop Frye y de Kenneth Burke, sobre todo, dice Ricoeur, cuando se unen a la crítica de las artes visuales”, que lleva a cabo Gombrich. En su pensamiento estos autores desarrollan una concepción general de la representación “ficticia”, de la “realidad”, cuyo horizonte es lo suficientemente amplio para llegar a englobar tanto la escritura de la historia como la ficción literaria, pictórica o plástica (Historia y Narratividad 136,137).

En una obra fundamental, Metahistoria, White lleva a cabo una investigación sobre la imaginación histórica en la Europa del siglo XI, en ésta llama poética a la

identificación de los procedimientos explicativos que la historia tiene en común con otras expresiones literarias del arte de contar. Toma de Nortrop Frye la noción de “explicación mediante la elaboración de la trama” y retoma su esquema de los cuatro tipos fundamentales de intriga: la novelística, la tragedia, la comedia y la sátira. Desde este punto de vista el historiador no se limita a contar una historia. White transforma en una historia un conjunto de acontecimientos considerados como un todo pero finamente añade a este nivel de la conceptualización otro que denomina “explicación mediante argumentos formales”. En este nivel, dice White, el historiador intenta hacer explícito “*the point of it all*” o “*what it adds up to*” (Ricoeur, Historia y Narratividad 137).

Aquí distingue “cuatro paradigmas de la forma que puede adoptar una explicación histórica, considerada como un argumento discursivo: formalista, organicista, mecanicista y contextualista”. De este modo, el modelo casual y estadístico de la explicación se presenta ya no sólo como un paradigma explicativo que seleccione unos argumentos entre otros posibles, sino dependientes de un nivel explicativo que, considerado globalmente, consiste en un estadio intermedio entre la “explicación mediante la elaboración de la trama” y la “explicación mediante la implicación ideológica”. Ricoeur admira la capacidad de White al someter a la historiografía a un genuino análisis; no obstante, señala que hay que tratar de evitar caer en dos tipos de malentendidos: el primero es convertir el procedimiento de la escritura (o procedimientos similares) en una mera técnica didáctica e intrínseca a la investigación histórica propiamente dicha. El segundo, concebir esta representación “ficticia” de la realidad, como algo que sólo forma parte de las reglas de la “evidencia” (en el sentido anglosajón del término) que la historia comparte con otras ciencias a reserva del carácter propio de la evidencia documental.

Frente a la primera interpretación, Ricoeur señala que los tres o cuatro niveles de la conceptualización que dependen de una “poética de la historia” son intrínsecos a la propia comprensión histórica (138). Mediante estos procedimientos, los acontecimientos se transforman propiamente en historia. Pero, frente a la segunda interpretación subraya que por ficticio que resulte el texto histórico, su pretensión será siempre proporcionarnos una representación de la realidad. Dicho de otro modo, en palabras de Hayden White, la historia es un artefacto literario y, al mismo tiempo, una representación de la realidad. Consiste en un artefacto literario en la medida en que, al igual que los textos de la literatura, tiende a asumir el estatuto de un sistema autosuficiente de símbolos. Pero consiste también en una representación de la realidad, en la medida en que pretende que el mundo que describe –que es, desde el punto de vista de la realidad, el “mundo de la obra”– equivalga a los acontecimientos efectivos del mundo “real” (139).

White y Ricoeur coinciden en que concebir de este modo el discurso narrativo permite explicar su universalidad como hecho cultural y el interés que los grupos sociales dominantes tienen, no sólo en controlar el contenido de los mitos válidos de una determinada formación cultural, sino también en asegurar la creencia de que la propia realidad social puede vivirse y comprenderse de forma realista como relato. Los mitos y las ideologías basadas en ellos presuponen la adecuación de los relatos con la representación de la realidad cuyo significado pretenden revelar.

*En prêtant à Hadrien des vues sur l'avenir, je me tenais dans le domaine du plausible, pourvu toutefois que ses pronostics restassent vagues. L'analyste impartial des affaires humaines se méprend d'ordinaire fort peu sur la marche ultérieure des événements: il accumule au contraire les erreurs quand il s'agit de prévoir leur voie d'acheminement, leurs*

*détails et leurs détours* (Mémoires d'Hadrien 320).

Al atribuir a Adriano dotes de visionario, me instalaba en el terreno de lo plausible, aun cuando estas posibilidades fuesen vagas. El analista imparcial de los hechos humanos se equivoca por lo común bastante poco sobre el desarrollo ulterior de los acontecimientos; y al contrario, acumula errores cuando se trata de prever su manera de suceder, sus detalles y sus características (Trad. Cortázar 278).

Pero cuando empieza a desvanecerse la creencia en esta adecuación, entra en crisis todo el edificio cultural de una sociedad, porque no sólo se socava un sistema específico de creencias, sino que se erosiona la misma condición de posibilidad de la creencia socialmente significativa. Esta es la razón, explica White, de que a lo largo de las dos últimas décadas hayamos asistido, en todo el espectro de las ciencias humanas, a un interés generalizado por la naturaleza de la narración, su autoridad epistemológica, su función cultural y su significación social en general (El Contenido 12).

Últimamente, advierte White, muchos historiadores han reclamado la vuelta a una representación narrativa de la historiografía; filósofos, teólogos, moralistas, antropólogos, sociólogos y psicólogos han empezado a reexaminar la función de la representación narrativa. Además los movimientos culturales en las artes que generalmente se agrupan bajo el término de posmodernista están imbuidos de un compromiso programático, aunque irónico, con el retorno de la narración como uno de sus presupuestos sustanciales. Para White todo esto puede considerarse prueba del reconocimiento de que la narración, lejos de no ser más que una forma de discurso que puede llenarse de diversos contenidos, por reales e imaginarios que sean, posee ya un contenido previo a cualquier materialización en el habla o la escritura (12).

White, profesor de estudios históricos de la Universidad de San Cruz en California, en El Contenido de la Forma (1992), analiza el valor de la narrativa en la representación de la realidad. Empieza por señalar que:

Plantear la cuestión de la naturaleza de la narración significa de entrada reflexionar sobre la naturaleza misma de la cultura y muy posiblemente sobre la naturaleza de la propia humanidad. Considerados como hechos de cultura omnicomprensivos, la narrativa y la narración tienen menos problemas que los datos (17).

Pero agrega que este asunto podría muy bien considerarse la solución a un problema de interés general para la humanidad, el problema de cómo traducir el conocimiento en relato, el problema de configurar la experiencia humana en una forma asimilable a estructuras de significación humanas en general, en vez de específicamente culturales. Señala White que podemos no ser capaces de comprender plenamente las pautas de pensamiento específicas de otra cultura, pero tenemos relativamente menos dificultad para comprender un relato procedente de otra cultura por exótica que pueda parecernos. Como dice Roland Barthes la narrativa es traducible sin menoscabo esencial, en un sentido en que no lo es un poema lírico o un discurso filosófico. Para White esto sugiere que la narrativa:

Lejos de ser un código entre muchos de los que puede utilizar una cultura para dotar de significación a la experiencia, la narrativa es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base se pueden transmitir mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común (17).

Agrega que la narrativa que surge –como dice Barthes– de nuestra experiencia del mundo y nuestros esfuerzos por describir lingüísticamente esa experiencia, “sustituye



incesantemente la significación por la copia directa de los acontecimientos relatados” (18). De ellos sigue que la falta de capacidad narrativa o el rechazo de la narrativa implican una falta o rechazo de la misma significación.

Pero, se pregunta White, ¿qué tipo de significado falta o se rechaza? La fortuna de la narrativa en la historia del relato histórico da algunas claves. Los historiadores no tienen que relatar sus verdades sobre el mundo real en forma narrativa, pueden optar por otras formas de representación no narrativas o incluso antinarrativas, como la meditación, la anatomía o el epítome, como lo hicieron Tocqueville, Burckhardt, Huizinga y Braudel. Su ejemplo nos permite distinguir entre un discurso histórico que narra y un discurso que narrativiza, entre un discurso que adopta abiertamente una perspectiva que mira al mundo y lo relata y un discurso que finge hacer hablar al propio mundo y hablar como relato.

Básicamente desde la década de los ochenta -menciona White- surgió la idea de que la narrativa debe considerarse menos una forma de representación que una forma de hablar sobre los acontecimientos reales o imaginarios; esta idea se ha presentado a partir de una discusión de la relación entre discurso y narrativa que ha tenido lugar en la estela del estructuralismo, asociada a la obra de Jakobson, Benveniste, Genette, Todorov y Barthes. Sin embargo, para White:

La narrativa es una forma de hablar caracterizada “por un cierto número de exclusiones y condiciones restrictivas” que la forma del discurso más abierta no impone al hablante (18).

Sin embargo, agrega White, no puede establecerse una distinción entre discurso y narrativa basada exclusivamente en un análisis de las características gramaticales de ambas modalidades de discurso en donde la “objetividad” de uno y la “subjetividad” del otro se definan principalmente por un orden “de criterios lingüísticos”. La

“subjetividad” del discurso está dada por la presencia explícita o implícita de un “yo” que puede definirse “sólo como la persona que mantiene el discurso”. Por su parte, “la objetividad de la narrativa se define por la ausencia de toda referencia al narrador”. En el discurso narrativizante no hay ya un narrador pues los acontecimientos se registran cronológicamente a medida que aparecen en el horizonte del relato. Nadie habla, los acontecimientos parecen hablar por sí mismos (19).

En este sentido White se pregunta qué implica la producción de un discurso en el que “los acontecimientos parecen hablar por sí mismos”, sobre todo si se trata de acontecimientos que se identifican explícitamente como reales en vez de imaginarios, como en el caso de las representaciones históricas. En un discurso relativo a acontecimientos manifiestamente imaginarios (discursos ficcionales), la cuestión plantea pocos problemas porque es fácil representar a los acontecimientos imaginarios hablando por sí mismos, por ejemplo, en el dominio del imaginario ¿Por qué no iban a hablar las columnas de Menton cuando fueron alcanzadas por los rayos del sol? Pero claro, los acontecimientos reales no deberían “hablar por sí mismos”, deberían simplemente ser; pueden servir perfectamente de referentes a un discurso, pueden ser narrados pero no deberían ser formulados como tema de una narrativa. La ficción de que los acontecimientos reales podrían “hablar por sí mismos” o representarse como acontecimientos que cuentan su propia historia es en realidad una invención del arribo tardío del discurso histórico a la historia de la humanidad, pero ella no habría planteado problemas si no es porque el historiador establece una distinción entre acontecimientos reales e imaginarios; la narración de la historia sólo se problematiza ante el imperativo de mantener separados estos dos órdenes en el discurso. En sí, dice White:

La narrativa sólo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato; precisamente porque los

acontecimientos reales no se presentan como relatos resulta tan difícil su narrativización (20).

Para White la necesidad de hallar el verdadero relato, de descubrir la historia “real” y el anhelo que se expresa en la fantasía de que los acontecimientos reales se representan de forma adecuada a una narración muestra la necesidad de la función del discurso narrativizador en general, una clave del impulso psicológico subyacente a la necesidad universal no sólo de narrar sino de dar a los acontecimientos un aspecto de narratividad. En la historiografía se hace posible considerar la naturaleza de la narración y la narratividad porque en ella nuestro anhelo de lo imaginario y lo posible debe hacer frente a las exigencias de lo real. La narración y la narratividad se convierten en instrumentos con los que se median, arbitran o resuelven en un discurso las pretensiones en conflicto de lo imaginario y lo real. Si acontecimientos supuestamente reales se presentan de forma no narrativa, entonces cabe preguntarse ¿qué tipo de realidad es la que se ofrece a la percepción? ¿Qué aspecto tendría una representación no narrativa de la realidad histórica?

La historiografía moderna expone que hay tres tipos de representación histórica: los anales, las crónicas y la historia propiamente dicha. Los dos primeros tipos no son narrativos. Para que una narración de los acontecimientos “reales” del pasado se considere una verdadera historia no basta que exhiba todos los rasgos de la narratividad, el relato debe contener pruebas y respetar un orden cronológico, los acontecimientos finalmente deben revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia.

Con estas reflexiones sobre la relación entre historiografía y narrativa White “aspira” esclarecer los elementos de la historia y los elementos de la trama en el discurso histórico. Explica que de acuerdo a la opinión común la trama de una narración

impone un significado a los acontecimientos que determinan su nivel de historia para revelar al final una estructura que era inmanente a lo largo de todos los acontecimientos. White intenta determinar la naturaleza de esta inmanencia en cualquier relato narrativo de sucesos reales, sucesos que se ofrecen como el verdadero contenido del discurso histórico. ¿Estos acontecimientos son reales no porque ocurriesen sino porque, primero, fueron recordados, y, segundo, porque son capaces de hallar un lugar en una secuencia cronológicamente ordenada? Sin embargo para que su presentación se considere relato histórico no basta con que se registren en el orden en el que ocurrieron realmente. Es el hecho de que pueden registrarse de otro modo en un orden narrativo lo que les hace, al mismo tiempo, cuestionables en tanto su autenticidad y susceptibles de ser considerados claves de la realidad. Para poder ser considerado histórico un hecho debe de ser susceptible de al menos dos narraciones que registren su existencia.

La autoridad de la narrativa histórica es la autoridad de la propia realidad; el relato histórico dota a esta realidad de una forma y por tanto la hace deseable en virtud de la imposición sobre sus procesos de la coherencia formal que sólo poseen las historias (35).

Para este pensador la historia pues, pertenece a la categoría de lo que puede denominarse “el discurso de lo real”, frente al “discurso de lo imaginario” o el “discurso del deseo” (36).

### **2.2.3 Ficción y *mimesis* en el relato de ficción**

El hecho de que la “ficción” y la “representación de la realidad” no constituyen términos antitéticos, puede poner se de relieve, mediante un examen directo del relato de ficción.

El paradigma de esta conjunción se encuentra en la Poética de Aristóteles. Hablando de la tragedia, que a su juicio es la *poiesis* por excelencia, Aristóteles señala que la esencia de la *poiesis* es el *mythos* del poema trágico, y asimismo, que su objeto es la *mimesis* de la acción humana. El término *mythos*, mediante el que Aristóteles designa la ficción narrativa propia de la tragedia, trata de poner de relieve en primer lugar el hecho de que el poema es una especie de discurso (de hecho uno de los significados del término *mythos* era “decir”) y, en segundo lugar, el hecho de que el poema es una fábula, una obra surgida de la fantasía y, por encima de todo, el hecho de que el poema trágico posee la estructura de una trama. El tercer significado es el más importante: la *poiesis* consiste en el conocimiento mediante el que el poeta “elabora” una historia inteligible a partir de algún mito, crónica o relato anterior. En este sentido, el *mythos* de la tragedia se asemeja a una pintura que, mediante un sistema de signos plásticos (líneas y colores), configura el icono que aprendemos a leer en función de las reglas convencionales que lo han elaborado. Por lo tanto, señala Ricoeur que el *mythos* del drama es en el tiempo lo que el icono de la pintura es en el espacio: ambos son “mensajes”, con una estructura temporal o espacial, elaborados mediante una “gramática” básica que regula la articulación y la combinación de los rasgos pertinentes que constituyen el “alfabeto” del dramaturgo o del pintor (Historia y Narratividad 139).

*Retrouvé dans un volume de la correspondance de Flaubert, fort lu et fort souligné par moi vers 1927, la phrase inoubliable: “Les dieux n’étant plus, et le Christ n’étant pas encore, il y a eu, de Cicéron a Marc Aurèle, un moment unique où l’homme seul a été ”. Une grande partie de ma vie allait se passer à essayer de définir, puis à peindre, cet homme seul et d’ailleurs relié à tous (Mémoires 307).*

Encontrada de nuevo en un volumen de la correspondencia de Flaubert,

releída y subrayada por mí hacia 1927, la frase fue inolvidable: "Cuando los dioses ya no existían y Cristo no había aparecido aún, hubo un momento único, desde Cicerón hasta Marco Aurelio, en que sólo estuvo el hombre". Gran parte de mi vida transcurría en el intento de definir, después de retratar, a este hombre solo y al mismo tiempo vinculado con todo (Trad. Cortázar 267).

Por lo que respecta al segundo término de la pareja *mythos/mimesis* hay que señalar que un malentendido persistente ha ocultado su significado originario. Tendemos a traducir *mimesis* por "imitación", en el sentido de copia de un modelo persistente; pero Aristóteles tenía en mente un tipo de imitación completamente diferente, pensaba en una imitación creadora. En primer lugar "imitación" es el concepto que nos permite distinguir entre el arte humano y el arte de la naturaleza. En este sentido dicho concepto sirve, más que para unir esferas que se encuentran separadas, para distinguirlas. En segundo lugar la *mimesis* sólo puede darse de la acción. La *mimesis* y la *poiesis* en tanto elaboración de una trama son homogéneas. Por último, la *mimesis* no imita "el darse efectivo de los acontecimientos, sino su estructura lógica, su significado". La *mimesis* no es una mera reduplicación de la realidad, pues la tragedia "trata de representar a los hombres mejores de lo que son en realidad" (Ricoeur, Relato 76). La *mimesis* trágica reactiva la realidad, es decir, en este caso, la acción humana, pero le confiere sus propios rasgos, la engrandece. La *mimesis*, en este sentido, es una especie de metáfora de la realidad. Al igual que la metáfora, nos pone algo delante de los ojos, lo "presenta en acción". En este sentido, la *mimesis* de la tragedia es la contrapartida de un efecto similar al que produce la pintura: al compendiar, resumir o combinar los signos plásticos de su "alfabeto", el pintor realza las formas y los colores del mundo. Este tipo

de “incremento icónico” nos proporciona una analogía ilustrativa del efecto de realce que produce el *mythos* trágico (Historia y Narratividad 139, 140).

Ricoeur señala que el paradigma de la pretensión referencial está en la ficción en general, como una conjunción entre *mythos* y la *mimesis* que lleva a cabo la Poética de Aristóteles. Explica que el reconocimiento de esta pretensión referencial ha sido impedido a menudo por una serie de prejuicios que todavía tienen vigencia dentro de la teoría de la imaginación. Estos prejuicios de carácter pertinaz, tienden a confundir el término “imagen” con la copia o la réplica de una realidad previamente dada, de hecho, estos prejuicios tienen que ver con el sentido común. El lenguaje ordinario tiende a imponer, como un caso paradigmático de la imagen, la réplica física o la representación mental de algo que, pese a encontrarse ausente, podría percibirse o mostrarse en otra parte. Las filosofías del lenguaje ordinario como las del inglés Gilbert Ryle, coincidiendo en este punto con la filosofía de la imaginación de Sartre, emplean la noción de “imagen” en su sentido habitual, y por lo tanto tienden a definirla como la representación intuitiva de algo en ausencia. El problema del referente de la imagen no les plantea ningún problema específico pues por definición la misma cosa puede percibirse en presencia o imaginarse en ausencia. Por lo tanto para Ricoeur la diferencia que existe entre la imagen y la percepción sólo reside en los distintos modos en que puede darse la misma cosa.

Añade que los filósofos sólo han reforzado la idea de que la imagen consiste en una reduplicación de la realidad al derivar de las imágenes simples de las impresiones correspondientes, y al derivar a su vez las ficciones de esas imágenes simples que se asocian para dar lugar a ideas complejas. En esta visión la ficción sólo consiste en la combinación de nuevos elementos tomados de la experiencia anterior, pero se olvida de que la propia percepción es fruto de una actividad selectiva e interpretativa. Además se

ignora que precisamente el enigma de la ficción se encuentra en la novedad resultante del ordenamiento de las apariencias. Este rechazo de los filósofos a abordar el enigma de la novedad explica por qué la noción de “referencia productiva” puede parecer de entrada una paradoja insostenible. La falta de referencia de un dato de carácter ficticio plantea un problema realmente importante. Dicho problema sólo puede plantearse a una teoría de la imaginación que ponga en primer plano la diferencia existente entre la imaginación productiva y la reproductiva. Esto es porque la ficción plantea el problema de la irrealidad, que es completamente distinto al de la ausencia. Por lo tanto, mientras el vacío que produce la ausencia se refiere únicamente a los mismos modos de darse la misma cosa, el velo irreal corresponde al referente de la ficción.

Para Ricoeur esta paradoja de lo irreal sólo constituye la mitad del enigma, pues al afirmar que la acción carece de un dato original que podría duplicarse en ausencia, sólo eliminamos un modo de hacer referencia a la realidad: el modo representativo o reproductivo. Sin embargo, al mismo tiempo se está dando paso a otro modo de referencia pues la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si ésta fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un modo productivo, es decir, la establece:

La realidad contada es tan liviana como la forma de las nubes, y lo que para uno es un dragón de fieras garras, es para otro manso cordero que pace en la montaña (Lourdes Ortiz, La Liberta 243).

El ámbito de aplicación de esta teoría de la ficción y de la referencia productiva es inmenso, señala Ricoeur, ya que posee las mismas dimensiones que la teoría de los símbolos como lo hacen Ernst Cassirer y Nelson Goodman. Siguiendo a este último, pueden considerarse equivalentes las nociones de “referencia productiva” y de “*reality remade*”. Los sistemas simbólicos elaboran y reelaboran continuamente la realidad de la



misma manera que sucede con los iconos estéticos, pero también con los modelos epistemológicos y con las utopías políticas. Son de carácter cognitivo, es decir, logran que la realidad sea como ellos la presentan y desarrollan esta capacidad organizativa porque poseen una dimensión de carácter sónico, porque son elaborados con trabajo y las técnicas apropiadas y porque dan lugar a nuevos esquemas para leer la experiencia. Para Ricoeur estos son los tres aspectos que se aprecian en el estudio del concepto aristotélico de *mythos*: decir, hacer y elaborar una trama.

Asimismo el aspecto sónico de la ficción es ignorado por las concepciones clásicas de la imagen, que la consideran un racimo de impresiones. Su conexión con el trabajo pasa desapercibida para cualquier tratamiento de la imagen que la conciba como una realidad mental, separada del hecho de tener que afrontar un medio externo. Por último, se niega la novedad de la ficción cuando no se asigna su entramado estructural a la operación configurativa del juicio reflexivo. Cuando estos tres aspectos básicos de la ficción se comprenden en sí mismos, la noción de “referencia productiva” deja de resultar paradójica y pasa a significar que la ficción “reorganiza el mundo en función de las obras y éstas en función de aquél” como señala Goodman. También puede decirse – empleando un vocabulario que pertenece más a la epistemología de los modelos que a la teoría estética– que la ficción redescubre lo que el lenguaje convencional ha descrito previamente. Al vincular de este modo la ficción y la redescubierta, Ricoeur se limita a desarrollar en un sentido amplio la conexión entre *mythos* y la *mimesis* de la que habla Aristóteles en su Poética.

*La fiction a du bond: elle prouve que les décisions de l'esprit et de la volonté priment les circonstances (Mémoires 38).*

La ficción tiene su lado bueno, prueba que las decisiones del espíritu y la voluntad priman sobre las circunstancias (Trad. Cortázar 38).

Ahora puede ser aplicada esta teoría general de la ficción a la composición narrativa. El mismo Ricoeur explica que la operación es bastante sencilla, pues el primer ejemplo de Aristóteles es un caso concreto de ficción narrativa, esto es, el drama trágico o la poesía épica. Será suficiente con generalizar la teoría aristotélica del drama a todas las ficciones narrativas a partir de lo comentado sobre la ficción en general.

Como toda obra poética la ficción narrativa surge de la *epoché* del mundo ordinario de la acción humana y de las descripciones que hacemos habitualmente del mismo mediante nuestros discursos (Historia y Narratividad 143).

Así, la descripción ha de suspenderse con el objeto de dar paso a la redescrición. Esta relación “negativa” con la realidad a menudo ha sido acentuada e inclusive exagerada por los críticos literarios que deseaban conceder un estatuto autónomo a la literatura y de ahí su tendencia a oponer la función “poética” de un mensaje a su función “referencial”. De acuerdo a estos críticos en la medida en que un poema consiste únicamente en su propio entramado verbal no tiene por qué encontrarse vinculado al mundo. No obstante, explica Ricoeur, la referencia de la ficción a lo irreal sólo es la contrapartida negativa de su referencia productiva, dicho de otro modo. La supresión de la referencia de primer orden o “redescrición” del mundo, contiene la posibilidad de la referencia de segundo orden, que llama la “re-descripción” de la realidad. Por lo tanto para Ricoeur:

Una obra literaria no carece de referencia, lo que sucede es que ésta se encuentra desdoblada. Se trata pues de una obra cuya referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia del lenguaje convencional (143).

En este sentido su tesis central consiste en que:

La historia y la ficción se refieren a la acción humana aunque lo hagan en función de pretensiones referenciales diferentes (143).

Sin embargo, la historia sólo puede desarrollar su pretensión referencial en conformidad con las reglas de la evidencia empírica propias de las ciencias, en el sentido convencional que suele darse habitualmente a la noción de “verdad” en el ámbito de la ciencia; sólo el conocimiento histórico puede concebir su pretensión referencial como un intento de alcanzar la “verdad”.

Pero el significado de esta pretensión veritativa se encuentra limitado a su vez por la red restrictiva que regula las descripciones convencionales del mundo, por ello, explica Ricoeur, los relatos de ficción pueden poseer una pretensión referencial distinta, en conformidad con la referencia desdoblada del discurso poético; esa pretensión referencial consiste precisamente en tratar de describir la realidad a partir de las estructuras simbólicas de la ficción. El problema es saber si tras atribuir otro sentido a la noción de “verdad”, es posible defender que tanto la historia como la ficción son igualmente “verdaderas”, aunque lo sean de modos diferentes, como ocurre con sus pretensiones referenciales.

*Les historiens –escribe Yourcenar– nous proposent de passé des systèmes trop complets, des séries de causes et d’effets trop exacts et trop clairs pour avoir jamais été entièrement vrais... Les conteurs, les auteurs de fables milésiennes, ne font guère comme des bouchers, que d’apprendre à l’étal de petits morceaux de viande appréciés des mouches (Mémoires 28).*

Los historiadores nos proponen sistemas demasiado completos del pasado, series de causas y efectos harto exactas y claras como para que hayan sido alguna vez verdaderos [. . .] Los narradores, los autores de

fábulas milesias, hacen como los carniceros exponen en su tabanco pedacitos de carne que las moscas aprecian (Trad. Cortázar 27).

### 2.3 La historicidad. Categorías de la comprensión histórica

Ricoeur intenta responder al problema del fundamento de la referencia común de la historia y de la ficción considerando la enriquecedora ambigüedad de la propia noción de “historia”, como “*Geschichte*”, “*history*” e “historia”, que –como ya se dijo– significan al mismo tiempo: lo que sucedió realmente y el relato que hacemos de ello. En esa nueva fase de este tema, lo que está en juego es el derecho a seguir empleando la noción de historia en sus dos sentidos, pues señala Ricoeur, sólo es posible hacerlo tomando en cuenta la copertenencia mutua del sentido epistemológico y ontológico del término historia. Dicha relación conlleva a su vez el concepto de “verdad” necesario que tendría que englobar la pretensión referencial indirecta de los relatos de ficción y la pretensión referencial directa de los relatos históricos, esto es, en cuanto historia “verdadera”, en el sentido epistemológico del término “verdadero”.

Explicado de otra forma, el problema consiste en tratar de demostrar que el “modo de hablar” de nuestro lenguaje narrativo constituye “una parte de una forma de vida”. En voz de Yourcenar, el emperador Hadrien recuerda:

*Quand je considère ma vie, je suis épouvané de la trouver informe. L'existence des héros, celle qu'on nous raconte, est simple; elle va droit au but comme une flèche. Et la plus part des hommes aiment à résumer leur vie dans une formule, parfois dans une vanterie ou dans une plainte, presque toujours dans une récrimination; leur mémoire leur fabrique*

*complaisamment une existence explicable et claire. Ma vie a des contours moins fermes (Mémoires 29).*

Cuando considero mi vida, me espanta encontrarla informe. La existencia de los héroes, según nos la cuentan es simple; como una flecha, va en línea recta a su fin; y la mayoría de los hombres gusta resumir su vida en una fórmula a veces jactanciosa o quejumbrosa, casi siempre recriminatoria; el recuerdo les fábrica complaciente una existencia explicable y clara. Mi vida tiene contornos menos definidos (Trad. Cortázar 29).

Es por esto que una investigación como la que hace Ricoeur, excede las posibilidades de una poética de la imaginación histórica y requiere una hermenéutica de la historicidad que propone tomar en cuenta a pensadores como San Agustín y Kant. Para esto, señala Ricoeur, debe comenzarse por considerar la meditación sobre el tiempo contenida en el libro once de las Confesiones de San Agustín. Pues, dice Ricoeur, aunque es seguro que este filósofo no tenía en mente las condiciones de posibilidad de la narratividad, su tratamiento del tiempo puede abrir una línea de investigación sobre las relaciones que existen entre ésta y la historicidad. Es posible leer estas confesiones como una “narración” dirigida a Dios: “¿Por qué, Señor, he de contaros con todo detalle estos hechos?”, pregunta el teólogo cristiano. Asimismo pone de relieve el carácter narrativo de nuestra experiencia temporal cuando confiesa que el tiempo es para nosotros la experiencia más familiar y al mismo tiempo la más opaca. Nuestra experiencia como seres temporales es tan opaca que no puede hablarse de ella directamente, salvo las paradojas que echan por tierra cualquier intento de dominarlas conceptualmente. Estas paradojas –apunta Ricoeur en Historia y Narratividad– nos impiden acceder

directamente al tiempo como una dimensión de la experiencia humana. Esa opacidad lógica pone de manifiesto el hecho de que:

La historicidad de la experiencia humana sólo puede llevarse al lenguaje mediante la narratividad que, a su vez, requiere el juego de la y la interrelación de las dos formas principales de narración. La historicidad se dice tanto cuando contamos una historia como cuando escribimos la Historia (146).

Agrega Ricoeur que San Agustín puede aproximarnos algo más al problema de la narratividad. El primer paso consiste en la afirmación decisiva de que la diferencia que existe entre el presente, el pasado y el futuro debe buscarse en alguna característica del propio presente en cuanto pasado. El presente, tal como se vive, es en sí mismo una experiencia dialéctica que San Agustín expresa mediante una nueva paradoja. Existen tres momentos del presente: “Un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras”. Estos tres aspectos se encuentran relacionados, respectivamente, con la memoria, la atención y las expectativas, al mismo tiempo que contienen los presupuestos fundamentales del acto de contar y de la redescipción. El problema planteado por la imbricación entre la memoria y la imaginación es tan viejo como la filosofía occidental. En una obra muy reciente Ricoeur advierte sobre la problemática en la experiencia temporal y la operación narrativa. Había un estancamiento respecto de la memoria y, peor aún, respecto al olvido, niveles intermedios entre tiempo y narración. ¿De qué hay recuerdo?, ¿de quién es la memoria?, se pregunta. “Es importante para el historiador saber cuál es su emulador, ¿la memoria de los protagonistas de la acción considerados de uno en uno, o de las colectividades tomadas en su conjunto?” (La Memoria, la Historia, el Olvido 125).

San Agustín (Confesiones cap. XX, cit. en Ricoeur, Tiempo y Narración) pone de relieve la fenomenología del “acto de seguir una historia”, pues cuando contamos algo comprendemos el presente del acontecimiento que narramos en relación con el pasado inmediato de la historia, que es conservado por el acontecimiento que sucede en el presente, y en relación con el desarrollo futuro de la trama, que es anticipado por el oyente. Esta triple estructura del presente es la condición de posibilidad de la estructura de la trama, en la medida en que reúne en sí misma el recuerdo, las expectativas y la atención.

El segundo paso, respecto a la condición temporal del acto de contar una historia se encuentra en la última parte de su meditación. En este punto San Agustín introduce la audaz noción de la idea de la “prolongación” del alma, aunque lo hace en un principio con ciertas dudas: “pienso, por tanto, que el tiempo sólo es una extensión, pero ¿de qué? No lo sé. Sería sorprendente que no consistiera en la extensión del propio espíritu”. Para defender la idea de la prolongación, o de la dimensión, del alma, pone como ejemplo el modo en que recitamos un verso o un salmo. En ese momento San Agustín exclama lo siguiente: “En ti, espíritu, mido el tiempo. ¡No, no me contradigas! No te contradigas tampoco a ti mismo, sumido en la marea tumultuosa de tus impresiones. En ti, lo repito, mido el tiempo. La impresión que dejan en ti las cosas que pasan, permanece una vez que ha pasado. Pues bien, mido dicha impresión mientras ella misma se encuentra presente, no las realidades que tras haberla originado pasan. Cuando mido el tiempo estoy midiendo dicha impresión”. Con este y otros ejemplos, San Agustín reconoce que cuando esperamos algo el futuro disminuye, mientras que el pasado parece crecer; asimismo, mientras la intención presente transmite el futuro al pasado, que aumenta conforme las cosas dejan de ser futuras y hasta agotarse el porvenir sólo nos quedan las

cosas pasadas. Por tanto nuestra memoria es extensa así como nuestras expectativas en la medida en que el crecimiento de una supone la disminución de las otras.

Puede vislumbrarse también el inmenso alcance de esta meditación sobre la “extensión del alma”. San Agustín se encuentra en este punto con el propio principio del acto narrativo, con la extensión que posibilita el desarrollo de la historia que tanto la filosofía analítica de la historia como la crítica estructuralista pretenden eliminar con el objeto de desarrollar paradigmas intemporales. La resistencia del relato a este tipo de reducción se basa, en última instancia, en la “extensión del alma”, que no es la unidad del eterno presente, ni la mera pluralidad de una diversidad temporal; es más bien fruto de la dialéctica que existe entre el recuerdo, la atención y las expectativas. El espíritu, por decirlo de alguna forma se distiende y se entretiene, en la medida en que es impulsado y llevado hacia el significado único, que constituye la identidad de la trama en cuanto a totalidad temporal. Pero para conectar esto con una teoría del relato el mismo San Agustín sugiere el modo de llevar a cabo dicha transición, cuando escribe: “Sucede lo mismo con el conjunto de los elementos del canto que con cada una de sus partes o con cada una de sus sílabas. También puede aplicarse el mismo análisis a una acción más amplia, de la que el canto sólo es probablemente una mera parte. Nos encontramos con el mismo caso cuando atendemos a toda la vida del hombre, cuyas acciones sólo son parte de esa misma vida. Y lo mismo ocurre, en última instancia, con la historia de todas las generaciones humanas, de la que cada vida individual constituye únicamente una mera parte”.

El propósito de Ricoeur es hacer algunas observaciones intermedias entre esta ontología radical del tiempo y una epistemología más modesta del relato. La primera tiene que ver con la filosofía trascendental kantiana del tiempo. Kant es el primer pensador moderno que vinculó el problema de la imaginación y el del tiempo. Una



clave sobre la relación fundamental que existe entre la imaginación histórica y la temporalidad humana requiere, precisamente de ese tipo de vinculación. Ricoeur no busca entrar en detalles técnicos de la obra de Kant, considera suficiente recordar el problema del tiempo kantiano en su Estética Trascendental, donde se aborda este tema desde el marco limitado de su comparación con el espacio, aunque el “sentido interno” (al que se atribuye el tiempo), incluye cualquier experiencia ya sea interna o externa, sin embargo, ese “sentido interno” sólo sería la forma de una diversidad de elementos si no fuera agrupado, organizado y estructurado por la actividad sintética; justamente esta actividad es propia de la imaginación, lo que Kant llamó la síntesis productiva de la imaginación. Dicha síntesis reproductiva no podría llevarse a cabo sin la actividad espontánea de la imaginación productiva, que posibilita la reproducción de los fenómenos. Esta tesis es fundamental si queremos comprender el modo en que la diversidad de nuestras “historias vitales” es “recorrida”, “conservada” e “identificada” por nuestra imaginación histórica que convierte dicha diversidad en una historia. Por consiguiente:

El modo en que la imaginación histórica forma parte de un tipo de vida, aclara notablemente el vínculo establecido por Kant entre la imaginación productiva y la reproductiva de las apariencias, como si la espontaneidad del acto de contar llevase a cabo una recuperación de los vínculos contingentes y pasivos de nuestra experiencia temporal (Historia y Narratividad 149).

Ricoeur propone analizar la teoría del juicio reflexionante de la tercera crítica a través de la teoría de Louis O. Mink quien, a su consideración, es el primer filósofo analítico que ha subrayado la similitud entre el acto configurativo del conocimiento histórico y el juicio reflexionante. Mediante el relato –dice Mink– “reflexionamos sobre los

acontecimientos, al volverlos a contar y rescribirlos. “*Je me suis plu à faire et à refaire ce portait d’un homme presque sage*” (Mémoires 324). No nos limitamos a “captarlos conjuntamente”, sino que elaboramos totalidades organizadas que se encuentran sujetas a su aprehensión teleológica. La imaginación, en este nivel, consiste en el juego libre de las facultades que se desarrolla al mismo tiempo conforme a la libertad de la invención y a un extraño sentido del orden que Kant llama la “legalidad sin ley” que se encuentra bajo la influencia de la “finalidad sin fin” del juicio reflexionante. Las “variaciones imaginativas” propias del número infinito de historias contadas por la humanidad, así como su sumisión espontánea a una serie de configuraciones recurrentes, constituyen sin duda alguna el mejor ejemplo de esta creatividad regulada.

El acto de contar ejerce su talento imaginativo en el nivel de una experiencia humana que previamente, resulta “común” (149).

Las tramas, los caracteres, los temas, son las formas de una vida que se vive realmente en común. Es así como aparecen las autobiografías, las memorias y las confesiones que son sólo las secciones de un acto narrativo que, en su conjunto, describe y redescubre la acción humana en términos de interacción.

*Ceux qui auraient préféré un Journal d’Hadrien à des Mémoires d’Hadrien oublient que l’homme d’action tient rarement de journal: c’est presque toujours plus tard, du fond d’une période d’inactivité, qu’il se souvient, note, et le plus souvent s’étonne* (Yourcenar, Mémoires 325).

Los que hubieran preferido un Diario de Adriano a las Mémoires d’Hadrien olvidan que el hombre de acción muy rara vez lleva un diario; no es sino mucho después, al llegar a un período de inactividad, cuando se pone a recordar, anota, y por lo común, se asombra (Trad. Cortázar 283).

Aquí hay que recordar que Robert Scholes y Robert Kellog ponen de manifiesto claramente el modo en que la interiorización de las historias públicas en formas de “confesión” reestructura la memoria individual.

*Tantôt ma vie m'apparaît banale au point de ne pas valoir d'être, ne seulement écrite, mais même un peu longuement contemplée, nullement plus importante, même à mes propres yeux, que celle du premier venu. Tantôt, elle me semble unique, et par là même sans valeur, inutile, parce qu'impossible à réduire à l'expérience du commun des hommes (Mémoires 31).*

De pronto mi vida me parece trivial no sólo indigna de ser escrita, sino aun de ser contemplada con cierto detalle, y tampoco importante, hasta para mis propios ojos, como la del primero que pasa. De pronto me parece única, y por eso mismo sin valor, inútil por irreductible a la experiencia del común de los hombres (Trad. Cortázar 30).

Por ello, aclara Ricoeur, cuando una filosofía vincula la imaginación y el tiempo en el nivel del sentido interno, resulta inadecuada para abordar la dimensión intersubjetiva de la imaginación histórica. Kant no puede dar ese paso porque la razón última de la síntesis consiste a su juicio en la unidad de la apercepción, que se identifica con el Yo permanente e intemporal del “Yo pienso”.

Por tanto, para Ricoeur, una hermenéutica de la historicidad debe descansar en otro fundamento. Su primer presupuesto debe consistir en que el ámbito temporal se “acopla” principalmente a otros campos temporales, lo que conlleva a su vez a que el desarrollo del flujo de conciencia se encuentre unido temporalmente de forma completamente distinta al “Yo pienso” kantiano. Además este “acoplamiento” no se limita meramente al concepto de “contemporaneidad”, la imaginación histórica remite a

un ámbito temporal más amplio en la medida en que la historia de cada uno se refiere tanto a la temporalidad de los contemporáneos, como a la de los predecesores y/o los sucesores. Esta es para Ricoeur la constitución principal que posibilita el juicio y la imaginación históricos.

La separación que existe entre esta hermenéutica de la historicidad y la filosofía kantiana se pone de relieve aún más cuando Ricoeur observa las condiciones de la inteligibilidad que regula el campo histórico de nuestra experiencia, pues por próximas que puedan parecernos estas condiciones han de expresarse en un nuevo marco conceptual, no sólo como Kant lo concibe; ha de tener en cuenta tanto las contribuciones de la fenomenología existencial como las de la filosofía del análisis lingüístico. Por lo tanto para Ricoeur:

Las categorías específicas de la comprensión histórica deben incluir los siguientes aspectos: los agentes humanos, que son los autores de los acontecimientos; la interpretación que hacen estos agentes de sus acciones a partir de sus motivos; la influencia que ejerce un agente sobre otro, que a su vez tiene en cuenta el significado de la acción del primero; así como la regulación de éstas mediante normas; así como la regulación de estas mediante instituciones; la fundación de estas últimas y su sedimentación; y, para terminar, la continuación, la interrupción, o la renovación de los contenidos transmitidos de ese modo. En resumen, la transmisión histórica debe basarse en conceptos diferentes al de sucesión, tal como la conciben las ciencias de la naturaleza (Historia y Narratividad 151).

El ámbito intersubjetivo de la experiencia temporal a que remiten todas las historias no puede tratarse como un objeto al que hay enfrentarse. Los individuos, a su vez,

tampoco son los sujetos “para” los que existen esos fenómenos temporales. La relación “sujeto-objeto” es subvertida por el propio desarrollo de la reflexión que parte de la teoría del “sentido interno” para desembocar en la reflexión de la historicidad intersubjetiva.

Somos una parte de ese ámbito en la medida en que contamos y seguimos las historias que narran los historiadores o los novelistas. Pertenecemos al ámbito de lo histórico antes de contar o de escribir la Historia. Entendido así es posible afirmar que la historicidad propia del acto de contar y de escribir forma parte de la realidad de la historia. Y finalmente esta es la relación fundamental que determina los dos significados tradicionales del término “historia”: como lo que sucedió realmente y como el relato que hacemos de ello.

### **2.3.1 La historicidad y los dos modos narrativos**

Una vez que Paul Ricoeur explicó la constitución inteligible de la historicidad retoma el problema inicial de la complementariedad entre el relato de ficción y el empírico. Su tesis consiste en que dicha complementariedad no se basa solamente en la constitución inteligible mencionada, sino que es requerida por ella. “Necesitamos el relato empírico y el de ficción para poder llevar al lenguaje nuestra situación histórica”. Para demostrar esa idea estudia el modo en que cada una de estas formas narrativas comparte algo de la intencionalidad de la otra, por lo que concluye que:

Nuestra historicidad es llevada al lenguaje mediante este intercambio entre la historia y la ficción, así como entre sus pretensiones referenciales (153).

Reconoce Ricoeur que su tesis es aparentemente paradójica, pues se enfrenta a dos convenciones muy asentadas. Por un lado se tiende a atribuir a la historia una función puramente científica, como si su objetivo fuera sólo alcanzar “la objetividad”, y por otro, se piensa que la ficción cumple una función puramente subjetiva, como si se tratara de un juego de la imaginación cuyo único objetivo consistiera en deleitar. Sin embargo, explica Ricoeur, que esta oposición entre la seriedad de la investigación y el placer del juego sólo es cierta cuando se lleva a cabo una investigación provisional que se limita a distinguir los procedimientos metodológicos y deja de serlo cuando se realiza una investigación de segundo orden que tiene en cuenta los intereses que rigen estas metodologías. Por “interés” entiende lo mismo que Kant cuando plantea el problema de los diferentes intereses de la razón puestos en juego por la tesis de la causalidad libre y la antítesis de la causalidad necesaria. Aclara también que un interés no es sólo un factor psicológico sino que se refiere a los fines que orientan una actividad cognitiva.

Advierte que en el caso de los intereses propios de la investigación histórica es posible obtener una respuesta mucho más sutil que si se considera únicamente su metodología desde un punto de vista abstracto. Un concepto convencional de “objetividad” que pertenezca tanto a las ciencias naturales como a las ciencias sociales puede satisfacer a una investigación de primer orden centrado en la metodología, pero es insuficiente cuando trata de llevarse a cabo una investigación sobre los intereses, o de segundo orden.

De acuerdo a Ricoeur el mero interés por los hechos se encuentra vinculado a un interés mucho más arraigado –que Habermas llama la comunicación– en otros términos:

El interés último cuando se hace historia consiste en ampliar nuestra esfera comunicativa. Este interés pone de relieve la situación del historiador o historiadora en cuanto miembro del ámbito que estudia. El

mismo es un elemento del conjunto de objetos que estudia. Por tanto, todo procedimiento de objetivación, de distanciamiento, de duda, de sospecha, o en general, todo lo que convierte la historia en un tipo de investigación o de indagación, posee este interés por la comunicación (153).

Este interés se presenta al menos de dos formas. En principio el historiador trata de conservar aquellos rasgos del pasado que merecen no olvidarse, lo que es memorable en el sentido estricto de la palabra. Ahora bien, es una convención conservar en nuestra memoria los valores que han regido las acciones individuales, la vida de las instituciones y las luchas sociales del pasado; gracias al trabajo objetivo del historiador estos valores entran a formar parte del tesoro común de la humanidad. Pero este modo de recuperar el pasado olvidado requiere como contrapartida que el historiador sea capaz de mantenerse distante respecto de su propia condición de practicar la *epoché* o la puesta en paréntesis de sus propias acciones. Debido a esta *epoché* se preserva la alteridad del otro, su diferencia.

Como podemos ver, lo que acabamos de llamar el interés de la comunicación, que rige incluso la actitud objetiva de la historia, da lugar a una dialéctica entre lo extraño y lo familiar, entre lo lejano y lo próximo. Esta dialéctica aproxima la historia a la ficción, pues el reconocimiento de la diferencia de los valores del pasado conlleva la apertura de lo real a lo posible (154).

En este sentido, la historia pertenece también a la lógica de las posibilidades narrativas, aunque no lo hace a través de la ficción, sino mediante historias “verdaderas”. Las historias “verdaderas” del pasado ponen de relieve las posibilidades del presente.

Pero, pregunta Lourdes Ortiz a través de una esclava liberada, protagonista de su obra:

¿Dónde está la verdad? Las verdades, creo haberlo escrito ya, son múltiples como las versiones y las cambiantes opiniones de los hombres. Pero los hechos son pertinaces. Y sin embargo, los hechos son los que más pueden engañar, inventarse o cambiarse. Yo, que enterré y lloré públicamente a un Nerón que no era Nerón, sé mejor que nadie de qué modo un hecho obvio, demostrable, evidente por su aparente contundencia puede falsearse de acuerdo con los intereses o las intenciones (La Liberta 242).

Ricoeur recuerda a Croce, a quien le gustaba decir que cualquier acercamiento histórico es siempre la historia del presente. Sin duda alguna, dice Ricoeur, esto es lo paradójico, aunque una propuesta de este tipo no carece de sentido, porque muestra que la historia es el ámbito de las “variaciones imaginativas” que rodean lo real, tal como es entendido en la vida cotidiana.

En resumen este es el modo –que no es difícil apreciar, señala Ricoeur–en que:

La historia, precisamente en la medida en que es objetiva, comparte algo con el mundo de la ficción. Una vez que se ha explicado la función mimética de la ficción, es posible concluir que gracias a su intención mimética, el mundo de la ficción nos envía, en definitiva, al corazón del mundo efectivo de la acción. Aristóteles, al referirse a la tragedia griega dice, de manera paradójica, que “la poesía es más filosófica... que la historia (155).

Quiere decir con esto que a la historia, en la medida en que se sujeta a lo contingente, le falta lo esencial, mientras que la poesía, al no ser esclava del evento real, puede



transportarse directamente a lo universal. Finalmente llega Ricoeur a una interesante pregunta: ¿no podríamos decir que la historia, al abrirnos lo diferente, nos abre lo posible, mientras que la ficción, al abrirnos lo irreal, nos lleva a lo esencial? (155). Y es nuevamente el Hadrien de Yourcenar quien responde:

*La Grèce appauvrie continuait dans une atmosphère de grâce pensive, de subtilité claire, de volupté sage. Rien n'avait changé depuis l'époque où l'élève du rhéteur Isée avait respiré pour la première fois cette odeur de miel chaud, de sel et de résine; rien en somme n'avait changé depuis des siècles (Mémoires 81).*

Empobrecida Grecia tenía una atmósfera de gracia pensativa, de clara sutileza de discreta voluptuosidad. Nada había cambiado desde la época en que el alumno del retórico Iseo respirara por primera vez ese olor de miel caliente de sal y resina nada, había cambiado desde hacía siglos. (Trad. Cortázar 73).

## **2.4 La historia como relato**

Reconoce Ricoeur que el tema del estatuto narrativo de la historiografía ha dado pie a un problema inicial, la explicación en la historia (término que emplea Ricoeur siguiendo a Carl Hempel). La tesis central de este apartado afirma que las leyes generales tienen una función completamente análoga en la historia y en las ciencias de la naturaleza. No es que Hempel pierda de vista el papel de los acontecimientos en la historia, al contrario, su tesis concierne precisamente a los acontecimientos singulares –que no son considerados inicialmente como una crónica o un testimonio– sino en cuanto a la

relación directa entre la singularidad del acontecimiento y la afirmación de una hipótesis universal; expresado de otra manera, la afirmación de una cierta regularidad. El hecho interesante es que desde el principio del análisis, la noción de evento es, por así decir, despojada de su estatuto narrativo y colocada en el cuadro conceptual de la oposición entre singular y universal.

Aceptando esto –señala Ricoeur– los acontecimientos históricos se ajustan a un concepto general de evento que incluye acontecimientos tales como la ruptura de una fuente de riqueza, un cataclismo geológico, un cambio de estado físico, etcétera. Una vez establecido el carácter homogéneo de todo lo que cuenta como acontecimiento, el argumento principal se desarrolla de la siguiente manera: todo acontecimiento singular puede ser deducido de dos premisas: a) las condiciones iniciales (evento, antecedente, etcétera); b) una regularidad, esto es una hipótesis universal que una vez verificada merece el nombre de ley. Si estas dos premisas pueden ser establecidas como conviene, el evento considerado puede ser lógicamente deducido: se dice entonces que el evento es explicado.

Admitamos, apunta Ricoeur, que esté ahí la estructura universal de la explicación para todas las categorías de eventos naturales o históricos: el problema es entonces saber si la historia satisface ese modelo fuertemente prescriptivo, la pregunta es cómo se le puede conocer. La respuesta es que la historia todavía no ha accedido a ese nivel, ya sea porque las regularidades sobre las que se basa no son explícitamente establecidas o porque éstas se reducen a pseudo leyes prestadas de la sabiduría popular o de la psicología no científica, viendo que éstas proceden de prejuicios manifiestos, como en el caso de las concepciones mágicas o míticas del curso de la naturaleza o de la historia. Para Hempel, aun en los mejores casos, la historia ofrece sólo esbozos explicativos sobre las regularidades que –aunque no satisfagan los criterios de una ley

verificada– apuntan en dirección hacia donde las regularidades más específicas pueden ser descubiertas. Pero fuera de esta concepción única, Hempel niega decididamente todo papel a procedimientos como la “empatía”, la “comprensión”, la “interpretación” o cualquier otro que se refiera a pretendidos caracteres del objeto histórico, como la “significación”, “pertinencia”, “importancia”, etcétera (Relato 23).

Siendo esto así, nada en la construcción del modelo parece concernir a la naturaleza narrativa de la historia. Pero como Ricoeur lo ha hecho notar desde un principio, el problema de la estructura irreductiblemente narrativa de la historia ha surgido como un subproducto de la discusión del modelo hempeliano, como un contraejemplo contra a ese modelo, sin ser todavía tratado como objeto de un debate distinto.

La particularidad principal del conocimiento histórico en lo que concierne al estatuto de la explicación, no es tanto que las explicaciones en historia queden como esbozos de explicación y en consecuencia como leyes de categoría inferior, sino en el hecho de que no funcionan en historia de la misma manera que en la ciencias de la naturaleza. El historiador no establece leyes, las utiliza. Es por eso que pueden quedar implícitas y pertenecer sobre todo a niveles de universalidad y de regularidad heterogéneos (22).

Esta manera de emplear las leyes sin tener en cuenta su modo de elaboración se da en relación con la heterogeneidad de las anticipaciones y alcances del lector de obras históricas. Ese lector, cuando va al texto, no tiene un único modelo, monótono o monolítico de explicación. Y esas diferencias en su alcance, que conciernen a las clases de explicaciones requeridas parecen tener que ver con el tipo inicial del discurso y deben, por así decirlo, ser interpoladas. Ricoeur critica a Hempel por no haber tomado en consideración la distinción inicial entre un suceso físico que simplemente ocurre y un

evento que ya ha recibido su estatus histórico por el hecho de haber sido contado en las crónicas, en los relatos legendarios, en las memorias y otras formas de narración escrita.

Para Ricoeur:

Los eventos históricos derivan de su estatuto histórico, no solamente del hecho de que figuran en enunciados singulares, sino también de la posición de éstos en las configuraciones de una cierta clase que constituyen una historia (25).

Como se señaló en el apartado anterior, para Ricoeur, en un estricto sentido “ya no hay que poner en el centro de la discusión epistemológica la naturaleza de la explicación en historia, sino su función”. El problema no es saber si la estructura de la explicación es diferente sino en qué clase de discurso funciona esta estructura explicativa. Pero si tenemos en cuenta que los eventos históricos derivan de su estatuto histórico, y no solamente del hecho de que figuran en tales enunciados singulares, sino también de la posición de éstos en las configuraciones de una cierta clase que constituye –hablando con propiedad una historia– entonces ya no hay que poner en el centro de la discusión epistemológica la naturaleza de la explicación en historia sino su función.

Ricoeur concede que la explicación en cuanto tal es la misma en la historia que en las ciencias de la naturaleza y que es una batalla perdida oponer comprensión y explicación, la una a la otra, al mismo nivel. En este sentido para este autor:

El problema no es saber si la estructura de la explicación es diferente, sino en qué clase de discurso funciona esta estructura explicativa (26).

En síntesis Ricoeur sostiene la tesis de que la comprensión de sí, al incorporar la mediación de los símbolos y de los mitos, incorpora un segmento de la historia de la cultura a aquella reflexión que –siguiendo a Kant y Husserl– se presentaba como trascendental. La filosofía reflexiva había opuesto lo trascendental a lo empírico, en la

idea de que lo histórico no era más un aspecto de lo empírico, pudiendo así lo trascendental ser tenido por ahistórico. Es justo ahí –explica Ricoeur– cuando lo histórico entró en el campo reflexivo, cambiando a la vez el sentido de lo trascendental y de lo empírico, pues de un lado lo histórico no era recogido en el campo reflexivo bajo los rasgos de la contingencia y lo anecdótico, ni siquiera de lo transitorio, como en una historia de las ideas, sino bajo los rasgos de lo significativo y lo duradero. En cambio, lo trascendental revestía los rasgos de lo transhistórico y no ya de lo ahistórico. Reconoce que fue años más tarde cuando logró comprender que este carácter transhistórico, común a la reflexión y a la simbolización, era tributario de un trabajo renovado sin cesar, de contextualización, trabajo que es el mismo de la interpretación. (Autocomprensión 31).

#### **2.4.1 Especificidad del discurso histórico narrativo**

Las explicaciones históricas se llevan a cabo bajo una estructura narrativa, explica Ricoeur. A partir de este principio es posible establecer dos condiciones mínimas para identificar la constitución narrativa de la comprensión o del conocimiento histórico. La primera fue establecida por Arthur Danto, quien más que el propio discurso narrativo se refiere a las “frases” del mismo, pero en cuanto a tal, supone una condición mínima de lo “narrativo en general”. Las frases narrativas son aquellas que podemos encontrar en cualquier relato, incluido el lenguaje ordinario, ellas se refieren al menos a dos acontecimientos separados en el tiempo, aunque describan solamente el primero de ellos. Esta característica no se limita a establecer una simple diferenciación estilística, es más bien un rasgo diferencial del conocimiento histórico. Lo que impide reconocerlo es

el prejuicio de que un evento tiene una significación fija, que podría estar registrada por un testigo capaz de dar una descripción integral de ello tan pronto se haya producido.

Una frase narrativa es, entonces, una de las descripciones posibles de una acción en función de eventos posteriores, desconocidos por los agentes, pero conocidos por el historiador (Relato 27).

Una consecuencia importante de esta estructura de las frases narrativas es que podemos cambiar la descripción que hacemos de los eventos pasados en función de lo que sabemos de los eventos posteriores. Y como ninguna descripción definitiva de un evento pasado puede por tanto ser articulada se puede decir, sin contradicción, que “una condición suficiente de un evento puede así producirse más tarde en el tiempo que el evento mismo” indica Arthur C. Danto en su obra Analytical Philosophy of History. Claro está, agrega Ricoeur, que ninguna descripción hace suceder un evento, pero permite describirlo como la causa de un evento posterior (29).

Una frase narrativa es, entonces, una de las descripciones posibles de una acción, pero no la única. Podemos describir una acción en función de sus motivos, de sus intenciones o de sus metas, de esta manera las frases narrativas y las descripciones ordinarias de la acción tienden a usar “verbos de proyecto”. Por esta clase de descripción la significación de la acción no es afectada por la circunstancia de un evento posterior. Las frases narrativas a esta condición de significancia, una condición de verdad:

Una frase narrativa no se limita sólo a referirse a dos eventos separados en el tiempo y a describir al primero por referencia al segundo: requiere además, para ser verdad, que hayan sucedido los dos eventos (29).

Es igualmente importante subrayar que una narración histórica no es solamente la reactivación de lo que los actores han pensado, sentido o hecho realmente, puesto que

sus acciones son descritas a la luz de los eventos que no han conocido y que no podían haber conocido. Sin embargo, acota Ricoeur, “una frase narrativa no es todavía un relato, en el sentido de una composición que abarca una serie entera de eventos en orden específico, sólo este orden nos permite hablar de un discurso narrativo y no solamente de frase narrativa” (30).

El segundo criterio mínimo de lo narrativo en general, Ricoeur lo adjudica a W. B. Gallie; según éste, la historia es una forma particular de relato (*story*) y comprender la historia es el desarrollo y el perfeccionamiento de una capacidad o competencia previa, aquella de “seguir un relato” (*story*) “todo lo que una obra de historia puede contener como hecho de comprensión y de explicación debe ser evaluado en relación al relato (narrativo) de donde él procede y el cual sostiene el desarrollo”, escribió W. B. Gallie en Philosophy and Historical Understanding (1968).

Ricoeur se pregunta qué es entonces una historia (*story*), ¿qué es seguir una historia? Una historia describe una secuencia de acciones y de experiencias hechas por un cierto número de personajes, ya sean reales o imaginarios. Estos personajes son representados en situaciones que cambian o al cambio ante el cual reaccionan. A su vez estos cambios revelan aspectos ocultos de los personajes o de las situaciones engendrando una nueva prueba (*predicament*) que invita al pensamiento, a la acción o a ambas. La respuesta a esta prueba conduce la historia a su conclusión.

Seguir una historia, por consiguiente, es comprender las acciones, los pensamientos y los sentimientos sucesivos en cuanto presenten una dirección particular (*directness*): entendamos por ello que somos empujados por el desarrollo y respondemos a este impulso con expectativas a la solución y al final del proceso entero. En este sentido la “conclusión” de la historia es el polo de atracción de este proceso. Pero una conclusión narrativa no puede ser deducida ni predicha. No hay historia sin

que nuestra atención sea tenida en vilo por sorpresas, coincidencias, encuentros, revelaciones, reconocimientos, etcétera; por eso, es necesario seguir la historia hasta su conclusión, la cual en lugar de ser previsible debe ser aceptable. Por eso, como señala Gallie, la historia descansa sobre el “lazo principal de continuidad lógica en toda historia” y combina contingencia y aceptabilidad. La tesis de Gallie es que esa paradoja de la contingencia aceptable caracteriza también la comprensión de las acciones particulares en la vida cotidiana, así como en los juegos de azar y de destreza (Relato 32).

Ahora es posible considerar la transición entre la historia contada y la historia de los historiadores. Diríamos que “la historia de los historiadores (*history*) es una especie del género historia contada (*story*). Lo que impide reconocer esta verdad, según Gallie, es la preocupación excesiva de los epistemólogos por la diferencia entre la historia y la ficción. Esta atención exclusiva los ha conducido a poner el acento sobre el problema de la “evidencia” en historia (en el sentido inglés de la palabra, evidencia quiere decir prueba material, documentada); por consiguiente, tiene lugar en el espacio y en el tiempo el apoyo encontrado en los documentos y los archivos y, en consecuencia, la ruptura entre crónica tradicional e historia científica. Esta oposición entre ficción e historia, o entre crónica e historia, no ha permitido reconocer la relación previa entre historia contada (*story*) e historia de los historiadores (*history*) (32). Ricoeur distingue seis líneas de encuentro y divergencia.

En primer lugar encuentra que la historia contada, la historia de los historiadores, es el sujeto de “alguna realización o algún fracaso mayor de hombres que viven juntos en las sociedades o en algún otro grupo mínimamente organizado”. Por eso, a pesar de su relación crítica con los relatos tradicionales, sean cuales sean, son relatos. La lectura de las *histoires* deriva de nuestra competencia por seguir *stories* las



seguimos de parte a parte a la luz de una solución prometida o esbozada a través de una serie de contingencias.

Como segundo punto distingue que las historias de los historiadores, en cuanto a relatos de acciones humanas pasadas, “son susceptibles de ser seguidas o comprendidas de la misma manera general en que son todas las historias (*stories*)”. En tercer lugar, explica Ricoeur, puesto que las historias de los historiadores se hallan fundadas en las historias contadas, los rasgos distintivos de la explicación histórica deben ser considerados como expansiones al servicio de la aptitud de la historia que es seguida desde su inicio (33). Las explicaciones, advierte Ricoeur, no tienen otra función que la de ayudar al lector a seguir adelante. En cuarto lugar encuentra que las explicaciones históricas no son formas atenuadas de explicaciones científicas, se limitan a desarrollar generalizaciones que se pueden encontrar en las historias ordinarias referentes a las situaciones, los papeles, los motivos, las metas, las pruebas y las soluciones. “Aceptar esas generalizaciones, señala, no es someter un caso bajo una ley, sino volver a lanzar el proceso de seguir la historia cuando él es interrumpido o confuso. Las explicaciones deben ser tejidas en la red narrativa” (43).

Como quinto y último punto Ricoeur insiste en que la explicación en historia no es fundamentalmente distinta del comentario filosófico comprendido como “reevaluación de un texto como un conjunto”. En los dos casos la crítica nace de la necesidad de tomar distancia respecto del texto recibido y de describir el texto de manera que sea más legible. Sin embargo, advierte este pensador, esta etapa crítica no puede sustituirse por la operación y propósito de base, que es proveer al lector de “un relato que puede ser propiamente seguido”.

No obstante que al parecer queda demostrado el carácter específico del discurso narrativo, hay que contemplar los dos tipos fundamentales de argumentos opuestos al

carácter narrativo de la historia. Según el primero, la historia propiamente dicha no conduce más hacia los acontecimientos, porque es su tema el que ha cambiado y, conforme al segundo, la historia no es más que una especie del género historia contada (*story*) porque es el procedimiento el que ha cambiado. La segunda fase de la discusión de los argumentos antinarrativistas concierne a los procedimientos de la historia con relación a la idea de relato. Todos los argumentos opuestos a la continuidad entre la historia contada y la historia de los historiadores, sobreentienden que una historia (contada), es una historia simple e ingenua de discurso.

## **2.5 El relato de ficción**

Ricoeur plantea que, a pesar de las diferencias evidentes entre relato histórico y relato de ficción, existe una estructura común, lo que nos autoriza a hacer uso del concepto de relato como de un concepto homogéneo que denote un único discurso. Señala que es necesario “neutralizar”, por un momento, la diferencia entre historia verdadera y ficción, y por consiguiente, poner entre paréntesis la diferencia entre pretensiones referenciales propias a cada modo narrativo, si se entiende por pretensión referencial los modos diferentes de ser el sujeto del mundo de la acción.

Ahora bien, indagar sobre el “sentido” del relato, sin tomar en cuenta su “referencia”, es indagar sobre la estructura, es decir, sobre la forma que sostiene el conjunto de los acontecimientos contados por la historia. De aquí surge el papel-clave atribuido en este ensayo al tratamiento estructural del relato en crítica literaria, principalmente entre los estructuralistas franceses por medio de estructuras del relato de

ficción, aunque señala que toma también contribuciones de la crítica literaria angloamericana (50).

### **2.5.1 Principios del análisis estructural del relato de ficción**

La primera característica de acercamiento estructural, común a la inmensa mayoría de las investigaciones que caen bajo la misma denominación es, explica Ricoeur, la de aproximarse, tanto como sea posible, a un procedimiento puramente deductivo, basado en un modelo construido de una manera casi axiomática. La razón de esta elección es obvia, como Roland Barthes observa en su introducción al Análisis Estructural del Relato, nos enfrentamos a una variedad innumerable de expresiones narrativas (orales, escritas, gráficas, gestuales) y de clases narrativas (mitos, cuentos folclóricos, fábulas, novelas, epopeyas, tragedias, dramas, películas, historietas), sin dejar a un lado el discurso historiográfico, la pintura y la conversación. Esta situación, apunta este autor, convierte en impracticable toda aproximación inductiva, por lo que sólo queda la vía deductiva, es decir, la construcción de un modelo hipotético de descripción, del cual la variedad de algunas subclases fundamentales podrían ser derivadas.

Para Ricoeur un segundo cuestionamiento de carácter general, es construir un modelo lo más cercano posible de la lingüística. Pero ante esta amplia formulación, explica, han surgido muy diferentes tentativas; las más radicales son empleadas para derivar, a partir de las estructura de la lengua del nivel inferior a la frase, los valores estructurales de las unidades más largas que la frase. Lo que la lingüística propone aquí se puede resumir de la siguiente manera: siempre es posible despejar, en un lenguaje

dado, el código del mensaje o, para hablar como Saussure, aislar la lengua de la palabra. La lengua es sistemática, señala Ricoeur.

Decir que [la lengua] es sistemática es, además, admitir que su aspecto sincrónico, es decir, simultáneo, puede ser aislado de su aspecto diacrónico, sucesivo e histórico (49).

En cuanto a la organización sistemática, menciona, puede a su vez ser dominada e incluso si es posible, reducida a un número finito de unidades de base, a los signos del sistema y, además establecer el conjunto de dominaciones, de reglas que engendren todas sus relaciones internas. “Bajo estas condiciones –agrega Ricoeur– una estructura puede ser definida como un conjunto cerrado de relaciones internas entre un número finito de unidades. La inmanencia de las relaciones, es decir, la indiferencia del sistema hacia la realidad extra-lingüística, es un corolario importante de la regla de inmanencia que caracteriza a una estructura” (51). Esos principios estructurales han sido aplicados con gran éxito, primero a la fonología y después a la semántica léxica y a las reglas sintácticas. Para Ricoeur:

El análisis estructural del relato puede ser considerado como una de las tentativas, para extender o trasponer ese modelo a entidades lingüísticas debajo del nivel de la frase, siendo la frase la última entidad lingüística para ese nivel (52).

Ahora bien, explica Ricoeur:

Lo que se encuentra más allá de la frase es el discurso, en el sentido propio de la palabra; es decir, una serie de frases que presentan, a su vez, reglas propias de composición (52).

Justamente una de las tareas de la retórica clásica, fue tomar a su cargo este aspecto ordenado del discurso, agrega Ricoeur. El relato es, como ya se mencionó, una de las

clases más amplias del discurso, es decir, secuencias de frases sometidas a un cierto orden; pero la extensión de los principios estructurales de la lingüística, puede significar varias formas de derivación, al extenderse de una vaga a una estricta homología. Haciendo importantes correcciones a Barthes, Greimas aporta importantes correcciones a este axioma en su segundo modelo, donde ofrece la distinción entre semiótica y lingüística. Pero se puede decir, en sentido inverso, que esta distinción no suprime sino que vuelve más complejo el axioma en cuestión. En este sentido puede considerarse que “el relato es una frase grande, y como toda frase verificable es, de cierta manera, el esbozo de un pequeño relato” (52). El primer modelo de Greimas sigue igualmente la sugerencia del gran especialista en estudios eslavos, Tesnière; según ésta, una frase es un pequeño drama donde actúa el locutor para él mismo, con un sujeto de acción, un verbo de acción y circunstancias.

Pero señala Ricoeur que es Barthes, quien ofrece la consecuencia extrema: “La homología que se sugiere aquí no tiene solamente un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura” (53). Este axioma significa que la literatura, como lengua, en el sentido saussuriano, es un conjunto de unidades de base, cuyas combinaciones engendran relaciones puramente inmanentes al interior de la clausura del lenguaje mismo. En este punto, la tesis estructuralista sobre el sentido, viene a ser una tesis sobre la “referencia”, cuya validez será discutida en una perspectiva hermenéutica.

Un tercer carácter general, cuyas implicaciones están inmersas en el relato, es el siguiente: entre las propiedades estructurales de un sistema lingüístico, la más importante es su carácter orgánico, o más bien, organizacional. Por ello, explica Ricoeur, es necesario comprender la prioridad del todo sobre las partes y la jerarquía de nivel que resulta de ello. Al respecto también es necesario observar que los estructuralistas franceses han otorgado mayor importancia a esta capacidad integrativa

de los sistemas lingüísticos, que los partidarios de los modelos puramente distribucionales en el estructuralismo americano. En cambio, el estructuralismo francés al poner así el acento sobre el aspecto holístico de las organizaciones discursivas, al aplicar el relato a este axioma, tiende a privilegiar el aspecto configuracional del primero a costa de su despliegue temporal. De ahí la tendencia general del análisis estructural del relato a descronologizar –tanto como sea posible– la historia contada, al reducir sus aspectos temporales a prioridades formales subyacentes.

En una palabra se puede decir que el análisis estructural del relato tenderá sistemáticamente a coordinar, incluso a subordinar todo aspecto sintagmático a un aspecto paradigmático correspondiente. En este punto Ricoeur aborda la situación irónica de la cual todo este ensayo procede, explica que mientras que la tendencia de muchos historiadores era la de sobrestimar el carácter cronológico y secuencial del relato y de argumentar, por ello, contra el carácter narrativo de la historia, la tendencia estructuralista de los críticos literarios fue contraria al asignar el aspecto cronológico del relato a la única estructura de superficie, nivel de “manifestación”, como la llama Greimas, y de reconocer en estructura profunda sólo los rasgos acrónicos. Esta situación irónica, con esos cambios inesperados, sugiere que el desafío común a la teoría de la historia y a la teoría del relato ficticio es la conexión entre figura y secuencia, configuración y sucesión. En este sentido, apunta Ricoeur, queda subrayado el elemento irreductible y secuencial del relato, que un análisis estructural quisiera abolir o rechazar.

## **2.6 Convergencias y divergencias entre ambos relatos: la trama, la pretensión de verdad, el tiempo histórico y el tiempo narrado**

Ya se ha visto cómo el acto de contar no constituye sólo un juego de lenguaje permanente sino que lleva consigo irreductiblemente su carácter narrativo. A continuación se analizarán algunos ejes centrales que, de acuerdo con este estudio, apuntan las diferencias y semejanzas en las que se encuentra o separan el relato ficticio y el relato histórico: la intriga; la pretensión de verdad y el tiempo histórico; la condición y conciencia históricas, y finalmente el tiempo narrado.

### **La trama**

Existe una unidad entre el relato histórico y el de ficción, esto es, entre la historia verdadera, la de los historiadores, y la literatura de ficción, como la novela.

Esta unidad se encuentra en la acción de intrigar, que combina conjuntamente intenciones, causas y azares, y por el hecho de que la intriga deduce una configuración temporal de una sucesión de “acontecimientos discretos”. Es así que la noción de intriga o trama se ubica justo en el centro del análisis que hace Ricoeur sobre los puntos de intersección y las líneas de divergencia entre relato ficticio y relato histórico.

Para este filósofo el acto configurador de la intriga se convierte así una “extraña predicación de la operación metafórica”, análisis que resulta de las discusiones previas que pueden ser discernidas en una cierta comunidad estructural en el nivel de la intriga (en la que Aristóteles fue el primero en reconocer el componente mayor del poema trágico).

Se entiende por intriga el proceso específico de la actividad narrativa, es decir, del arte de contar para conducir una historia, desde un principio, a través de un medio, hacia su conclusión (35).

En esta inteligencia de la intriga o trama, Ricoeur combina secuencia y consecuencia, dicho de otra forma, articula una dimensión cronológica y una dimensión configuracional. Se trata del no sencillo trabajo de reemplazar ese plano de intersección con relación a otros. Se ha visto cómo, en historia, el movimiento de la búsqueda para retomar una de las significaciones de la historia griega -que se vuelve a encontrar en *l'inquiry* (investigación) de ciertos epistemólogos de lengua inglesa- tiende a borrar la especificidad narrativa de la historia, en la medida en que la intriga se reduce a la conclusión de un razonamiento, en la que una de las premisas anuncia una ley comparable en cuanto ley a las leyes físicas, y la otra anuncia las condiciones iniciales; de ahí que la diferencia entre evento histórico y evento físico haya sido suprimida. Se ha sugerido, inmediatamente después de los adversarios de modelo hempeliano, tratar la explicación histórica como una excrecencia y un desarrollo de la comprensión narrativa bajo la condición que de la dialéctica entre el aspecto configuracional y el aspecto cronológico, sea ella misma tenida por constitutiva de la comprensión narrativa. Al reconocer, de este modo, en el corazón de la investigación de la explicación histórica, el complejo proceso de lo cronológico y de lo configuracional, la narrativa de la historia ha podido ser reafirmada; al mismo tiempo la posibilidad de una intersección con la narratividad ficticia, se encuentra igualmente preservada.

Un cierto intercambio entre poética del relato y teoría de la historia viene a ser posible en la medida que, por una parte, la crítica literaria persigue la generalidad formal del contar, más allá de sus manifestaciones en los modos ficticios del relato, en la que, por otra parte, la crítica de la historia



asigna a la intriga, no sólo un papel en el papel final de la comunicación literaria, sino en el nivel mismo de la inteligencia, incluso de los cambios de los que el historiador da cuenta (36).

Lo que importa saber es si es la intriga el último nivel de intersección entre historia y ficción narrativa. Ricoeur se pregunta si la lógica del relato contiene las condiciones de posibilidad de toda intriga y si por esto puede constituir el nivel último y decisivo en el que el relato ficticio y el relato verdadero se arraigan. Por una parte, explica, se encuentra la ambición de una análisis formal que declara aplicarse a toda especie de mensaje narrativo, incluyendo, en consecuencia, la narración histórica y, por otra parte, la ausencia de ejemplos tomados en préstamo a la historia ¿Esta ausencia es fortuita, al punto de poder ser ampliamente compensada por una simple adición de ejemplos, oportunamente prestados de los historiadores? ¿O expresa una limitación interna de la lógica del relato que la hace inepta para cubrir a la vez el relato ficticio y el relato histórico? Si este fuera el caso, ¿cómo comprender que la lógica del relato, acreditada de un grado de formalidad más elevado que la intriga, tenga, sin embargo, menos amplitud? ¿Podría ser que la lógica del relato sea, a la vez, más formal que la estructura de la intriga y de menor extensión? Como se ve, la respuesta a esas diversas preguntas depende enteramente de una clarificación de la relación que la lógica del relato mantiene con la estructura de la intriga.

En efecto es completamente plausible que la lógica del relato constituya, por su carácter formal, una estructura más “fuerte” que toda estructura de intriga; resumiendo: en virtud de otra característica que será necesario determinar, una estructura más débil que las intrigas efectivamente articuladas en el plan de la ficción y de la historia. Sería ese el caso si las condiciones que hacen de la lógica del relato una lógica que no coincidiera con aquellas que hacen una lógica del relato. En conclusión no sólo se puede

decir la ya asentada tesis de que la historia y el relato de ficción se encuentran imbricados en el nivel de la trama o intriga; destaca sobre todo el desafío de la lógica del relato. Esto ha puesto de relieve un nivel estructural que explicita la nomenclatura de los papeles narrativos. La paradoja de esta estructura de los papeles narrativos consiste en que aporta a la trama la exigencia de un repertorio que corresponde a la comprensión habitual, ordinaria y cotidiana de la acción, y posibilita de ese modo, que se produzcan separaciones que ponen de manifiesto la limitación de esa comprensión habitual y, por tanto, del inventario que constituye su estructura. Dichas separaciones las lleva a cabo tanto lo real como la ficción. En la medida en que la lógica del relato da lugar a una reflexión de este tipo, no sólo sobre las separaciones respecto al grado cero de la narratividad, sino sobre la divergencia entre la separación que produce lo real y la que origina la ficción, debemos agradecer a la lógica del relato los nuevos pasos que hemos podido dar para entender las complejas relaciones que existen entre el relato histórico y el relato de ficción (Historia y Narratividad 180, 181).

### **La pretensión de verdad y el tiempo histórico**

Existe también la constatación de que una cierta diferencia -también limitada y relativa- entre relato y ficción y relato histórico –basada en “la pretensión de la verdad” de este último– no impide establecer firmemente la identidad estructural de ambos: nuevamente su condición narrativa. Se trata en principio de dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad, y ambas ponen en juego el carácter temporal de la experiencia humana. “El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal [. . .] el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo”, apunta Ricoeur en Tiempo y Narración (1:41); o dicho de otra forma: “entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación

que no es puramente accidental, sino que se presenta en forma de necesidad transcultural” (1:117).

En última instancia de acuerdo a Ricoeur la diferencia entre narración histórica y narración ficcional pertenece a la fase final de la *mimesis* narrativa, la que Ricoeur denomina *mimesis* 3, y radica en la operación de la lectura y el lector es su clave. Por el contrario, en las dos primeras fases de la *mimesis*, en la captación de lo real o *mimesis* 1 y en su configuración textual por medio de una trama o *mimesis* 2, el historiador y el novelista operan de la misma forma básica, incluso en el caso de que el historiador no haga historia de los acontecimientos. La historia, en todo caso, y sea cual sea su modalidad, mantiene sus vínculos dentro de la esfera de la narración, única forma de preservar su propia dimensión histórica (I: 377).

Queda claro que para Ricoeur ficción y narración no son sinónimos, ya que el segundo término es predicable tanto a los relatos de ficción como a los históricos. Por una parte se tiene lo que Ricoeur denomina la “aprehensión dicotómica” de las intenciones de cada tipo de relato: en tanto que el relato histórico enfrenta las aporías de la temporalidad a través de la elaboración del tiempo histórico, la ficción lo hace mediante “las variaciones imaginativas” que puede generar, en relación con la temática del tiempo. Por otra parte la relación que guarda la historia escrita con el pasado “real”, aunada a la capacidad de los relatos de ficción para “revelar y transformar vida y costumbre”, tiende a acortar la distancia entre las nociones de la realidad del pasado histórico y de la irrealidad de lo narrado en los relatos de ficción. Muy por encima de estas diferencias y semejanzas se encuentra, sin embargo, la que para Ricoeur es la diferencia entre historia y ficción: la pretensión de verdad de la primera.

Más allá de semejanzas y diferencias y a la luz del programa que ha emprendido, Ricoeur considera cruciales las interdependencias entre historia y ficción, denominadas

“entretejido” de uno y otro género. Es justamente aquí donde se aprecia “hasta su última etapa de concretización, la labor de la praxis refigurante a través de la narrativa, tomada esta en su sentido más amplio posible”. En esta misma obra Ricoeur advierte cómo:

La refiguración del tiempo por la historia y la ficción se vuelve concreta en virtud de los préstamos que cada modo se hace del otro (3:101,102).

Estos préstamos se sustentan en el hecho de que la intencionalidad histórica sólo se hace efectiva a través de la incorporación a su objeto pretendido de recursos de ficcionalización que surgen de la forma narrativa de la imaginación, en tanto que la intencionalidad de la ficción produce sus efectos de detección y transformación del actuar y del sufrir sólo a través de asumir simétricamente los recursos de historización que se le presentan en sus intentos de reconstruir el pasado verdadero. De acuerdo con esta idea, Ricoeur concluye que “de estos íntimos intercambios entre la historización del relato de ficción y la ficcionalización del relato histórico nace lo que denominamos tiempo humano: el tiempo narrado.

### **El tiempo narrado**

Al haber mostrado Ricoeur la forma en que la historia y la ficción “entretejidas” dan lugar al tiempo humano, esto es, al haber señalado la manera en que la narrativa ofrece una respuesta poética a la aporética de la fenomenología, de la temporalidad, parecería que el proyecto propuesto al inicio de tiempo y narración llegó a su culminación; sin embargo, Ricoeur se percató de una aporía más importante, la de la singularidad del tiempo, postulada por las grandes filosofías; colocado así ante esta nueva aporía se pregunta si acaso una conciencia histórica unitaria procede de las intenciones referenciales entretejidas de las narrativas históricas y de ficción; y ésta es capaz de

compararse a sí misma con la postulada univocidad del tiempo y de convertir en fructíferas sus aporías (3:193).

El punto del cual parte este filósofo para tratar este interrogante es el de las dificultades que encontró al ocuparse de la realidad del pasado. Estas dificultades parecen sugerir una aprehensión de la historia dentro de una idea totalizadora del tiempo en un eterno presente, sugerencia a la que Ricoeur denomina “la tentación hegeliana”, la cual rechaza porque “en el momento en el que el presente, igualado con lo real, suprime su diferencia con el pasado, la filosofía suprime la noción de historia” (I: 204).

Habiendo rechazado la “tentación hegeliana” de una “mediación total” en la realización de la Idea, Ricoeur procede a sentar las bases de una hermenéutica de la conciencia histórica, entendida como la “interpretación de la relación que las narrativas histórica y de ficción, tomadas en conjunto, guardan con cada uno de nosotros en cuanto pertenecientes a la historia” (1:103).

La función narrativa, considerada en su mayor amplitud cubriendo tanto los desarrollos que van desde la épica hasta la novela moderna, como los que van desde las leyendas hasta la historia crítica, se define en última instancia por su ambición de refigurar en una mediación parcial, abierta, imperfecta, de nuestra condición histórica y así elevarla al nivel de conciencia histórica (1:102).

Esta mediación está constituida por “la red de perspectivas entretajadas de la expectativa del futuro, la recepción del pasado y la experiencia del presente *Aufhebung* hacia una totalidad en la que la razón en la historia y su realidad coincidieran” (I: 207).

La conclusión a la que llega Ricoeur es que la hermenéutica de la conciencia histórica logra articular directamente en el nivel de la historia común los tres éxtasis del tiempo: el futuro bajo el signo de la expectación (como lo entiende R. Koselleck), el

pasado bajo el signo de la tradición (evocando a H. G. Gadamer) y el presente bajo el signo de lo que irrumpe (en el sentido de F. Nietzsche). En esta concepción el presente histórico es en cada era el último término de una historia completa y también es, o al menos puede llegar a ser, la fuerza inaugural de una historia por hacerse, y es “en el entrelazo de referencias, entre expectativa, tradición y la inoportuna irrupción del presente donde la labor de refiguración del tiempo por la narrativa se completa” (I: 103). Es así como la conciencia histórica, entendida como la condición histórica refigurada por la función narrativa, da respuesta a la aporía de la singularidad del tiempo, y es también así como el presente puede y debe ser entendido, no como simple presencia, sino como “el tiempo en el que el peso de la historia que ya ha sido hecha, se deposita, suspende o interrumpe, y cuando el sueño de la historia aún por hacerse se transcribe en una decisión responsable”, advierte Ricoeur mientras Yourcenar escribe:

*Expériences avec le temps: dix-huit jours, dix-huit mois, dix-huit années, dix-huit siècles. Survivance immobile des statues, qui, comme la tête de l'Antinoüs Mondragone, au Louvre, vivent encore à l'intérieur de ce temps mort. Le même problème considéré en termes de générations humaines ; deux douzaines de paires de mains décharnées, quelque vingt-cinq vieillards suffiraient pour établir un contact ininterrompu entre Hadrien et nous (Mémoires 309).*

Experiencia con el tiempo: dieciocho días, dieciocho meses, dieciocho años, dieciocho siglos. Inmensa permanencia de las estatuas que, como la cabeza de Antínoo Mondragón en el Louvre, viven aún en el interior de ese tiempo muerto. El mismo problema considerado en el caso de generaciones humanas: dos docenas de pares de manos descarnadas, unos veinticinco ancianos bastarían para establecer un contacto ininterrumpido

entre Adriano y nosotros (Trad. Cortázar 268, 269).

El éxito de novelas históricas como Yo Claudio (1934) de Robert Graves, las Mémoires d'Hadrien (1951) de Marguerite Yourcenar o El Nombre de la Rosa (1980) de Umberto Eco, ha sacudido los cimientos de la historiografía occidental.

A los historiadores, como a los novelistas, lo que se ha llamado posmodernidad los ha inficionado de una pasión extraña a su pureza para la que no disponían de defensas, la pasión de lo heterogéneo, de lo desigual y discontinuo, de lo otro que yo, de aquello mismo que nos desafía con su negación. Siegfried Kracauer, en 1969, fue el primero en inferir que la ficción moderna y más en particular la “descomposición de la continuidad temporal” operada en las obras de Joyce, Proust y Woolf, ofrece un reto y una oportunidad a los narradores históricos.

### 3. Una encrucijada: novela histórica y nueva novela histórica

La relación entre la historia y la novela puede remontarse hasta los tiempos más antiguos, aunque en contra de la tesis hegeliana de que la novela provenía de la degradación de la epopeya –ratificada un siglo más adelante por Georg Lukács– los filólogos clásicos han llamado la atención acerca de las conexiones existentes entre la novela antigua y la historiografía helenística. En la Antigüedad la historia y la novela ocuparon lugares muy disímiles en la vida cultural, y en este sitio la ficción narrativa ocupaba un espacio muy precario. El siglo medieval apenas si fue perturbado por uno que otro historiador aislado que acopiaba materiales (anales) sobre esa epopeya de realismo mágico que fueron Las Cruzadas, o por la nunca del todo rota tradición clásico bizantina. Sin embargo la historia y la novela renacen en el siglo XVI en Europa ya como géneros reflexivos y conscientes, y de allí inicia su lenta y penosa emigración hacia otras latitudes.

En cuanto a la novela, existe consenso a la hora de decir que las piedras angulares de su nueva vida fueron El Quijote de Cervantes y la obra de Rabelais, mientras para la historia, quizá con menos autoridad, lo fueron libros como la Historia de Florencia de Maquiavelo, y la Historia de Italia de Guicciardini, pues ambas contemplan una multitud de reflexiones que no estaban presentes en los escritos precedentes, pertenecientes por lo general a la tradición épica y testimonial. Al parecer no podía ser de otro modo, ya que para la historia y la novela, el libro impreso y el consecuente alfabetismo de capas crecientes de la sociedad eran condiciones de desarrollo, *sine qua non*.

Durante el Renacimiento europeo, en ambas disciplinas imperaban actitudes que las indujeron a una mutua antipatía y aunque no siempre se trató de una animadversión



frontal razonada, esta relación agridulce duró hasta principios del siglo XVI. Claro que hubo un puñado de transgresores como Walter Scott, Charles Dickens, León Tolstoi, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac y Jules Michelet, por mencionar a algunos destacados escritores precursores de la novela histórica. Pero incluso ellos, en contadísimas excepciones, no se aventuraron muy lejos de sus propios entornos y preferían explorar tiempos que les resultaran recientes; apartarse de esta regla era considerado un acto temerario. Saint-Beuve, por ejemplo, atribuyó el fracaso de Flaubert en Salammbó, a la lejanía temporal de los hechos narrados.

Un buen número de circunstancias contribuyeron a que la confrontación entre historia y novela subsistiera:

En tanto el escritor de ficción veía en el historiador un frío ratón de biblioteca, un practicante de la prosa seca y estática, un estudioso sin calor humano, sin imaginación y sin sentido del humor, el historiador pensaba que el novelista que se metía con la historia lo hacía a título de fabulador mentiroso, ensimismado y carente de rigor. (Hoyos, “Historia y Ficción. . .” 123)

Había que preservar “la verdad de los hechos” o más sutilmente los valores de la comunidad, de manera que cuando manos desautorizadas se entrometían en estos sagrados ámbitos, eran blanco de dardos inmerecidos. Todavía hasta el siglo XIX la escritura y la lectura de novelas era mal vista; se consideraba una amenaza vinculada con la imaginación, una entidad subjetiva que no era posible controlar. Roger Chartier nos recuerda cómo desde la multivendida Nouvelle Eloïse de Rousseau, que la novela cobró auge en Europa desde siglo XVIII.

La intangibilidad de las paralelas entre historia como verdad y literatura como ficción parecía prolongarse sin puntos de fusión a la vista y fue hasta 1870 con la

aparición de Madame Bovary, de Flaubert, cuando se revolucionó el mundo de las letras, pues su “equivalente” no ficticio, una mujer del campo, carecía del menor estatus histórico y social. Desde ese momento la verdad buscada y el objeto de estudio de la historia han sufrido cambios radicales. Hoyos explica que los primeros golpes que acabaron con el optimismo romántico provinieron de la teoría de la evolución darwiniana, con su crítica demoledora de las cosmogonías y del materialismo histórico, con su visión antagónica de la armonía social y su praxis utópico-religiosa que acababa de venirse abajo (Hoyos 125). Se agregaron, un año después, las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, que pusieron al descubierto el inconsciente y la compleja red instintivo-sexual que subyace a la vida familiar e individual.

Empezando el siglo XX la humanidad no sólo descubría su evolución de los primates y que tenía que vivir en un medio social agresivo y sin armonías a la vista, sino que contenía a un niño perverso y polimorfo en su origen de la subjetividad. En tanto la ficción literaria tuvo uno de sus periodos más esplendorosos y explosivos, fue al fondo de la subjetividad y exploró una compleja arquitectura de relaciones ficticias y reales que apenas y se vislumbraba a finales del siglo XIX. Una interpretación es que “los novelistas del XX intentaron con mayor o menor fortuna una inmensa variedad de combinaciones estilísticas, incluidas utopías literarias fallidas por el estilo de la “nueva novela”, con su actitud filo-lingüística y filo-estructuralista, se alió con las más diversas posiciones filosóficas” (125).

La novela crea un tipo de discurso en el que la lógica empleada difiere de la lógica de los hechos. Utiliza la lógica del relato que en ocasiones permite dar saltos, yuxtaponer y obviar lo que le parece innecesario; en vez de pretender certificar la verdad de los datos, el novelista pacta con el lector las condiciones de la lectura y entre ellas, de manera que no importa si son verídicos o imaginarios o literarios. La literatura

provee este tipo de discurso donde el ser humano se mira en una multiplicidad de espejos y aprende a ver las diferentes formas y situaciones en que podríamos encontrarnos. (Gullón, “El Discurso Histórico...” 72).

Por contraparte, la realidad de la historia es literal, compuesta en el texto, discursiva, al igual que la literaria propiamente dicha. La diferencia entre ambas reside en que la literatura tiende a crear una visión del mundo, a captarlo desde el individuo, en la libertad de la infinidad de asociaciones que el autor sabe percibir, sin necesidad de especificarlas. La esencia de la literatura reside en un acto preformativo mediante el que se intenta decir lo indecible, lo que a veces carece de palabras para enunciar, pero que se percibe latente. Por el contrario, el discurso de la historia tiende a concebirse en límites estrechos, y la discursividad viene restringida porque lo enunciado tiene que seguir unos cauces determinados, venir justificado por los hechos, por las estadísticas, por los otros documentos, o por los testimonios fiables.

Toda novela, como artefacto estético, tiene que apoyar su universo de ficción en cinco técnicas capaces de posibilitar los más insospechados efectos.

El autor se convierte en “narrador” y éste presenta unos “personajes”, habitantes de un determinado “espacio” y “sujetos” a unas medidas de “tiempo”. (Montero, De Virgilio a Umberto Eco 21).

En principio estos son los cinco elementos con los que el novelista estructura su texto y obliga a sus lectores a construir unas específicas perspectivas para interpretar o re-vivir la novela.

### **3.1 La novela histórica**

Muchos críticos literarios coinciden en que en un sentido amplio toda novela es histórica pues, en mayor o menor, grado capta el ambiente social de sus personajes,

hasta los más introspectivos. En ella se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios de sociedades e individuos o se coagulan mejor las denuncias sobre las “versiones oficiales” de la historiografía, pues en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso (Ainsa, “Invención Literaria...” 113).

Hay que recordar que es Ricoeur quien señala que es la intención con que una obra ha sido escrita lo que define un primer campo de diferencias entre los discursos históricos y ficcional: el de las convenciones de “veracidad” y de “ficcionalidad” a las que se atienen respectivamente historiadores y novelistas. Justo en este sentido es oportuno reconocer al filósofo y político húngaro Georg Lukács -uno de los pensadores más revisado y sin duda fundamental para el estudio de la novela histórica- quien en La Novela Histórica sentó las bases para una revisión teórica de este género literario. Esta obra fue escrita durante el invierno de 1936 a 1937, aunque se publicó por entregas tiempo después en la revista rusa *Literaturni Kritik*. Lukács no pretende ofrecer una historia completa de la novela histórica pero sí una “investigación teórica sobre una base histórica”. Pretende mostrar cómo “la novela histórica nació, se desarrolló, alcanzó su florecimiento y decayó como consecuencia de las grandes revoluciones sociales” (13), además de que sus diversos problemas formales son reflejos artísticos, precisamente de esas revoluciones histórico-sociales.

La novela histórica nació –asegura Lukács– a principios del siglo XIX con la novela Waverley, de Walter Scott, aunque, claro, ya existían novelas de temas históricos desde el siglo XVII o incluso es posible remontarse a los mitos de la Edad Media o hasta China y la India. A la novela anterior a Walter Scott le faltaba precisamente su especificidad histórica, esto es “el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad de la actuación de cada personaje” (13).

Advierte que fue hasta finales del siglo XIX cuando apareció el verdadero representante de la novela histórica: Conrad Ferdinand Meyer. Es a partir de este autor sueco que la novela histórica se constituye en un género especial. Para Lukács esta es su significación decisiva para la historia de la literatura. La peculiaridad de la novela histórica había sido ya realzada por Flaubert cuando quiso “aplicar” los métodos del nuevo realismo al campo de la historia, considerándola un campo especial. Sin embargo fue Meyer el único escritor importante de esta época que concentró su obra total en la novela histórica y que inventó un método especial para su elaboración.

Afirma Lukács que “la nueva novela histórica surgió como género particular de las debilidades ideológicas de un incipiente movimiento decadente, burgués y liberal, así como de la incapacidad de los escritores de la época –aún de los mejores– de reconocer las verdaderas raíces sociales del desarrollo y de luchar auténtica y directamente contra ellas” (285). Así para Lukács “no hay una sola cuestión relativa a la novela histórica que se pueda estudiar aisladamente en la propia novela sin que se deforme por completo la continuidad histórica y social del desarrollo literario. Pero –advierte–, si observamos seriamente el problema de los géneros se puede plantear la cuestión preguntándose cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica, específicamente diferentes de aquellos ‘hechos vitales’ que constituyen el género de la novela en general”. Para Lukács no los hay. Esto queda demostrado en el análisis de las grandes novelas históricas realistas donde no se presenta un sólo problema esencial en cuanto a la construcción o caracterización, etcétera, que no se presente también en otras novelas o a la inversa. Sólo basta comparar Barnaby Rudge, de Dickens, con La Guerra y la Paz y Ana Karenina de Tolstoi, entre otros. Los últimos principios son iguales en toda plasmación y se derivan de un idéntico objetivo: plasmar en forma narrativa la totalidad de un nexo vital y social, ya sea del presente o del

pasado. Aún los problemas de contenido, que parecen ser específicos de la novela histórica no son su objeto exclusivo de plasmación.

Para Lukács la novela histórica más reciente nació de las debilidades de la novela moderna y, por lo tanto, reproduce, con ayuda de su constitución como “género propio”, esas mismas debilidades en un escalón superior.

La cuestión íntegra de si la novela histórica es un género aparte con sus propias leyes artísticas o si en principio no se distingue de la novela en cuanto a leyes generales que la rigen sólo se puede dilucidar en conexión con la actitud general ante los problemas políticos e ideológicos decisivos (299).

Los estudiosos de la novela histórica del siglo XX advierten que ésta no tiene como único empeño la evolución de un pasado histórico ni siquiera su pura reconstrucción. El autor de una novela histórica incorpora un elemento superior sobre los datos históricos: la ficción literaria. Es esta subjetividad intrínseca al escritor, por la que se diferencia la novela histórica de la monografía histórica. Pero el autor de la novela histórica no escribe sobre hechos, se informa con afán sobre la época o el personaje objeto de su narración. Acude evidentemente a la historiografía, la filología, la arqueología y a todas las fuentes que puedan servirle, que rechazará o compartirá; en la historiografía antigua, por ejemplo, era habitual el arte de la “deformación histórica”.

De esta revisión historiográfica, es habitual que los escritores de novelas históricas latinas en el siglo XX, como Yourcenar, incluyan en la narración discursos, cartas o decretos. También se presenta el interés por personajes individuales “que hicieron la historia”, más que por la sociedad o “la gente común” (Montero 22).

Es también una constante en las introducciones de las novelas históricas latinas contemporáneas la preocupación por indicar en la introducción o en las notas

bibliográficas la postura del autor con respecto al problema de la relación entre la historia y la ficción contenida. En este terreno se da una rica gama de posibilidades, desde la fuerte fantasía histórica como en el caso de Yo Claudio, de Graves o la sabia postura del autor que sabe superarlas e ir “mas allá”, o modificarlas prudentemente como lo hace Yourcenar en el Carnets des Notes des Mémoires d’Hadrien. Algunos críticos han observado que la ambigüedad de los géneros literarios, que se está generalizando cada vez más, explica mutua invasión entre la historia y la novela. Esto ha provocado una constante perplejidad en el lector, incluso en el experto, que no sabe si los datos contenidos son reales o ficticios, ya que es muy común la fabulación sobre datos históricos.

La cuestión clave de la novela histórica es la verosimilitud que, como principio literario, ya reclamaba Aristóteles en su Poética, porque si el lector no encuentra convincentes y creíbles los hechos fingidos por el novelista, cuando va “más allá” de las fuentes históricas, la novela se viene abajo. La ficción queda al descubierto y el lector vuelve del pasado al presente sin gratificación alguna (Montero 24).

Existe además una prueba de fuego en esta problemática que teme todo autor de novela histórica: el anacronismo que produce el efecto de desencantamiento. El autor puede incluso jugar con el anacronismo, que en algunos casos puede ser válido, pero hay además otro tipo de anacronismo que algunos han calificado como “anacronismo mental o cultural”, que se produce cuando, a pesar del marco histórico, los personajes tienen actitudes, comportamientos, modos de pensar y actuar que corresponden a la época del novelista y no del pasado histórico. Este juego fue muy utilizado entre los siglos XVII y XVIII pero prevalece en la novela histórica actual, tratándose de un juego el lector acepta.

Esto también se da en novelas de gran nivel histórico y literario, sobre todo en aquellas en las que el autor llega a la universalización por tratarse de temas humanos de toda época. Esto es lo que ocurre con el Virgilio de H. Broch, el Juliano de G. Vidal, el Augusto o el Tiberio de A. Massie y por supuesto el Hadrien de Marguerite Yourcenar (26). T. Cadwell confiesa su fascinación por la figura de San Marcos debido a su afinidad religiosa, que lo llevó a escribir Médico de Cuerpos y Almas. Para Marguerite Yourcenar el emperador Hadrien fue una obsesión constante en su vida que se remonta a su infancia. Aunque es muy distinto el caso de Umberto Eco, quien en las “Apostillas a El Nombre de la Rosa”, señala: “Escribí esta novela porque tuve ganas. Creo que es una razón suficiente para ponerse a contar (...) impulsado por una idea seminal. Tenía ganas de envenenar a un monje” (637).

Existen también razones sociales y políticas que muestran las tendencias en los temas que eligen los escritores al hacer novela histórica. En este sentido hay constantes comunes: el autor y el lector que utiliza la novela histórica como objeto de contraste en su época, tiende a ser atraído por los periodos de mayor crisis en los que la gente se vio avocada a situaciones límite y las resolvió de una manera determinada (Montero 27). Ésta es la razón de la abundancia de novelas dedicadas al choque entre paganismo y cristianismo momento de profunda crisis espiritual que afectó a todo el decurso de la historia occidental, que abarca un largo periodo del mundo antiguo y posee muchas ramificaciones.

Otro modelo también preferido por los novelistas es el momento crítico del paso de la República al Imperio, época de gran desorientación política y social para los romanos que veían derrumbarse todas las estructuras de su estado sin conocer todavía las futuras. Por varias razones, este interés se prolonga a la dinastía Julio-Claudio hasta Nerón (68 dC); no sólo es la época de la constitución y la consolidación de la nueva



estructura imperial, sino que también es el momento de emperadores tan emblemáticos como César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón, filón inagotable de sensacionalismo, despotismo, irracionalismo y cuantos más “ismos” deseemos añadir. Otro lugar lo ocupan dos tipos de novelas: las que miran el periplo religioso-filosófico mental de hombres emblemáticos en la historia de la cultura y del pensamiento como es el caso de Hadrien o Juliano el Apóstata y aquellas novelas que tienen un interés literario por referirse a la vida, sobre todo, poética de escritores como Cátulo, Virgilio, Ovidio o Claudiano (28). Por último, entre las motivaciones para la selección de temas, está también el influjo de los modelos literarios. A nadie se le escapa que, refiriéndonos sólo a nuestro siglo, la serie sobre Claudio, de R. Graves, provocó una auténtica saga de novelas autobiográficas o de memorias de emperadores que le siguieron, como el Augusto o el Tiberio de A. Massie, o que las Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar determinaron el tono intimista e introspectivo de muchas de las novelas históricas latinas contemporáneas.

Es igualmente importante la técnica utilizada para la presentación de la novela, esto es, su forma, pues aunque sólo fuera por el modo de presentación de la historia, la novela puede perder o ganar verosimilitud y la perspectiva en la que se organiza la narración puede adoptar muy variadas modalidades. En cuanto a la novela histórica, es importante observar cómo encara el autor actual una historia de una época pasada bajo el tamiz de sus propios criterios. Se han observado dos opciones fundamentales y generales: a) La narración en tercera persona (con todas las posibilidades que ofrece la omnisciencia narrativa) que pretende, al menos en apariencia, la objetividad, pues se presenta teóricamente el período objeto de la narración y sus personajes sin interferencia de elementos ajenos y, b) La narración en primera persona adoptando la forma de diario, memoria, autobiografía, etc. En este caso el lector sabe que el “yo” que narra expone su

“verdad”, pero aunque ese “yo” pretenda ser objetivo, siempre será una versión subjetiva de ese momento histórico (29).

Dentro de los diarios, memorias o autobiografías los autores buscan formas de convencer al lector de que, aunque la memoria por principio siempre es subjetiva es en realidad totalmente verídica. En esta perspectiva se observa cómo aparecen “diarios” de ciertos personajes que no son propiamente suyos, sino que proceden de personas muy allegadas a ellos que los conocieron perfectamente y no están interesadas en presentar los hechos subjetivamente, o, al menos, por principio pueden ser más objetivos que el propio interesado.

Finalmente, sea el modo que se ocupe, la calidad literaria y el resultado no dependen de la modalidad escogida, sino de su perfección en la realización. La utilización de la primera persona tampoco supone falta de originalidad, ya que dentro de la forma tradicional de la “Memoria” caben variaciones de otro nivel. H. Broch presenta La Muerte de Virgilio en las últimas horas de la vida del poeta como una especie de largo monólogo que resume su vida; en su novela sobre Augusto, Ph. Vandenberg pone en escena los cien últimos días que le quedan de vida al emperador y, R. Warner expone una biografía de César “imaginándolo reflexionando acerca de la vida, que estaba tan próxima a su fin. Existen además manuscritos aparecidos de manera más o menos milagrosa, como sucede en las novelas de A. Massie y U. Eco. Similares consideraciones se pueden establecer dentro de la novela de autor omnisciente en tercera persona, de la que hay excelentes muestras como las obras de C. McCullough, El Primer Hombre de Roma y La Corona de Hierba, que adoptan la forma de anales al igual que la analística antigua y que probablemente están influidas por las novelas de saga familiar.

Ejemplos de la novela en primera persona también sobran, como Laureles de Ceniza de N. Rouland; Necropolis de H. Monteilhet; Médico de Cuerpos y Almas de T. Caldwell; Un Gusto de Almendras Amargas de H. S. Haase y, Opus Nigrum de M. Yourcenar.

Próximo a la temática del enfrentamiento entre paganismo y cristianismo se encuentra otro tipo de novelas en las que se discuten los postulados teóricos y prácticos de doctrinas filosófico-teológicas. En este contexto se sitúan dos magníficas novelas creadas en el siglo XX Juliano el Apostata de G. Vidal, que describe su lucha infructuosa a favor del neoplatonismo y del helenismo, así como Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar, en la que este emperador revela sus ideas sobre la existencia humana y el destino del hombre sin la existencia o el rechazo de la revelación. Estas novelas suelen dar pie para el tratamiento de la posición del ser humano ante problemas generales como la vida, la muerte, el amor, la amistad, la guerra y otros, lo que les confiere una posición universal y superhistórica que rebasan todas las barreras cronológicas del pasado histórico en la que se insertan (33).

Algunos críticos han establecido diversas tipologías de la novela histórica atendiendo a criterios históricos o literarios. No obstante, el más evidente y el que más llama la atención del lector es el criterio temático, a la vez que la finalidad con la que se escribe la novela. Estos criterios se solapan porque no son incompatibles, razón por la cual algunas novelas podrían tener cabida en más de una categoría. Para su estudio, la novela histórica ha sido separada en tres épocas cronológicas: la antigüedad, la edad media y el renacimiento. Y dentro de la novela histórica de la antigüedad –que es la más rica en documentación– se ha encontrado ocho categorías:

- 1) La novela biográfica, sin importar la forma narrativa que adopte; en este grupo se incluyen los personajes historiográficos;

2) La novela analística, que está representada por la zaga republicana de las novelas de C. McCullough, aunque dentro de ellas incluye la biografía;

3) La novela biográfica religioso-filosófica, que suele tener la forma autobiográfica, pero no estrictamente histórica, sino ideológica; su finalidad es la presentación de la trayectoria intelectual de un pensador relevante como Juliano el Apóstata o el emperador Hadrien;

4) La novela biográfico-literaria que comparte también las características de la biografía pero su finalidad es la presentación de la obra poética de un escritor relevante de la antigüedad;

5) La novela biográfica ideológica, en la que predomina una exposición ideológica sobre cualquier otra faceta, aunque también puede ser una biografía como en el caso de Espartaco;

6) La novela cristiana, que tiene como temática el antagonismo entre paganismo y cristianismo, en cualquiera de sus facetas que son muchas;

7) La novela pedagógica subordina su material a la enseñanza en diversos niveles aunque su mensaje puede ser histórico o ético formativa, y

8) La novela policíaca, que introduce en las peripecias de un detective en la resolución de su caso dentro del mundo romano (42).

En cuanto a la elección de un personaje como centro de la trama argumental, – como es el caso de “Hadrien” en Yourcenar, o “Nerón” en Ortiz– ésta suele ser interesada y es por ello que frecuentemente adquiere el tono de novela de tesis. En la novela histórica biográfica, al enfocar un solo personaje, el autor o la autora nos introduce en la vida interior de éste, revelando aspectos insospechados de su conducta y sus motivaciones que dejan ver otra faceta de su vida. Un procedimiento técnico muy antiguo pero también muy eficaz para introducirse a esa intimidad desconocida sin

provocar el rechazo del lector, es la ficción de unas memorias o diarios que se han conservado directamente o que han llegado de un modo maravilloso y convierte al público en espectador privilegiado; en este caso es el propio autor quien cuenta esa intimidad que el lector de ningún modo podría haber conocido. Será su “verdad” contra la “verdad” de la Historia.

Es el Hadrien de Yourcenar quien confiesa:

*A coup sûr, j'ai composé l'an dernier un compte rendu officiel de mes actes, en tête duquel mon secrétaire Phlégon a mis son nom. J'y ai menti le moins possible. L'intérêt public et la décence m'ont forcé néanmoins à réarranger certains faits. La vérité que j'entends exposer ici n'est pas particulièrement scandaleuse, ou ne l'est qu'au degré où toute vérité fait scandale (Mémoires 26).*

Como correspondía, el año pasado preparé un informe oficial sobre mis actos, en cuyo encabezamiento estampo su nombre mi secretario Flegón. He mentido allí lo menos posible; de todas maneras, el interés público y la decencia me forzaron a reajustar ciertos hechos. La verdad que quiero exponer aquí no es particularmente escandalosa o bien lo es en la medida en que toda verdad es escándalo (Trad. Cortázar 26).

Como constatando las palabras de Hadrien, es Agripina, quien en una acalorada discusión, le dice a su hijo el emperador Nerón:

La mujer del César, como muy bien sabes, no basta con que sea casta y buena, sino que debe parecerlo. Es más: no importa lo que haga; los asuntos de la alcoba son siempre privados. Pero el escándalo... El escándalo daña al imperio y lo corrompe (La Liberta 87).

De acuerdo a algunos estudios, se puede distinguir en las novelas históricas dos esquemas básicos y distintos repetidos con frecuencia: el de la trama, que podemos llamar romántica, en la que los protagonistas son una joven pareja, y otro en el que la trama está centrada en una gran personalidad de gran relieve histórico. El primer tipo es más frecuente en la novela romántica, como en las obras de Walter Scott, Los Novios de Manzoni, o en Quo Vadis?, de Sienkiewicz. El segundo tipo podemos ejemplificarlo en novelas como la de D. Merezhkovski, Juliano el Apóstata o la de H. Kesten, Felipe II (traducida con el título Yo, la Muerte 1994), o los dos tomos de Enrique IV de Heinrich Mann (García, “Novelas Biográficas...” 55).

En el primer tipo las grandes figuras son marginales (por ejemplo, la figura de Nerón en Quo Vadis?), mientras que vienen a centrar el enfoque narrativo en el segundo. Las del primer tipo suelen concluir con el triunfo de la pareja romántica que acaba encontrando su felicidad tras sus aventuras sentimentales y emotivos avatares ligados a los sucesos históricos que conmocionaron sus vidas, superando a veces una famosa catástrofe como en la obra de Sienkiewicz o la erupción del Vesubio en Los Últimos Días de Pompeya. Las del segundo tipo, en cambio, suelen concluir con la muerte del protagonista (o empezar, como es el caso del emperador Hadrien de Marguerite Yourcenar); se trata de una figura de destino histórico que da nombre al relato (Mémoires d’Hadrien), como en los ejemplos citados.

En la novela histórica hay una simpatía notable y una cierta coincidencia con la biografía histórica, pero a partir de esa coincidencia y simpatía se avanza en sentido divergente, por la tendencia de la novela de la representación vivaz, a la penetración en ámbitos privados que la historiografía desconoce o no registra y por una interpretación de la psicología del biografiado que va más allá del biógrafo veraz y austero. El novelista inventa pasiones, dibuja personajes y escenas, aclara situaciones y

motivaciones del protagonista de su relato a su gusto y las reinterpreta y colorea a fondo, según su interés personal, aprovechando una oportunidad que se funda en la ficción y en la verosimilitud, no en la verdad de unos datos (57).

Cabe una perspectiva más compleja y plural, con la combinación de una primera persona y de dos o tres relatos de testigos próximos, como sucede en Juliano de Gore Vidal. Y sucede frecuentemente el relato en primera persona en forma de memorias del protagonista y narrador. También la fórmula de una falsa autobiografía ha gozado y tiene amplia boga en estos últimos lustros desde el Yo, Claudio de Robert Graves y las Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar. Cada una de estas fórmulas tiene su propio sentido pero habrá que reflexionar en especial sobre la fórmula del narrador y testigo inventado, alguien próximo al personaje central que aporta su visión cercana y familiar y con ella su propia interpretación desconocida para los historiadores auténticos; este es el caso de La Libertad de Lourdes Ortiz, acompañante durante toda su vida de Nerón, y al final de sus días relata sus vivencias al lado de éste mostrando una faceta muy peculiar del polémico personaje. Y, desde luego, sobre la fórmula de la narración autobiográfica, mediante el recurso de inventar unas memorias del gran personaje histórico, como es el caso de las Mémoires d'Hadrien (García, 57).

Tanto una como otra fórmula permiten presentar un relato que, por un lado, se distancia de la perspectiva del historiador y del biógrafo veraz y, por otro, no pretende una imparcialidad absoluta de la interpretación ya que el narrador es un amigo del biografado o bien este mismo, que tiende a darnos su propia apología al explicar sus actos. Tanto en uno como en otro caso se renuncia a la omnisciencia del autor que está más allá de los sucesos narrados, y a la vez se afirma una superioridad en cuanto a la visión próxima de los mismos. El novelista parodia al historiador antiguo al brindar una

narración fundada en la autopsia y no en los testimonios lejanos o en datos y archivos o crónicas escuetas y frías (58).

Es interesante y significativo notar que mientras en las novelas del siglo pasado y primera mitad del actual usaban la tercera persona como en el Nerón (1866) de E. Castelar, muchas novelas actuales se presentan bajo la fórmula de las falsas memorias en primera persona. En este caso se da una evidente tendencia a la apología personal, como el Yo, Claudio de R. Graves, y las Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar, además de otras falsas autobiografías de emperadores romanos, comenzado con las dos obras de R. Warner, César Joven y César Imperial. Les siguen las más recientes Augusto y Tiberio de A. Massie, las Memorias de Agripina de P. Grimal y el Diario de Nerón de Alain Darne. Sin embargo frente a la pseudo autobiografía sigue vigente la narración tradicional en tercera persona, como la novela Calígula: el Dios Cruel de Siegfried Obermeier. También están en tercera persona los dos grandes relatos de G. Haefs sobre dos gigantes históricos: Aníbal y Alejandro, que combinan la narración en tercera persona, por un narrador distante, con la de un narrador próximo, en ambos relatos (58).

Frente a la imagen de Claudio como un imbécil cruel, cobarde y pedante, el emperador de Graves se presenta como un observador sensible, lúcido, irónico y taimado, que utiliza la máscara de su aparente imbecilidad para sobrevivir en la despiadada corte de Augusto y que en sus diarios retrata con una agudeza implacable el ambiente cortesano de la Roma imperial. Graves, como en otras novelas, busca una réplica a la versión de los hechos y personajes aceptada y transmitida por la historiografía oficial (59). Su visión de Claudio se enfrenta a la que dieron Suetonio y Tácito, jugando bien sus cartas en el juego de lo verosímil. Sucede lo mismo con el Nerón de Lourdes Ortiz, quien presenta a un personaje que no es abominable, sino por el contrario, tierno y solitario.



Nerón, el monstruo. Nadie más tierno que él, ni más dulce. “Tu, Pentésilea, y yo, Aquiles”, decía a veces. Un Aquiles traicionado por todos los que amaba. O por casi todos. Los cronistas del poder escriben la historia y enlazan las mentiras. La plebe cuenta anécdotas macabras y pone el horror en sus gobernantes, pero el Nerón que yo conocí, que yo he amado y amo todavía, poco tiene que ver con el que corre de boca en boca del pueblo y mucho menos con aquel que los sicarios del poder, los exegetas y los cronistas elaboran en sus gabinetes (La Libertad 17).

Por otro lado, a partir de un esquema biográfico un novelista puede evocar no sólo una gran figura histórica sino toda una época. Así sucede con las novelas de H. Mann sobre Enrique IV, en la de Herman Kesten sobre Felipe II, en la de G. Chauvel sobre Saladino y con el Aníbal de Gisbert Haefs. Aunque a veces una novela de corte biográfico puede estar inspirada por una biografía, como es el caso de La Leyenda del Falso Traidor (1994), sobre la figura de Bruto, de Antonio Gómez Rufo, donde es el propio Bruto quien le pide a un amigo y escriba, en su última noche, toda su vida (García 59). El escepticismo de muchos escritores sobre la historiografía no supone una ignorancia de los testimonios antiguos sino un intento consciente de enfrentarse a la interpretación transmitida. Incluso es común que muchos novelistas presenten al final de su obra una lista de la historiografía utilizada. Así lo hacen Graves, Yourcenar y Vidal, entre otros.

Se ha criticado que desde un comienzo las novelas históricas de tema antiguo mostraron una cierta pedantería unida a su afán didáctico, que sigue existiendo en las obras modernas porque forma parte de las convenciones del género y del pacto con su público (61). Pero ahora las descripciones están mejor integradas en la narración y escasean los vocablos griegos y romanos, así como las citas literarias directas. Asimismo resulta notable como en la novela histórica de finales del siglo XX la

ideología –que fue un motivo importante en los comienzos del género y en algunas de las obras más representativas del siglo pasado– ahora aparece al margen o de manera muy diluida.

Como es bien sabido, en el género de la novela histórica se impone una cierta ambigüedad y un curioso anacronismo deliberado. El relato apunta hacia el pasado pero sin dejar de aludir al presente. La narración novelesca propone una evasión al llevar al lector al pasado, pero al tiempo atrae ese pasado hacia el presente, mostrando la semejanza entre uno y otro. No sólo porque las pasiones son eternas y se supone que se manifiestan de modo semejante en unos y otros tiempos, sino porque en los conflictos del pasado, sobre todo en ciertos momentos especialmente relevantes, se pueden advertir ciertos conflictos del presente.

### **3.2 La nueva novela histórica**

En los últimos decenios del siglo XX ha habido una notoria producción de novelas históricas, a la que también se ha denominado la “nueva novela histórica”, que aparece como un importante fenómeno en la historia de la literatura occidental, en la medida en que no sólo casi deja en el olvido al género de la novela histórica sino que también marca un cambio radical en el género. La novela histórica de finales del siglo XX se distancia del modelo tradicional tanto en lo que respecta a los aspectos formales como en la posición que adopta frente a la historia y a la historiografía, apunta María Cristina Pons en Memorias del Olvido. La Novela Histórica de Fines del Siglo XX.

En términos generales la nueva novela histórica se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la historia. Esta

reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos una explícita desconfianza hacía el discurso historiográfico de las versiones oficiales de la historia. De hecho algunas de estas nuevas novelas históricas hacen reflexionar sobre la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oscuro de la historia, mientras que otras presentan el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente. Algunas de estas novelas se basan en la documentación histórica como instrumento para legitimar lo narrado, y al mismo tiempo para cuestionar la versión oficial de la historia al recuperar figuras o eventos totalmente marginales, desconocidos o ignorados por las historias oficiales. Otras veces, la finalidad del documento se manifiesta por el uso abrumador de detalles documentados pero totalmente nimios y hasta inverosímiles, al lado de eventos y detalles inventados, fantasiosos o meras elucubraciones del autor que pueden pasar por verosímiles. En otras ocasiones, explica Pons, sucede que no siempre es posible recurrir a las fuentes documentales ya sea porque fueron borradas o por que son ininteligibles, o se cuestiona la legitimidad del mismo documento histórico. Además, la novela histórica contemporánea tiende a presentar el lado antiheroico o antiépico de la historia, como las derrotas o el absurdo.

Este poder cuestionador que caracteriza a la nueva novela histórica se deriva de los diferentes procedimientos o estrategias narrativas que se emplean en la relectura y reescritura de la Historia, por ejemplo, la ausencia de un narrador omnisciente y totalizador; la presencia de diferentes tipos de discursos y sujetos de dichos discursos así como de evidentes anacronías históricas; la creación de efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de estrategias y formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y la reconstrucción del pasado representado.

La novela histórica contemporánea gestiona la verdad, los héroes y los valores abanderados por la historia oficial, al mismo tiempo que presenta una visión degradada e irreverente de la Historia. Cuestiona además, la capacidad de discurso de aprehender una realidad histórica y plasmarla fielmente en el texto, y problematiza no sólo el papel que desempeña el documento en la novela histórica sino también la relación entre la ficción y la historia (Pons 17).

La misma autora se pregunta sí, teniendo en cuenta esas características de esta nueva novela histórica, es posible abstraerse de la intencionalidad inherente a su escritura, esto es del momento histórico en que se escribe y lee la novela histórica. Señala que una de las características es que el lenguaje no es neutral lo que significa que se hace referencia no sólo a las palabras o al estilo del discurso, sino también al género, a la novela histórica escrita a finales del siglo XX “los géneros tienen métodos y medios de percibir, conceptualizar y evaluar una realidad, son portadores de un contenido ideológico y proveedores de una forma y un ‘lenguaje’ que expresa una determinada actitud hacia la realidad” (18).

Considerando el género desde esta perspectiva, Pons señala que no es casual que la novela histórica, al ser una forma de expresión cultural esporádica y residual, según la terminología de R. Williams, pase a ser a finales de la década de los setentas y hasta el momento una de las formas de expresión cultural dominante. Tampoco es casual que, en cuanto manifestación de un cambio, la nueva novela histórica se erija como una forma emergente dentro de la tradición de la novela histórica. Considerar el cambio en el género que la novela histórica a finales del siglo XX propone, es tan significativo como la producción en sí misma de la novela histórica, especialmente si se piensa que la

escritura de novelas históricas no es una actividad puramente literaria y mucho menos inocente como tampoco es inocente la escritura de la historia (19).

Pero una consideración de la renovación del género y su papel en la coyuntura histórica en la que se enclava, manifiesta Pons, requiere sin duda tomar en cuenta tanto el contexto literario como el contexto histórico en el que emerge. De acuerdo con Lukács, en general puede decirse que la emergencia y la producción de la nueva novela histórica responde a grandes transformaciones o acontecimientos históricos, los cuales traen aparejados, como señala Jitrik, la necesidad de ubicarse frente a la historia o asumir un historicismo, redefiniendo la identidad frente a tales acontecimientos. No hay que perder de vista que la novela histórica de finales del siglo XX se incubó al calor de la desazón frente al fracaso de la gesta libertadora de los años cincuenta y sesenta (20).

En un estudio sobre la novela histórica latinoamericana, Seymour Menton anota que “pese a los que teorizan sobre la novela del *posboom*, los datos empíricos atestiguan el predominio desde 1979 de la nueva novela histórica, muchas de las cuales comparten con las novelas claves del *boom* el afán muralístico, totalizante, el erotismo exuberante y la experimentación estructural y lingüística (aunque menos hermética).

En América Latina el llamado desplazamiento de “las grandes narrativas” está manifestado en El Arpa y la Sombra (1979) de Alejo Carpentier y El Mar de las Lentejas (1979) de Antonio Benítez Rojo. Aunque la fecha 1979 está totalmente justificada como el punto de partida para el auge de la nueva novela histórica, otras dos novelas sobresalientes que cuentan con los mismos rasgos se publicaron unos pocos años antes, Yo el Supremo (1974) de Augusto Roa Bastos y Terra Nostra (1975) de Carlos Fuentes. Dice Menton que estas dos novelas podrían considerarse paradigmáticas representando los dos extremos del espectro entre las obras donde predomina la historia y en las que predomina la ficción. Sin embargo –apunta– los que abogan que fue en los

setentas el inicio de la nueva novela histórica deberían tomar en cuenta la novela Moreira, publicada en 1949. Para Menton ya sea cualquiera de estos años “el año oficial” del nacimiento de la nueva novela histórica, no cabe ninguna duda de que su primer creador fue Alejo Carpentier con el fuerte apoyo de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos.

Menton distingue claramente la nueva novela histórica de la novela histórica anterior por el conjunto de seis rasgos que no necesariamente aparecen todos en cada novela. El primero consiste en la subordinación –en distintos grados– de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado. Destacan las ideas de la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y asombrosos pueden ocurrir. En segundo lugar aparece la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. Como tercer punto está la ficcionalización de personajes históricos a diferencia de personajes ficticios. De un siglo a otro los papeles cambiaron.

Mientras los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado, los novelistas gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas. En cuarto lugar se encuentra la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. Se ponen de moda las frases parentéticas, el uso de la palabra “quizás” y sus sinónimos, y las notas, a veces apócrifas, al pie de página. Como

quinto punto se localiza la intertextualidad, experiencia que se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas. Este concepto fue elaborado por primera vez por Mikhail Bajtín, aunque fue difundido más por Gérard Genette y Julia Kristeva, quien escribe que “todo texto se arma como un mosaico de citas: todo texto es la absorción y la transformación de otro. El concepto de intertextualidad remplaza a aquel de la entresubjetividad, y el lenguaje poético tiene por lo menos dos maneras de leerse” (Menton 43).

Por último señala los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana, la “verdad” histórica se subordina a la fantasía novelística, sin embargo no es reconocible, por lo cual algunas nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas, es decir que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo. Dentro del concepto de lo carnavalesco se hacen presentes las exageraciones humorísticas y el énfasis de las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación; los aspectos humorísticos de lo carnavalesco también se reflejan en la parodia, uno de los rasgos más frecuentes de la nueva novela histórica. Por último se presenta la heteroglosia que consiste en la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje. Además de estos seis rasgos, señala Menton, la nueva novela histórica se distingue de la novela tradicional por su mayor variedad.

Menton se pregunta asimismo si estas características de la nueva novela histórica en América Latina se desarrollan paralelamente en Estados Unidos, Europa y otras partes del mundo. Menciona que ya David Cowart en su estudio Historia y Novela Contemporánea (1989), advierte sobre “el mayor predominio de temas narrativos en la actual” y lo atribuye a la ansiedad que caracteriza nuestra época de “buscar en la historia las claves para comprender, medir y resolver los problemas que surgen de la

inestabilidad total de la actualidad nuclear”. Aunque la nueva novela histórica, explica Menton, no se deriva en absoluto de las novelas históricas europeas-norteamericanas, es interesante observar su desarrollo pero de menor intensidad. Marc Bertand comenta la vuelta de la novela histórica en Francia hacia 1975 ya pasado el auge de la *Nouveau roman*. Tampoco cabe duda, apunta Menton, de que muchas de las nuevas novelas históricas de los Estados Unidos y de Europa reflejan la influencia de autores latinoamericanos, sobre todo de Borges y de García Márquez.

El antecedente europeo de la nueva novela histórica está en Orlando (1928) de Virginia Woolf, sin embargo, a pesar de la gran importancia de Orlando, sus epígonos europeos-norteamericanos aparecieron hasta la década de los setenta y hasta la siguiente se constituyó como una tendencia (45).

La primera explicación de la falta de nuevas novelas históricas, continuadoras en este género entre 1928 y 1960 muy probablemente se explique por la notable preocupación de los novelistas por los problemas sociales contemporáneos, sobre todo entre 1930 y 1945. La segunda razón se puede aplicar más a los Estados Unidos y a Europa: la exclusión tradicional del canon de las novelas históricas populares, o sea, de gran venta. Un buen ejemplo es Lo que el Viento se llevó, publicada en 1936. A pesar de que existe una serie de antecedentes, apunta Menton, se puede decir, que fuera de Latinoamérica, la nueva novela histórica floreció hasta 1980 con el gran éxito El Nombre de la Rosa, del escritor y filólogo italiano Umberto Eco.

En España, el auge de la novela histórica comenzó a finales del siglo XX, en la década de los ochenta. Precisamente en este momento se mantuvieron entre los libros más leídos las dos novelas claves de Marguerite Yourcenar, Mémoires d’Hadrien, publicada en 1951 –saludada por Thomas Mann como el libro revelación de aquel



momento– y Opus Nigrum, en 1968. Ambas novelas situadas en épocas históricas altamente conformadoras del espíritu europeo (De Asís 305).

En 1960 España comenzaba a salir de sus años de aislamiento más opresivo y económicamente malo de la dictadura franquista. A medida que esta década avanzaba, la sociedad española comenzó a cambiar al país, no sólo mejoró su economía sino también enfrentó la conmoción producida por el nuevo contacto con el extranjero. La disponibilidad de libros de los escritores españoles exiliados y de los de otras nacionalidades que habían sido prohibidos por subversivos en aquel régimen, propició también una gran mejoría. En 1966 fue promulgada una importante nueva ley: con excepción del teatro, ya no sería obligatorio someter a la censura las obras literarias antes de su publicación; la censura se ejercía sólo *post facto*. Esta mejoría aparente, sin embargo, ocultaba una forma más insidiosa de censura, la censura de los propios escritores, como señaló Juan Goytisolo, uno de los escritores más importantes de este periodo (Lee, "VIII. España" 162).

En el terreno de la prosa el punto de partida fue Tiempo de Silencio (1962), la obra maestra de Luis Martín-Santos. Esta novela marcó, a la vez, el fin de la moda del realismo social y el principio de un movimiento nuevo, que en algunas ocasiones ha sido denominado realismo “dialéctico”. En esta novela y en otras que le siguieron, la sociedad española es criticada duramente, descrita como opresora, pretenciosa y superficial, injusta. Muchos de los artificios utilizados en Tiempo de Silencio se convirtieron en el sello general de la novela española de los setenta: la corriente de conciencia, el cambio a narradores múltiples, la ironía, la sátira, el humor negro y un empleo virtuoso de trucos retóricos como la repetición de una palabra en especial o de una frase. Sería largo mencionar a los escritores y escritoras que se inscriben a esta nueva época, sin embargo, tampoco es posible dejar de mencionar a Gonzalo Torrente

Ballester, Miguel Delibes, Álvaro Cunqueiro y Camilo José Cela, o a Juan Goytisolo, el más notable de los novelistas de la generación siguiente, denominada “del medio siglo” o “Generación del 55”; Juan Benet, Juan Marsé, Luis Goytisolo, Álvaro Pombo y el recientemente finado Manuel Vázquez Montalbán (Lee 162,168).

Entre las escritoras de la misma generación y con los mismos antecedentes encontramos a Carmen Martín Gaité. De sus novelas, Retahílas (1974) y El Cuarto de Atrás (1978) destacan su técnica experimental así como la reconstrucción de un cuadro muy vívido de la vida en España durante los primeros años de la posguerra. Desde la Ventana (1987) lleva aún más lejos la continua preocupación de Martín Gaité por el diálogo y la palabra hablada así como por la situación de las mujeres en la sociedad española y la investigación psicológica. Otra de las principales escritoras de esta generación es Ana María Matute, cuya obra sustantiva está en la trilogía Los Mercaderes (1960-69). Su trabajo en prosa es notable debido a la ausencia emotiva de sus personajes. Por su parte Esther Tusquets tomó por sorpresa el *establishment* literario español con una trilogía de novelas complicadas y absorbentes: El Mismo Mar de Todos los Veranos (1978), El Amor es un Juego Solitario (1979) y Desamparada (1980). Todas ellas establecen una fuerte campaña en contra de los valores patriarcales. El estilo de Tusquets es intelectual, refinado y denso, sus libros resultan memorables por la profunda sensación de aislamiento de sus personajes pese a las numerosas relaciones sexuales en las que se embarcan (169).

Asimismo Rosa Montero publicó su primera novela Crónica del Desamor en 1979, a la que sigue Te trataré como a una Reina (1983), en la que combina el realismo con la excentricidad, el humorismo con lo patético, y despliega un ángulo decisivamente feminista al tratar temas centrales como las exigencias y lo que se hace a las mujeres con el fin de que cumplan un conjunto de ideales físicos de belleza. En Temblor (1990)

una novela feminista de ciencia ficción, Montero explora ingeniosamente un universo en el que el equilibrio masculino-femenino se encuentra invertido.

Por su parte, Ángeles de Irisarri se ha consolidado como una de las actuales escritoras españolas que se desenvuelve con mayor firmeza en la narrativa histórica. Su nombre puede unirse a la de otras destacadas escritoras españolas que, en las últimas décadas, se han acercado con notable acierto a ese peculiar subgénero de la narrativa histórica que tan de moda vuelve a estar en nuestros días. Al lado de ella, autoras de la talla de Paloma Díaz-Más y Lourdes Ortiz, entre otras, que han destacado en el cultivo de la novela histórica (Mata, Las Novelas Históricas 362).

¿Es La Liberta de Lourdes Ortiz una representante de la nueva novela histórica?

### 3.3 Lourdes Ortiz: una nueva senda

Empezar por el principio, recomponer la historia. Yo, Nerea, que fui  
Acté, voy a escribir la historia que nunca fue contada (Lourdes Ortiz, La Liberta 38).

¿Es la narrativa de Lourdes Ortiz representante de la nueva novela histórica? Y es la misma escritora quien contesta: “Yo distingo entre novela y un subgénero que podríamos llamar historia novelada. Para mí tanto Urraca como La Liberta, como las novelas de Yourcenar o las de Tolstoi o las de Faulkner o las de Fuentes, son simplemente novelas, grandes novelas, aunque su materia sea el pasado más o menos remoto” (Ent. personal).

A diferencia de Marguerite Yourcenar cuya bibliografía y estudios parecen no agotarse, Lourdes Ortiz (Madrid, 1943) es una escritora “novel” cuya obra empieza a

desatar un gran interés. Es identificada como “una de las voces literarias españolas más reconocidas de la época postfranquista” y “una autora de las más consistentemente productivas y versátiles” (Contemporary Women Writes of Spain 165; Women Writes of Contemporary Spain 198).

Desde su primera novela Luz de la Memoria publicada en 1976, Ortiz ha recorrido desde hace cuatro décadas los más diversos caminos de la narrativa. Su producción suma por lo menos cinco decenas de publicaciones que van desde la novela, al cuento, el relato, el teatro, el ensayo, la poesía, la crítica literaria y diversas traducciones (Flaubert, Rimbaud, Sade, Tournier). A Luz de la Memoria le siguen las novelas Picadura Mortal (1979), considerada una novela policíaca que toma por primera vez como protagonista a una mujer detective en la literatura española; traducida y publicada en alemán (Tödlicher tabak, edition Tiamat, Berlin, 1992).

En 1981 publica dos novelas, En Días como Estos y Urraca, su primera novela histórica; una biografía ficticia sobre la reina de Castilla y de León, Doña *Urraca*, publicada en 1981. Esta novela tuvo un gran éxito en el gusto español, de tal forma que ha tenido por lo menos cinco distintas ediciones y actualmente el libro está agotado. En La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985), B. Ciplijauskaitė la calificó como “la novela histórica femenina más interesante de los últimos años en España” (cit. en Giralt 119).

En 1986 sorprende en la narrativa española con Arcángeles, la obra más experimental de Ortiz, clasificada por algunos críticos como “hermética”. Uno de los aspectos más destacados de este texto es su componente metaliterario, centrado en el desarrollo de la novela misma. La obra es de gran interés debido a la presencia de lo que se puede llamar escritura presimbólica (Giralt 137-138). Más adelante escribe Antes de la Batalla (1992), La Fuente de la Vida (finalista del Premio Planeta en 1995), La

Liberta. *Una Mirada Insólita sobre Pablo y Nerón* (nuestra novela, publicada en 1999), y la más reciente Cara de Niño, publicada por Planeta en 2002. En total nueve. Entre los relatos más destacados de Lourdes Ortiz se encuentran Los Motivos de Circe (1988) y Fátima de los Naufragios (1998). En su faceta como dramaturga ha escrito más de una decena de obras, algunas de ellas estrenadas en teatros de Madrid y publicadas en revistas especializadas de teatro, como Las Murallas de Jericó (su pieza teatral más reconocida), Judita, Aquiles y Penteseilea, Penteo y Fedra, además de su trabajo como catedrática en Teoría e Historia del Arte en la Real Academia de Arte Dramático de Madrid (Redsat) y luego como directora de la institución entre 1991 y 1993.

El currículum de Lourdes Ortiz parece inagotable. Es conocida también por su labor como comentarista en varios programas de televisión y ha colaborado también en diferentes periódicos y revistas como El País, El Mundo y Diario 16, con columnas de opinión sobre temas sociales y políticos, en los que ha mostrado siempre una posición libertaria y de justicia. En 1999 comenzó a colaborar en los programas televisivos Así es la Vida, y La Mirada Crítica. Asimismo ha formado parte de distintos jurados literarios a lo largo de los años y ha participado activamente en coloquios y mesas redondas sobre distintos temas relacionados con la vida política y social, con la situación de las mujeres y, sobre todo, con su actividad literaria. Su producción es altamente reconocida y estudiada en universidades de Estados Unidos, Inglaterra y Australia. La publicación española más completa y reciente (2003) sobre Lourdes Ortiz es la de Josefina Andrés Argente.

Para la crítica española, Ortiz pertenece a la “generación del 68”, integrada por escritores y escritoras nacidos en la inmediata posguerra y surgidos en los setenta. Una generación que busca desentenderse en su estética del compromiso compartido por el realismo social. Tras este cansancio producido entre los y las escritoras españolas por la

novela realista social de los años 50 y principios de los 60, surge en España un gran interés por la novela experimental, los críticos están de acuerdo en señalar a Tiempo de Silencio de Luis Martín Santos, publicada en 1962, como la obra que inaugura este período renovador. Sin embargo, por diversos factores el entusiasmo por la experimentación fue corto. En 1975, con La Verdad sobre el Caso Savolta de Eduardo Mendoza, se aprecia el abandono de muchas técnicas experimentales y el retorno a las tradicionales. Estas son características generalmente presentes en la novelística en las décadas 70 y 80, que intenta la recuperación del lector.

Una nueva generación de autores y autoras, entre quienes se incluye Ortiz, encarnan una actitud renovadora en la narrativa española porque eran tiempos de incertidumbres, de encrucijadas estéticas e ideológicas, de búsqueda y de grandes cambios animados por las circunstancias históricas y sociales, en crisis. Al respecto dice Ortiz:

El clima de la dictadura era ya insoportable y el país estaba sediento de cambios, que por otro lado comenzaban a producirse en el terreno económico y en las costumbres con la entrada masiva del turismo europeo a partir de los sesenta (Ent. personal).

Fueron justo estas singulares circunstancias lo que favoreció una gran eclosión de la novela a finales de los 70, al desaparecer la censura moral e ideológica impuesta por la dictadura franquista.

En mi primera novela publicada, Luz de la Memoria... intento reconstruir aquel ambiente y el clima del desencanto posterior, después del Mayo francés y los tanques de Praga, cuando algunos, yo entre ellos, abandonamos la acción política (Ent. personal).

La misma escritora explica el ambiente de mayor libertad que se vive en España, y que permite a los y las narradores abordar temas inimaginables, una mayor permisividad en las relaciones personales y un renovado compromiso político.

Fue una época fantástica en Occidente. Se mezclaba todo, el cambio de costumbres, el cambio de vida, las nuevas ideas sobre el sexo, sobre la pareja, la liberación de la mujer, la igualdad entre los sexos. Fue una época muy dinámica (Ent. personal).

Frente a una época dinámica, la vida de Ortiz se constituyó de la misma forma. Al mismo tiempo que realizaba sus estudios en Filosofía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid, participó, entre 1962 y 1968, en el (clandestino) Partido Comunista de España, que luego abandona y decide dedicarse exclusivamente a la literatura. La actitud política general de esta generación de creadores literarios, era de rechazo al franquismo, pero distinguiendo entre ese compromiso y su actitud ante las letras. Coinciden también con el auge de postulados estructuralistas, el prestigio de teóricos franceses y el llamado *boom* de las letras latinoamericanas. Todo esto favoreció la aparición del florecimiento de una narrativa escrita por mujeres que no ha dejado de ir en aumento.

Carmen Riera, una de las máximas exponentes de las letras españolas de los 70 ha analizado algunos rasgos comunes de esta generación de escritoras. Edades similares, con formación universitaria, lecturas e influencias parecidas, reacciones semejantes ante hechos históricos recientes y obras publicadas en años simultáneos. Entre ellas se encuentran, aunque no todas encajan en este patrón, Cristina Fernández Cubas, Paloma Díaz-Más, Adelaida García Morales, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Ester Tusquets, Fanny Rubio, Marina Mayoral, Almuneda Grandes (De Andrés 12-14), y por supuesto Lourdes Ortiz.

En los ochenta el marco artístico empieza a relativizarse y para la década siguiente el horizonte de la narrativa se hace más difuso, de manera que la flexibilidad artística y la ausencia de principios estéticos posibilitan la vuelta a la narratividad. Se hace cada vez más recurrente el gusto por lo argumental rescatado desde distintos ángulos: tras el terreno que había ganado la novela policíaca (en la que participa Ortiz), se adelanta el género histórico. Ya en 1981, con Urraca, la escritora madrileña había incursionado en este género, en una búsqueda de la historia tomada como punto de llegada, no de partida, porque el valor de una novela no le viene dado por la fiel reconstrucción del momento elegido, sino por su estructura, interés dramático planteado y su calidad literaria.

En España el florecimiento de la novela histórica tiene que ver con esa vuelta a la narratividad y el nuevo valor que cobra el relato en sí, basado en reivindicar esos orígenes de la novela en el sentido de contar una historia interesante, bajo el liderazgo total de Marguerite Yourcenar con las Mémoires d'Hadrien y en menor escala con La Muerte de Virgilio del alemán Herman Broch, ambas novelas escritas a mediados del siglo XX pero que a España se expanden treinta años después. Cuando se le pregunta a Ortiz si existe la influencia de las Mémoires de Yourcenar en la concepción de su narrativa histórica, nos responde:

Supongo que sí, pero ya indirectamente, es decir, ha pasado mucho tiempo desde que leí las Memorias de Adriano y Opus Nigrum, que es la otra gran obra suya. En realidad pienso que las coincidencias se deben más bien a sensibilidades cercanas, a gustos compartidos, a intereses próximos. Quizá el ser mujeres que de alguna manera miramos hacia el pasado para sacar del pasado, si no lecciones, por lo menos recursos para



contar, símbolos, referencias que de algún modo son eternas (Ent. personal).

Aunque Lourdes Ortiz no se considera una escritora de novela histórica, es verdad que la estrategia principal presente tanto en Urraca como en La Liberta es la revisión histórica, esto es, la tendencia a revisar metódicamente interpretaciones y discursos historiográficos con la pretensión de actualizarlas, de revalorarlas bajo parámetros distintos a los enfoques oficiales o heterodoxos, de ofrecer su propia visión de la historia. Precisamente la escritura revisionista es una corriente muy extendida entre las escritoras de los últimos años, como las novelas de Paloma Díaz-Más con El Rapto del Santo Grial o El Caballero Verde de Oliva; Carmen Riera con Una Primavera para Domenico Guarini; Carmen Gómez Ojea con Otras Mujeres y Fabia; y la propia Ortiz con Los Motivos de Circe.

Sin embargo, Lourdes Ortiz insiste en que cualquier escritor, poeta, dramaturgo o novelista, al elegir personajes históricos o legendarios lo que hace es replantear el drama humano “volver a contarlos desde su visión personal”. Para Ortiz lo importante es el modo en que se narra, la riqueza del lenguaje empleado, la estructura novelesca, para dar cuenta de la complejidad del ser humano con todos sus matices y vicisitudes (De Andrés Argente 37).

La extensa narrativa de Lourdes Ortiz y su afortunada incursión en la novela histórica, deja ver que para la autora:

La única diferencia entre Urraca y La Liberta y el resto de mis novelas es el tiempo previo que necesito para empaparme en la época, en sus tics, en sus lecturas y sus obsesiones, en su ritmo y en su aroma. Pero una vez pasado el tiempo previo de inmersión, para poder contar con ligereza, la materia histórica, los personajes y los sucesos son sólo ya materia de

ficción, por muy respetuosa que se sea con los datos, los pocos datos verdaderos e históricos que pueden manejarse (Ent. personal).

Parece ser que faltará todavía la distancia temporal suficiente y una más mayor profundización sobre su obra para calibrar con ecuanimidad y justicia la obra de Lourdes Ortiz, sin duda una de las más talentosas escritoras contemporáneas.

### **3.3.1 Entrevista en Madrid**

Es jueves poco después del medio día y Lourdes Ortiz nos recibe con una sonrisa en su apartamento de Madrid, cercano al Palacio Real. Para iniciar la entrevista nos acompañamos de un refrigerio típicamente español, aceitunas y papas fritas. Desde el principio el encuentro se convierte en una amena charla sobre su formación familiar, su participación política y sobre todo su muy temprana incursión en la literatura, cuando – en cama, enferma de ganglios en el pecho a los cuatro años de edad– sus padres le “inocularon la lectura junto con la penicilina”, y en broma señala que si eso le hubiera ocurrido hoy, probablemente la hubieran enchufado a los dibujos animados en la televisión.

La sala y el estudio de su casa rebosan de libros y más aún sobre la alfombra de su estudio, donde se amontonan pequeñas y medianas montañas de documentos y ejemplares que utiliza la escritora en la preparación de su próxima obra sobre el pintor Velásquez. Durante algunas horas van y vienen preguntas y respuestas, recuerdos y anécdotas acerca de su vida personal y literaria. Queremos saberlo todo mientras el tiempo corre y quedan aún preguntas en la libreta, nuevas dudas en la mente y un agradable sabor de boca ante la amenidad del encuentro. Hacemos una nueva cita que

luego se convierte en tres encuentros más, en la búsqueda del detalle al que nos asimos por querer saberlo todo, pero sobre todo por la compañía tan amable y significativa que representa compartir dos inigualables bienes de la escritora, su bondad y simpatía.

**–Usted nace en 1943, en pleno franquismo y con las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, ¿cómo vivió esta etapa?**

–Nazco en una familia de periodistas –mis padres se conocieron en la Asociación de la Prensa–, y es curioso, siempre he pensado que tuve una infancia feliz, algodonosa, donde apenas se hablaba del drama que España acababa de vivir y seguía viviendo, porque la posguerra fue dura, muy dura por el hambre, la represión y la miseria. Y el drama también había salpicado directamente a mi familia. Un hermano de mi madre (el padre del también escritor Fernando Sánchez Drago) murió nada más iniciarse el alzamiento de los militares contra la República. O más bien, como ocurrió tantas veces en aquel momento, fue detenido por los sublevados y desapareció. Nunca volvió a vérselo y era un joven brillante, guapo, lleno de vida, un periodista que se dedicaba al periodismo deportivo. Un caso de más de tantos crímenes horribles por envidia o ideas en aquel primer momento. Desapareció como desaparecieron muchos, horribles matanzas de la gente que le tocó en la llamada tristemente “nacional” cuando se levantaron contra la República. En mi familia seguía probablemente abierta esa herida, ya que además el otro hermano de mi madre estaba en la cárcel, pero curiosamente los niños crecimos en un extraño silencio protector, un silencio que parecía borrar lo sucedido. Yo no tuve otra percepción de lo que fue la guerra hasta que entré a la universidad, o tal vez un poco antes, pero a partir de las lecturas y de los comentarios y preguntas que poco a poco iba haciendo. Luego he conocido a muchos compañeros y amigos que vivieron de un modo distinto aquellos años, con la presencia continuada del

dolor y de la guerra. Pero ahora que ha pasado el tiempo, supongo que aquel silencio no fue algo negativo, y estoy agradecida con mis padres y con mi familia por no haberme hecho crecer en el rencor ni con la sensación de miedo o de odio sino más bien en una situación casi angélica, es decir, mi infancia fue privilegiada de alguna manera. Puedo decir que vivía en una casa con bastante amor y eso siempre es un regalo. Tuve una educación –como gran parte de la gente de mi generación– un poco absurda en un colegio de monjas desde los cuatro a los dieciséis años. Una educación alucinante en esa atmósfera del “nacional catolicismo” que impregnaba a todo el régimen, pero quizá muchos de los que nos formamos en esa educación religiosa, completamente fuera del mundo, de la modernidad y de los avances científicos o culturales, fuimos los primeros que reaccionamos frente todo aquello, en cuanto llegamos a la universidad y empezamos a pensar por nuestra cuenta, a leer y a investigar, etcétera, etcétera. En mi familia por ejemplo siempre me ayudaron y me alentaron para que siguiera estudiando. Era una cosa bastante excepcional para aquella época, pero veníamos de una tradición liberal, esa magnífica tradición que dio los grandes pensadores y escritores de la República. En mi colegio había muchas chicas listas, estudiosas, pero sólo dos de mi clase fuimos a la universidad pues muchas familias seguían pensando que el destino de la mujer era el matrimonio. Estoy hablando del momento en que iba a producirse casi inmediatamente el gran cambio de los sesenta. Cambio de mentalidad sobre todo, de condiciones de vida, de valores.

**–¿Son estos cambios de valores lo que la motivan a escribir o, cómo es que decide ser escritora?**

–Cuando me preguntan esto pues yo digo porque fui una lectora empedernida desde los cuatro años y sucedió que a esa edad tuve ganglios en el pecho, entonces existía todavía

el fantasma de la tuberculosis, y que una niña tuviera ganglios en el pecho era para las familias una seria alarma porque podría anunciar una tuberculosis (que hizo estragos en la guerra y en la primera posguerra: hambre, miseria, suciedad y otros muchos males). Tuve suerte y al final todo quedó en nada, porque precisamente en ese momento entró por primera vez la penicilina, no sé si clandestina o legal, pero aquellos ganglios se curaron afortunadamente con reposo, en el campo, respirando oxígeno. Si hubiera sido ahora, seguramente mis padres me hubieran enchufado al televisor y a los dibujos animados, pero entonces lo que hicieron para mantener a una niña en la cama tres o cuatro meses fue leerme cuentos, contarme historias, de tal manera que yo aprendí a leer muy pronto. Siempre he dicho que me inocularon con la penicilina el vicio de la lectura. Ahora, si tuviera que responder qué hay que hacer para ser escritor, pienso que no hay una fórmula, pero que probablemente ayuda el haber leído mucho, porque la lectura te da el instrumento que es el lenguaje, los giros, los diferentes modos de contar, la riqueza de vocabulario. Te abres al mundo y se despierta la imaginación. La lectura, todo tipo de lecturas –desde los tebeos a las novelas de aventuras o a los grandes hitos de la literatura universal– es alimento para la mente y acicate para el escritor.

**–¿Cómo le llega a usted el existencialismo, que era una corriente en boga en ese momento?**

–No se puede decir que fuéramos existencialistas, aunque amáramos la filosofía y la literatura francesa, y también las modas y las canciones. Fuimos la última generación en España de formación francesa. Mirábamos a Francia como un faro de libertad. Íbamos allí a comprar libros, a ver buen cine.

**–De esa literatura extranjera a la que tuvo acceso, ¿cuál fue la que le impactó mayormente?**

–Primero, toda la literatura que aquí no podía editarse, por ejemplo las ediciones de Mortiz de México, donde por ejemplo descubrí a Malcolm Lowry, o las ediciones de Losada, que publicó a gran parte de los exiliados españoles, pero también a los grandes autores extranjeros como Sartre o Camus, etcétera, etcétera. Íbamos a las trastiendas de las librerías donde se vendían clandestinamente los libros y luego alguien iba a París o y venía con un cargamento de “tesoros” que aquí era difícil o imposible encontrar, porque seguían siendo autores prohibidos. Tenía algo de aventura aquella búsqueda. Era como una conquista. Desde luego también la música y las canciones como las de Brassens, las de Julliete Grecó, las de Ives Montand y enseguida las canciones revolucionarias de todo el mundo.

**–¿Es así como inicia su participación en la política?**

–Yo había entrado en la universidad al iniciar la década de los 60 y al año siguiente, coincidiendo con las grandes huelgas de los mineros en Asturias, el grupo de amigos pasamos de la literatura que compartíamos y del teatro, a la acción política, al “compromiso” como se decía entonces. Ingresamos casi todos los amigos en el Partido Comunista (que evidentemente se movía en la clandestinidad y comenzaba con grandes dificultades a reorganizarse en el interior del país). A partir de ese momento empezó todo lo que fue la resistencia en la universidad. Los años 60 fueron en la universidad de rapidísimo crecimiento del antifranquismo, fueron unos años muy activos de militancia, y de estudio, porque éramos curiosos, ávidos de aprender, y no dejábamos de leer, de estudiar y de discutir los grandes temas. Éramos probablemente ingenuos e idealistas, pero fueron años muy estimulantes. Si para Franco el comunismo era el coco, nosotros

por reacción nos hicimos comunistas, sin saber muy bien qué era exactamente lo que estaba sucediendo más allá del telón de acero. Luego vendrían las decepciones a medida que los muros fueron cayendo y pudimos saber. En realidad yo no empiezo a escribir novela ni teatro sino hasta que abandono la política, tras aquellos años de la universidad que fueron muy activos en conversaciones, discusiones, lecturas, acciones y canciones, de tal modo que no teníamos tiempo para escribir.

**–¿Este que describe en los años sesentas, era el ambiente de todos los jóvenes universitarios o de una cierta élite?**

–Era una minoría al principio pero lo sorprendente es que cuando en el año 65 se producen las grandes manifestaciones universitarias se puede decir que participa en ellas gran parte de la universidad. Es decir que en tres o cuatro años lo que empezó como un fenómeno minoritario se había extendido a gran parte del mundo universitario. El clima de la dictadura era ya insoportable y el país estaba sediento de cambios, que por otro lado comenzaban a producirse en el terreno económico y en las costumbres con la entrada masiva del turismo europeo a partir de los sesenta.

**–¿Participaban ustedes en la lucha latinoamericana?, ¿se ven influidos por la revolución cubana, por ejemplo?**

–La revolución cubana nos tocó muy directamente, como pasó en gran parte de la juventud de todo el mundo, y sobre todo en América Latina. Para dar una idea, mi hijo, que nace en el 63 se llama Jaime Fidel. Vivíamos de mitos, supongo que los necesitábamos para respirar. Desde luego el Che era otro de nuestros iconos, pero también los héroes de la revolución rusa o de la francesa. Cualquier símbolo que nos hablara de libertad y de igualdad. En las casas de los estudiantes nunca faltaban carteles

con la foto del Che o una copa del Guernica. Madrid, para nosotros, también fue una fiesta, vivíamos la represión, pero en la universidad no hubo una represión terrible, aunque nos perseguían con los caballos, nos golpeaban y nos detenían y tal, pero yo creo que fue un momento lleno de vitalidad y de energía. Éramos jóvenes y como dije antes, probablemente ingenuos pero llenos de entusiasmo y convencidos de que íbamos a cambiar el mundo. Fue una época fantástica en Occidente. Se mezclaba todo, el cambio de costumbres, el cambio de vida, las nuevas ideas sobre el sexo, sobre la pareja, la liberación de la mujer, la igualdad entre los sexos. Fue una época muy dinámica. En mi primera novela publicada, Luz de la Memoria, escrita algunos años más tarde, intento reconstruir aquel ambiente y el clima del desencanto posterior, después del Mayo francés y los tanques de Praga, cuando algunos, yo entre ellos, abandonamos la acción política.

**–¿Conocieron ustedes la matanza de estudiantes mexicanos en Tlatelolco del 2 de octubre del 68?**

–Sí, sí, claro. Teníamos los ojos puestos en América Latina y en todo lo que allí pasaba. Éramos internacionalistas al fin y al cabo y creíamos en que la liberación de los pueblos tenía que llegar antes o después. Odiábamos todo tipo de represión o de explotación y desde luego las dictaduras militares. Cuando en el 69 abandoné el Partido Comunista habían pasado ya muchas cosas: escisiones, aparición de grupos, grupúsculos. Esa tendencia de la izquierda a estar siempre dividiéndose. Yo al dejar la política activa tuve la necesidad de ponerme a escribir. Y así recuperé la literatura. Sin abandonar gran parte de las ideas por las que había combatido, pero con la necesidad de retirarme y huir de la burocracia y tozudez de los funcionarios, de los dogmas. ¡El abandono era un trauma! Es como cuando uno pierde la fe religiosa, se queda como vacío, aislado y perdido. Y se



vuelve hacia sí mismo. Es un momento por otra parte muy interesante y puede ser muy fructífero desde el punto de vista personal.

**–¿Eran atacados por quienes se quedaban?**

–Sí, sí. Cuando un grupo se escindía, por el motivo que fuera, se producían además grandes desgarros personales porque éramos amigos, compañeros, camaradas, que estábamos siempre juntos tomando vino, hablando, discutiendo, y de repente eran los enemigos. Surgía la desconfianza. Me resulta extraño y divertido recordar todo aquello. En realidad, ya lo he dicho, creo que fue una etapa apasionante.

**–Antes de Luz de la Memoria usted había escrito una novela, que por cierto tiene un título muy singular, Andrés García a los 19 Años de Edad, ¿cómo nació esta novela y por qué la titula así?**

–Era también una reflexión sobre aquellos años, las luchas en la universidad y dos amigos homosexuales, pero no se podía publicar en España por culpa de la censura, y creo que la censura aquí me hizo un favor. Al fin y al cabo era una primera novela y siempre en esos primeros intentos uno quiere contar demasiadas cosas. Es una novela todavía inmadura, así que está bien donde está, en el estante de mi librería o en un cajón. Le tengo cariño y no sé si antes o después la publicaré porque al fin y al cabo responde perfectamente a una época y a un momento concreto. Y por supuesto a un punto de mi biografía literaria.

**–Usted era muy joven, tenía acaso 30 años.**

–En Andrés García sí, pero la primera novela que se publica en el año 76 es Luz de la Memoria, donde hay ya tal vez una visión más escéptica, más dolorida, pero al mismo tiempo mucho más rica, más compleja, no sólo por la estructura sino también por la visión del mundo menos maniquea. Para muchos críticos es una novela generacional. Una novela también de las preguntas y el primer mazazo: el comienzo del *hippismo*, la huida a Ibiza y para muchos a las drogas.

**–¿Usted comienza directamente escribiendo novela o como algunos escritores practica antes otros géneros literarios?**

–No, empiezo con novela, y además pasa una cosa, yo en el año 69 después de todo esto, empiezo a trabajar en una editorial, la editorial Santillana y allí tenía que hacer pequeños relatos para una enciclopedia (La Gran Travesía). Yo debía escribir cuentos y artículos para esa enciclopedia destinada a niños y adolescentes. Fue una buena práctica, que me quitó el miedo a la página en blanco. Hacía de prisa el trabajo que se me encomendaba y allí comencé a escribir mi primera novela.

**–¿Qué libros y autores han pesado más fuertemente en su literatura?**

–Todos los libros que he amado y que he leído, y son muchos. Cuando me preguntan por ejemplo, ¿hay un lenguaje femenino específico?, contesto que lo ignoro. Lo que sí sé es que la voz de un escritor o una escritora se forma fundamentalmente a partir de todos los textos que ha leído, los escritores en los que ha bebido y le han proporcionado modos de contar. Y desdichadamente durante muchos siglos gran parte, por no decir casi toda la literatura (poesía, teatro, novela o ensayo) ha sido escrita por varones. Así

que de ellos he aprendido, evidentemente. Ellos me han dado la voz y los recursos. Es difícil por tanto enumerar todas las influencias. Las más obvias: en primer lugar la generación del realismo social, es decir la generación inmediatamente anterior a la mía, en la que estaba gente como Pacheco, Martín Santos sobre todo, con Tiempos de Silencio, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Ángel González, Carlos Barea, Gil de Biedma, García Hortelano, una generación de ruptura que ya se había planteado una renovación en la manera de contar y también en los temas vinculados a la realidad social, y que abrieron nuevos caminos en la literatura escrita en España. Luego podría citar a una multitud de autores de otros ámbitos y de otras épocas. Autores como Faulkner, Dos Passos, Malcolm Lowry, Joyce, Proust, Celine, Svevo, Musil. Sería una lista interminable. Desde luego incluyendo a la gran literatura latinoamericana, Carpentier, Lezama, Borges, Cortázar, Amado y Rulfo, que nos abrían a la belleza del lenguaje y a otros paisajes y modos de narrar. También y muy directamente los escritores del *Nouveau roman* francés. Butor sobre todo, pero también Duras y Robbe-Grillet. Insisto en que sería una lista interminable, difícil de resumir en unas pocas líneas. Y en algún momento, también Marguerite Yourcenar, claro, de quien siempre he admirado en sus escritos la lucidez y el sentido de la belleza, su amor al pasado y su sensibilidad.

**–Sin embargo cuando se produce el mayo francés, Yourcenar camina tranquilamente por la calle con Grace Frick después de tomar un café.**

–Hay un libro suyo, Con los Ojos Abiertos, que yo leí un poco más tarde, que es una larga entrevista unos años antes de su muerte que me fascinó, porque que tiene esa mirada, como decirlo, como una lente sobre el mundo y una mirada lúcida sobre las

cosas, y a mí eso me ha atrapado siempre. También su interés y su conocimiento de los mitos clásicos de la gran tradición grecolatina, amor que yo comparto.

**–Llama la atención que habla usted de una sensibilidad de mujer, un escribir de mujer, ¿considera que existe una forma especial de las mujeres para expresarnos literariamente?**

–Como dije antes, no lo sé, cuando era más joven contestaba siempre que no. Que había buena y mala literatura, escrita por hombres o por mujeres. Ahora admito que tal vez haya una mirada diferente sobre los personajes, pero no estoy muy segura. Hay hombres con una sensibilidad que podríamos llamar femenina y mujeres como, por ejemplo, Patricia Highsmith que tiene la sequedad y la violencia de cualquier escritor de novelas policíacas. Creo que no es fácil dictaminar si es hombre o mujer quién escribe un texto. Además los hombres y las mujeres somos muy diferentes, somos individuos y muy complejos, con diferentes sensibilidades y distintas influencias.

**–Y hay hombres que escriben con una especial sensibilidad femenina.**

–Sí. Y es que eso de lo femenino y masculino es muy complejo. Un buen escritor – macho o hembra– es aquel que es capaz de recrear un universo de seres humanos de diferentes sexos, edades, grupos sociales. Cuando Flaubert dijo el “Madame Bovary soy yo” tenía razón. Pobre de aquella escritora que no sea capaz de crear personajes masculinos sólidos, contradictorios, con independencia de su propio ser de mujer.

**–¿Qué otras escritoras tuvieron un impacto sobre usted y su obra?**

–No lo sé, pero no muchas. Por ejemplo Marguerite Duras muy poca. Menos que Butor y Robbe-Grillet, por ejemplo. He leído a muchas escritoras contemporáneas, pero

evidentemente las influencias que marcan son siempre las de esos años primeros, años de lectura ávida y de formación. Luego lees de otra manera, con una visión menos apasionada y más profesional: juzgas, analizas, comparas. Es diferente.

**–Su primera novela histórica es Urraca, que publica en 1981, ¿cómo surge su interés por este género? ¿Cómo se dice usted “voy a escribir una novela histórica”?**

–En mis primeras novelas, Luz de la Memoria, En Días como Éstos o Picadura Mortal, trataba muy de cerca la realidad contemporánea. Necesitaba alejarme. Era la primera vez que me iba a enfrentar al tema del poder y la mujer. Eran temas de debate en aquellos días, pero yo no quería hacer un ensayo, sino una novela. Además me venía bien esa distancia para que no fuera la novelista, es decir Lourdes Ortiz la que expresara sus ideas, ya que era la primera vez que iba a utilizar a una mujer como protagonista. Por eso recurrí al pasado.

Yo siempre digo que Urraca no es una novela histórica, aunque la historia esté detrás sosteniendo la trama y los personajes. Para mí es simplemente una novela más entre las mías. Picadura Mortal, por ejemplo, sí es una novela de género, ya que para mí fue un ejercicio, un juego. Intentaba reproducir el esquema de la novela negra americana, basada en la acción y en los diálogos. Pero el género es una trampa para el escritor. Yo adoro la novela policíaca, pero siempre me han gustado los retos, y someterse a una trampa puede ser eficaz y divertido, pero puede secar. Yo distingo entre novela y un subgénero que podríamos llamar historia novelada. Para mí tanto Urraca como La Liberta, como las novelas de Yourcenar o las de Tolstoi o las de Faulkner o las de Fuentes, son simplemente novelas, grandes novelas, aunque su materia sea el pasado más o menos remoto. Luego hay un subgénero que consiste simplemente en divulgar la historia tal y como nos la han contado. Tomar, por ejemplo,

a Suetonio y contar lo que él cuenta, con palabras triviales. Es un género de divulgación que está de moda y a mí, concretamente, no me interesa nada. Como las biografías noveladas de los grandes personajes del pasado. Pero luego los críticos y las editoriales apenas distinguen y clasifican por géneros en los estantes de las librerías o en las colecciones editoriales cosas muy diferentes, novelas de calidad y basura divulgativa.

La única diferencia entre Urraca y La Libertad y el resto de mis novelas es el tiempo previo que necesito para empaparme en la época, en sus tics, en sus lecturas y sus obsesiones, en su ritmo y en su aroma. Pero una vez pasado el tiempo previo de inmersión, para poder contar con ligereza, la materia histórica, los personajes y los sucesos son sólo ya materia de ficción, por muy respetuosa que se sea con los datos, los pocos datos verdaderos e históricos que pueden manejarse. Los personajes como en cualquier gran novela tienen que encarnarse en el texto, son sus contradicciones, sus pasiones, sus sufrimientos o sus alegrías los que les convierten en materia eterna, materia literaria; sus reflexiones, sus cambios, sus idas hacia delante y hacia atrás. Para poder construir así con libertad una compleja estructura novelística uno debe sentirse cómodo con la documentación, con las fuentes y después volar, dejar moverse a los personajes, oírlos sentir y pensar, equivocarse o acertar, vacilar, contradecirse. Lo que es una gran novela y que puede saltar así por encima del tiempo. En realidad toda gran novela, hable del pasado o de la presente habla de nosotros mismos. Lo demás es arqueología o pastiche.

### **-¿Por qué se ubica en el siglo XII?**

-Urraca era el personaje perfecto. Una mujer enloquecida por el poder, capaz de enfrentarse a todos, a su marido, a su hijo, a sus más inmediatos colaboradores por conservar el trono. Pero no era un ensayo sobre el poder lo que pretendía escribir, sino

una novela. Y cuando el personaje comienza a moverse por sí mismo en el texto, el personaje se quiebra. Está la soledad, las dudas, el miedo, el amor a pesar de todo al hijo con el que no quiere enfrentarse más. Es un personaje contradictorio y lleno de matices, como por otra parte lo somos todos. Toda novela tiene que encerrar la complejidad del ser humano con sus bajezas y su grandeza. Lo curioso es que Urraca ha sido mi novela más estudiada, sobre todo fuera de España, la que más ha conectado con grupos de mujeres. Porque hay algo en ella absolutamente contemporáneo en nuestras vacilaciones, nuestros miedos, nuestra intensidad para intentar hacer compatible trabajo y vida familiar. Y todo ello a pesar de estar situada en la Edad Media.

**–¿Cómo logra usted encajar la Historia con la ficción literaria? ¿Cómo logra usted ese cruce que configura una novela histórica?**

–Pienso que el historiador es también un narrador. Y que también está cargado de subjetividad. Responde como todos a modelos de su época, a obsesiones y a sus propios deseos y convicciones. Pero el historiador frente al narrador tiene pretensión de verdad. Maneja el dato, en muchos casos imprecisos y, sobre todo en épocas antiguas, discutible y tal vez inventado o legado por la tradición oral. Pero aunque el dato este ahí, también suele ir acompañado de la *Doxa*, la opinión personal o el chisme transmitido. El historiador es en muchos casos un exegeta que trabaja al servicio de un señor, un monarca o un estado. Casi nunca es imparcial. Ni siquiera en la época contemporánea. Los datos pueden manejarse y sobre todo interpretarse y dirigirse o seleccionarse. Si tú te enfrentas al pasado o al presente y despojas el dato de la “*doxa*” –de las opiniones y comentarios personales del tipo: “se decía” “parece que” (lo utilizan continuamente los historiadores romanos, por ejemplo)– puedes enfrentarse al dato con absoluta libertad sobre todo para interpretar tras las acciones conocidas y los hechos las intenciones de

los hombres y mujeres que participan en la historia. Se trata de mirar más allá. De volver a leer los textos viendo los huecos y dando voz, una voz personal y nueva a los personajes. Sin alterar el dato, pero intuyendo nuevas interpretaciones, distintas intenciones. Es lo mismo que hacemos cuando leemos una noticia contemporánea en el periódico, de la guerra de Irak, por ejemplo. Mi Nerón es un Nerón posible, reivindicado además en los últimos tiempos como gobernante por la historiografía contemporánea. Sobre todo en los primeros tiempos de su mandato. También es posible, como atestiguan los testimonios de la época que no hubiera muerto, ya que aparecen después Nerones en diferentes partes del imperio. Los personajes están ahí, los hechos contados también. Pero Suetonio y Tácito escriben cuando ya ha pasado el tiempo. Hacen caso de los chismes, de las habladurías y sobre todo de los intereses de las nuevas dinastías reinantes. Luego los cristianos recogen esa imagen negativa y turbia, pero también mucho tiempo después.

En la época de Nerón los cristianos todavía no eran un problema para el imperio, apenas contaban. Eran simplemente una secta enloquecida más, pequeña y sin importancia. Las grandes persecuciones empiezan después, cuando el cristianismo se ha extendido y tiene fuerza. En la época de Diocleciano, por ejemplo, también mi Pablo es posible; también es posible que muriera entonces. Y el personaje que describo creo que está muy próximo a cómo debía de ser, si se atiende a sus escritos. A sus cartas, a las únicas que verdaderamente pueden atribuírsele y a Los Hechos de los Apóstoles.

**–Pudo haber tomado para su novela como voz principal al propio Nerón ¿por qué toma a Acté, una esclava liberada?**

–Es un personaje interesante que me daba gran libertad para contar. Era una mujer y fue protagonista silenciosa, compañera de Nerón en la trastienda como confirman las citas



de los historiadores, en las que se la nombra como de pasada. Fue, parece, la primera concubina de Nerón y luego desaparece hasta que vuelve a ser citada en el momento de las libaciones y los ritos sepulcrales. Por eso la elegí, como testigo silencioso de todo un momento, una mirada distante y femenina sobre los sucesos y los personajes. De todas formas hay momentos en que Nerón o Pablo piensan, sueñan, vacilan y es su propia voz, sus propias dudas las que percibimos. Es un poco coral, a pesar de que todo este conducido desde Acté. Es también una novela de entrega y de amor. Lo es a través de los ojos de la liberta.

**–Hay dos coincidencias inevitables entre las Memorias de Adriano de Marguerite Yourcenar y una de sus novelas, La Libertá, primero por ubicarse ambas en la misma época, el imperio romano, y ser novelas históricas –aunque el término sea debatible–. ¿Influye la obra de la escritora francesa en La Libertá?**

–Supongo que sí, pero ya indirectamente, es decir, ha pasado mucho tiempo desde que leí las Memorias de Adriano y Opus Nigrum, que es la otra gran obra suya. En realidad pienso que las coincidencias se deben más bien a sensibilidades cercanas, a gustos compartidos, a intereses próximos. Quizá el ser mujeres que de alguna manera miramos hacia el pasado para sacar del pasado, si no lecciones, por lo menos recursos para contar, símbolos, referencias que de algún modo son eternas. Por ejemplo en uno de mis libros, Los Motivos de Circe, intento dar voz a mujeres de la tradición hebrea o greco-latina y que fueron fijadas para siempre por la mirada del hombre, convertidas en símbolos. Mujeres de la Odisea o de la Biblia como Circe, Penélope, Salomé y Betsabé. Y es algo que también hizo Yourcenar, con María Magdalena, por ejemplo. Y, sin embargo, cuando yo escribí mi libro no había leído ese relato de Yourcenar. Era como si en ambos casos venciera la necesidad de crear una mirada femenina, una mirada posible

de mujer sobre las cosas, diferente de la que nos ha sido legada. Lo mismo he intentado en Urraca o en La Liberta. ¿Más conexiones? Tal vez la valoración de ese lado femenino en el hombre. Cierta anhelo de la androginia, como camino hacia la igualdad.

**–¿Encuentra más similitudes entre las Memorias de Adriano y La Liberta?**

–Supongo que las hay, entre otras cosas porque en ambas el marco elegido es el imperio romano, aunque en momentos muy distintos, y un emperador como protagonista. Pero serán los críticos los que decidan las proximidades y las diferencias. Cada libro, cada novela es un universo autónomo. Y las voces de los escritores, sus tics, sus obsesiones, son personales e intransferibles. Antes me he referido a las sensibilidades y a las coincidencias. Pero no todo acaba ahí. Tal vez sea una comunidad de época, del momento en que las mujeres podemos por fin expresarnos y hablar. Y los recursos literarios están ahí para servirnos. Hay una música, un aroma de época, impensable en épocas distintas. Uno o una está inserta en ella, en sus formas de ver y de contar. Son algo así como códigos visuales, herencia a la que una no puede eludirse. De ahí también las coincidencias, las preocupaciones, el recurso a determinados símbolos o mitos. Pasa también con el teatro. Las cosas están en el aire, las músicas que oímos, los temas que nos conciernen, las películas, los libros que leemos. Y de todo eso sale nuestra voz personal, pero vinculada a ese presente que nos ha tocado vivir, a sus modas y a sus ritmos.

**–He hecho una distinción entre novela histórica y nueva novela histórica, ¿qué piensa usted de esto?**

–Creo que también he contestado ya a eso. La novela histórica del XIX, por ejemplo, la de Dumas o Walter Scott tenía unas características que sí podríamos considerar de género: novela de aventuras, de amoríos, con alguna vinculación con la recuperación pasado histórico nacional y los héroes nacionales. Tenía una cierta vinculación con la novela popular, con el folletín. Tal vez su heredero más directo en nuestros días sea Pérez Reverte que utiliza los mismos recursos e incluso cierto lenguaje arqueológico, intentando recrear por ejemplo la atmósfera del Siglo de Oro. Bueno, hay si podría hablarse de género. En cualquier caso a mí y creo que a la Yourcenar no son los avatares aventureros los que me interesan, sino las pasiones, las envidias, las vicisitudes internas de los personajes, que no son tipos sino seres humanos. En ese sentido si podría hablarse de novela histórica de nuevo cuño.

Pero ya he insistido en que prefiero hablar simplemente de novelas. ¿Es novela o novela histórica La Muerte del Chivo de Vargas Llosa? ¿Es novela o novela histórica La Cartuja de Parma o Guerra y Paz? Son discusiones que quedan para los estudiosos y los críticos. Para mí no hay distinción entre Urraca y La Liberta y todas mis demás novelas. Es la misma actitud con la que me enfrento ante el papel en blanco, los mismos problemas de estructura, lenguaje y construcción los que me planteo. Las mismas dificultades las que tengo que vencer para resolver y contar lo que quiero contar y no otra cosa. Se trata de encontrar el tono y el modo adecuado en cada caso. Porque, y esto es importante volver a recalcarlo una vez más no hay diferencia entre forma y contenido. Cuando se ha encontrado la forma para narrar lo que quieres contar tienes la novela y el proceso es un largo proceso que, quitando la etapa previa de documentación, en nada se diferencia en el momento de la escritura. Que es el que cuenta.

–**¿Existe el invierno de la escritura?**

–No lo sé, puede haber un momento de sequedad, de aburrimiento, de falta de estímulo.  
Espero que no llegue.

–**¿Escribir es un esfuerzo, un sufrimiento?**

–No, para mí siempre ha sido un goce, aunque a veces cueste o parezca que se pierda.  
Hay momentos fértiles y momentos estériles pero cuando la cosa marcha es estupendo.

–**¿En qué momento la versión le parece definitiva?**

–Uno sabe o siente que lo que quería contar está ya ahí y siempre intento que las expectativas que tenía al contestar el libro se realicen en el momento en que pongo punto final. Es el libro que escribes el que tiene su propio fin, el que lo reclama, si sabes escuchar las necesidades del texto.

–**Aunque esté constantemente acompañado por sus personajes, el escritor es en principio un solitario por naturaleza ¿Lo es usted?**

–El momento de la escritura siempre es solitario.

–**¿Nunca lamentó ser mujer?**

–No, nunca. Conozco la discriminación de millones de mujeres en el mundo pero fui afortunada, ni en mi familia, ni en mi trabajo, la enseñanza o en la política sentí esa discriminación, sino todo lo contrario.

**–Cuando vuelve al pasado, cuando reflexiona acerca de su existencia, ¿tiene el sentimiento de haber cumplido su contrato con usted misma?**

–Sí, no me arrepiento de nada, ni tengo nostalgia, he ido haciendo en cada momento lo que creía que era lo mejor y si me equivoqué forma parte de mi vida, y no me gusta mirar atrás, siempre me ha interesado el presente que incluye todo mi pasado. Ese pasado también soy yo.

### **3.3.2 La escritora en frases**

**Su infancia:** feliz, algodonosa.

**Su padre:** el que está siempre sin haber estado.

**Su madre:** la fortaleza, la entrega.

**Un lugar “su lugar”:** ahí donde está mi corazón, sola o acompañada.

**Un libro “su libro”:** cada etapa, un libro. Decisivos El Siglo de las Luces, Viaje al Fondo la Noche, Sobre el Volcán y Sobre Héroes y Tumbas porque fueron mi impulso decisivo para lanzarme a la escritura.

**Su educación:** colegio de monjas, niña aplicada, estudiosa pero rebelde.

**Su herencia:** tolerancia, cariño, interés por los otros.

**Su fe:** el hombre, a pesar de todo.

**Lo más sagrado:** la mirada de los niños.

**Influencias:** todos aquellos que he leído y que me han enseñado a mirar con ojos nuevos.

**El azar:** el desconcierto pero también la sorpresa y la novedad.

**Su isla:** el pequeño lugar donde escribo y el sillón donde leo.

**La memoria:** la fuente, mi primer libro se llama Luz de la Memoria y en la memoria estoy ahora buceando hacia atrás en un “recordatorio” que es diario al mismo tiempo y preguntas.

**La moda:** el cambio, como el río de Heráclito.

**“Yo”:** me quiero.

**Pasiones literarias:** cambiantes.

**“La lengua”:** el instrumento.

**Su mito:** amo los mitos pero no soy mitómana.

**Su técnica:** reflexión, trabajo y dejar que las cosas fluyan, luego corrección, limpieza, soy mi primera lectora y mi primera crítica.

**Ocultismo:** desconfío de las sectas pero me interesa lo que hay detrás.

**Oriente:** lo que me fascina y todavía me atrae. Sólo lo desconocido sigue siendo atractivo.

**El sueño, “su sueño”:** la armonía y esa palabra tan trillada. El bien para aquellos que amo.

**La muerte:** no me gusta pero me preparo sin creérmelo del todo para cuando llegue.

**Patria:** y la patria es la tierra, soy internacionalista y desconfío de los patriotismos y de las banderas. Soy ciudadana del mundo o quiero serlo.

**Religión:** soy agnóstica.

**Diarios:** siempre estuve alerta ante las biografías y las confesiones por mentirosas, pero ahora que se acerca el final, tal vez he caído y he comenzado a escribir ese recordatorio que es una anécdota de mirada hacia atrás y sobre este presente que no entiendo. Tiene algo de diario.

**Actividad política:** milité pero pienso ahora que el mejor modo de militar es luchar por lo que uno cree es seguir escribiendo, pensando e indagando en la realidad, sabiendo que sólo se sabe un poco o casi nada de lo que pasa. Pero soy cabezona y lucho por lo que creo.

**Animales:** me gustan pero de lejos. No me gustan cuando se convierten en sustituto de lo humano.

**Respeto:** quizás una de las palabras más hermosas.

**Inteligencia:** aquello que uno quisiera tener y conservar. Y lo que más aprecio que no debe confundirse con información sino con la capacidad de penetrar en la sensibilidad para entender.

**Amistad:** algo hermoso, difícil.

**Amor:** motor.

**Libertad:** la parcelita que nos dan. Lo más valioso.

**Su vida:** he tenido suerte. Me falta un final, ojalá llegue tarde.

**La enfermedad:** lo que temo.

**El tiempo “su tiempo”:** algo que se estira y se encoge. A veces pesa y a veces falta.

**Racismo:** torpeza. Producto de la ignorancia de siglos y siglos de desentendimiento y explotación.

**Democracia:** una bella palabra que ya casi no sirve de tanto ser manipulada.

**Nacionalismo:** soy internacionalista, he dicho, pero puedo entender que ante el caos la gente busque señas de identidad, referencias.

**Feminismo:** necesario y como todo, patético cuando se convierte en único punto de referencia para entender la realidad.

**Violación:** detestable. Hay violaciones físicas pero hay también muchos modos de violar cotidianos. Violar el alma.

**Milagros:** los que uno espera cada día cuando se levanta.

**Desmesura:** siempre es buena en algún aspecto. Denota energía.

**Su platillo:** las croquetas de mi abuela.

**Miedos:** muchos miedos. Con los años me he vuelto miedosa. Me da miedo el dolor, el sufrimiento ajeno o propio, el de los míos.

**Distinción entre placer y amor:** el amor lo es todo y lo llena todo, el placer es un momento.

**Distinción entre pasión y amor:** la pasión es arrebatado, intensidad, ceguera, pérdida del sentido. Me gusta la pasión. El amor es algo que no muere aunque la pasión muera.

**Distinción entre dominación y amor:** se confunde en muchos casos, pero la dominación siempre implica sumisión y al final dolor. El amor, el verdadero, no pide, da y no exige respuesta.

### 3.4 Marguerite Yourcenar: una senda clásica

La noche del 22 de enero de 1981 un acontecimiento del mundo literario acaparó la atención de las televisoras francesas. Era transmitida en vivo e íntegramente la ceremonia oficial en la que Marguerite Yourcenar ingresa a la Academia Francesa; la designación de la consagrada escritora ya había disparado una serie de rabiosas injurias de muchos envidiosos que la criticaron, incluso aceptando no haber leído su obra completa. Con su entrada a la Academia, Yourcenar se convertía en la primera mujer, la primera escritora en integrarse a este selectísimo grupo masculino, aunque para ella eso no significara “nada”, como tampoco le interesaban los homenajes, “tal vez porque hay cosas más importantes”, dice en una entrevista tiempo después de la ceremonia, realizada en la



biblioteca de su sencilla y confortable casa en una isla estadounidense perdida en las costas de Maine, donde radicaba desde hacía cuatro décadas.

“¿Qué significa haber ingresado a ese grupo exclusivo?” –le pregunta Peter Conrad. “Nada... Nada –responde Yourcenar–: La Academia es una institución francesa muy honorable, aunque han pasado hombres que no lo eran tanto. Se haría una Academia con quienes no han sido electos. Así que no prueba que la Academia haya reunido a los mejores escritores de Francia. Es un club muy honorable, de pronto decidieron aceptar una mujer y dio la casualidad que fui yo. Punto. No hay más que decir” (Ent. Conrad).

Es más, señala la escritora cuando le preguntan si se considera una mujer como cualquier persona:

No me siento una mujer escritora, ni una escritora francesa o europea. Simplemente me siento yo misma. Y eso ya es una carga bastante pesada (Ent. Conrad).

Marguerite Yourcenar –reseña una de sus biógrafas– les responderá a todos con la modestia, el respeto y la humildad que la caracterizan. En su discurso le recuerda al público masculino al que se dirige, no haber honrado antes con un sillón a otras mujeres de las letras francesas como madame de Tael, Georges Sand o Colette. La escritora, congruente consigo misma, no obedece la tradición de vestir traje de color verde de ceremonia y portar una espada. Se presenta con un conjunto largo negro y un inmenso chal de seda blanca y sobre la espada, después dijo: “la única que hubiera aceptado habría sido una phurba tibetana, daga mágica para matar el Yo” (Goslar, Marguerite Yourcenar 314, 315). ¿Pero quién es ese “Yo” conocida para el mundo como Marguerite Yourcenar?

Ese ser llamado Yo, vino al mundo el 8 de junio de 1903, cerca de las 8 de la mañana en Bruselas, de padre francés descendiente de una antigua familia del norte y de madre belga cuyos ancestros habían vivido en Lieja por siglos (Ent. Conrad).

Ese 8 de junio, cuando la recién nacida recibió una mamila en lugar del pecho materno, aún ignoraba todo sobre la agonía de su madre Fernande de Cartier de Marchienne, de cuya crisis tomaba nota su padre Michel de Crayencour: “El 16 la fiebre llega a su punto culminante (más de cuarenta grados) y el pulso se va debilitando”. La enfermedad tuvo un desenlace fatal tres días después, dejando en la orfandad a la pequeña Marguerite de Crayencour, quien dos décadas adelante cambia su apellido por el de Yourcenar.

“Yo no conocí a mi madre, así que no existe ningún lazo ahí”, dijo alguna vez la escritora, y se llegó a preguntar:

¿La hubiera yo querido?

En sus treinta y un años y cuatro meses de existencia, yo sólo había ocupado el pensamiento de mi madre algo más de ocho meses como mucho: primero, había para ella una incertidumbre, luego, una esperanza, una aprensión, un temor; durante unas horas, un tormento (Goslar, 37).

Acerca de su padre dice: “Conocí y quise a mi padre; con él sí hay un lazo, aunque él estaba desligado de todo sentimiento familiar (...) era impersonal. Carente de todo lazo sentimental. Así que mi procedimiento no fue común, que va del presente al pasado por una serie de recuerdos. En realidad no siento mucho amor por ninguna de las dos familias” (Ent. Conrad).

Eran los inicios del siglo XX, un siglo que había iniciado con el enfrentamiento entre las potencias europeas, Estados Unidos y Japón, por el reparto del mundo y de los mercados. El vapor y la electricidad, el transporte de masas y las comunicaciones

imponían nuevos ritmos, los de la técnica; al tiempo que se informa sobre la muerte diaria de tres millones de personas en la India.

En Francia Henri Bergson publica La Risa, una obra en la que define la comicidad como un choque entre lo abstracto y lo concreto. En la literatura hay igual una crisis que lleva a un cambio. Con la entrada de un nuevo siglo se presentan transformaciones sustanciales en la propuesta literaria: la crisis del logos y el retorno del mito marca una nueva cultura en las letras al comienzo del siglo XX. Existen dos hechos en la literatura de este siglo –comúnmente aceptados por los estudiosos– que indican una nueva conciencia literaria: la aparición de las vanguardias y la Primera Guerra Mundial. Es claro que estos acontecimientos no coinciden cronológicamente con el año 1900, debido a que en esta fecha las estéticas literarias dominantes eran continuadoras del siglo XIX o pertenecían a lo que de alguna manera general se denomina como “cruce del siglo”. (De Asís Literatura Universal del Siglo XX 13).

Justo en este “cruce de siglo” inicia y se desarrolla la vida de Marguerite Yourcenar, que desde niña será un ir y venir por alegres o incómodos hogares en Francia y otras ciudades del mundo donde pierde y gana lazos con gente que la acompañará todo el tiempo. Desde su adolescencia viajó por Alemania, Grecia, Italia y finalmente a Estados Unidos, donde dio clases de literatura francesa. Finalmente todo este impacto quedará vívido en su memoria y en sus obras. Su propia educación fue azarosa y fue una viajera incansable. Sobre su formación intelectual recuerda:

Mi padre no creía en la educación. Me instruí sola y él estaba muy complacido. Pero –señala con ironía– si yo hubiera decidido no hacer nada o dedicarme sólo a la jardinería, también le habría complacido (Ent. Conrad).

Nunca tuvo ningún plan establecido de antemano. “Pasaba de una cosa a otra -recuerda-. El latín me condujo al griego y así sucesivamente” (Ent. Conrad). Así fue como alrededor de los siete años Marguerite descubrió un libro por casualidad en la biblioteca de su padre: se trataba una novela histórica protestante que evocaba a una judía helenizada en el ambiente pagano de Alejandría. Après la Nuevième Heure de la escritora de Montpellier, Réynes Monlaur. La joven lectora quedó impresionada con una puesta de sol en el Nilo, mientras unos personajes montaban una falúa. Esta imagen de cuando Réynes describe un momento del viaje del emperador Hadrien a Egipto, se impone muchos años adelante en su obra más famosa, las Mémoires d’Hadrien.

Vi a los 11 años el rostro de Adriano en el Museo Británico, me pareció muy bueno. No creo que me produjera ninguna otra reacción. A los 20 años fui a la Villa Adriana, que entonces no parecía un estudio hollywoodense como ahora (sesenta años después), y quedé muy impresionada pues se trataba de un emperador romano que había sido internacional. Español de nacimiento, romano por su ascendencia y griego por su cultura. Sentí que se trataba de un hombre del mundo en el sentido más amplio (Ent. Conrad).

Son quizás éstas, las primeras letras e imágenes que inspiraron las Mémoires d’Hadrien, una de las obras fundamentales de la literatura del siglo XX esencialmente dentro de la novela histórica, aunque desde 1921 Yourcenar ya había publicado su primer volumen de poemas, El Jardín de las Quimeras (1921), donde se manifiesta su refinamiento como escritora, en ellos hace una reinterpretación de los mitos griegos desde el mundo moderno. En 1922 publicó otra colección de poemas Los Dioses no han Muerto y en 1929 apreció su primera novela, Alexis o el Tratado del Inútil Combate, en la que relata las opiniones de un artista que intenta dedicarse a su obra, pero tropieza con la

oposición de su familia. De su producción destacan además La Nueva Eurídice (1931), tiempo en el que realiza un importante viaje a Italia que inspiró su novela El Denario del Sueño (1934), donde establece la diferencia entre el sueño y la realidad.

En 1939, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y en huida del deshumanizado suelo europeo, Marguerite Yourcenar llega a Estados Unidos en 1939, año en que publica El Tiro de Gracia (1939). En ese momento no imagina que se quedará ahí por casi medio siglo. En agosto de 1942 descubre y toma al lado de Grace Frick –su compañera de vida a quien había conocido en 1934– una aislada casa de madera en Monts-Déserts, una isla frente a las costas de Nueva Inglaterra. Les seduce el aspecto salvaje de la isla, el paisaje sin colonizar. Una vez más viajaba en el tiempo. Su excavación de la historia europea la llevó a esta isla donde parece que la historia no había empezado. Alejada de Europa, en el margen de un país extraño halló un ventajoso sitio para su distanciamiento.

“Vivir en la penumbra conviene a lo esencial”, decía Yourcenar como un principio de vida. ¿A tal divisa obedeció su reclusión en Monts-Déserts y esa constante viajar “para olvidarse del prurito de ser alguien”? En esa isla, disfrutando de la generosa compañía de Grace Frick, amasando el pan cotidiano, paseando con su perro, leyendo o escribiendo, Yourcenar encontró el espacio para alejarse de la historia -ella, historiadora de excelencia- y aproximarse a la naturaleza y a las lejanías grecorromanas (Isla, “Historia y Delirio...” 4).

Quizás Yourcenar se refugió de la historia, pero como novelista siguió su viaje hacia adelante. En 1937 tradujo al francés Las Olas de Virginia Woolf y publicó en 1947 una traducción francesa de Lo que Maisie sabía, del escritor Henry James, al tiempo que preparaba su obra más ambiciosa, Mémoires d’Hadrien. Esta novela fue concebida y redactada entre las dos guerras mundiales, periodo en el que la literatura

occidental responde a la renovación de las vanguardias y a la sensibilidad que estos acontecimientos provocaron en la sociedad y profundamente en los sectores intelectuales y artísticos. Las vanguardias representadas en parte por Italo Svevo con La Conciencia de Zeno y Unamuno con Niebla, pero sobre todo el surrealismo, poseen una gran vigencia tanto en los contenidos temáticos como en las técnicas literarias. También de esta época son algunas obras de Apollinaire, Cedrans, Aragón y Eluard, mientras en la poesía es la época de los grandes maestros como Saint-John Perse y Milosz.

Así como Alexis es su gran obra de juventud, Mémoires d'Hadrien lo será de su madurez. Como la misma escritora reconoció, sólo podía haberla escrito después de los cuarenta años. La rumia largamente desde 1924. Investiga con acuciosidad, redacta fragmentos, los destruye; vuelve a empezar, se desalienta, abandona su personaje por más de una década. Historiadora sin proponérselo, cada vez que retoma su ilusión, lee montañas de papel; hurga en las piedras, en el aire que el fantasma respiró en los parajes de sus goces y sus sufrimientos. De ese cementerio resurge “la fluidez de la vida” (4).

Yourcenar busca a Hadrien, tanto como éste a aquella, con ansia de posteridad, de amor, de resurrección. Casi tres décadas llevó a la escritora consumir esta obra, lo escribe ella misma al inicio de sus “Carnets des Notes”, dedicados a Grace Frick.

*Ce livre a été conçu, puis écrit, en tout ou en partie sous ses diverses formes, entre 1924 y 1929 et 1926 entre la vingtième et la vingt-troisième année. Tous ces manuscrits ont été détruits, et méritaient de l'être* (Mémoires 307).

Este libro fue concebido y después escrito, en su totalidad o en parte bajo diversas formas, en el lapso que va de 1924 a 1929, entre mis veinte y mis veinticinco años de edad –y agrega- todos esos manuscritos fueron destruidos y merecieron serlo (Trad. Cortázar 267).

...

*Travaux recommencés en 1934; longues recherches; une quinzaine de pages écrites et crues définitives; projet repris et abandonné fois entre 1934 et 1937 (307).*

Trabajos vueltos a emprender en 1934; largas investigaciones; unas quince páginas escritas y consideradas definitivas; proyecto retomado y abandonado muchas veces entre 1934 y 1937 (Trad. Cortázar 267)

También en sus notas relata que en diciembre de 1948 recibió de Suiza una maleta llena de papeles familiares y cartas de hacía más de diez años, que había dejado en ese país durante guerra. Durante varias noches se sentó al fuego para "acabar con esa especie de horrible inventario de cosas muertas". La escritora revisó atentamente cada montón de correspondencia con personas olvidadas y que la habían olvidado, algunas vivas, otras muertas. Se despedía de esos "franciscos", "pablos" y "marías" desaparecidas, hasta que se encontró con un papel amarillento en el que leyó la pequeña frase que la devolvió a concluir su obra:

*Mon cher Marc...", "Marc..." De quel ami, de quel amant, de quel parent éloigné s'agissait-il? Je ne me rappelais pas ce nom-là. Il fallut quelques instants pour que je me souvinsse que Marc était mis là pour Marc Aurèle et que j'avais sous les yeux un fragment de manuscrit perdu. Depuis ce moment, il ne fut plus question que de récrire ce livre que coûte (Mémoires 314).*

"Querido Marco..." ¿De qué amigo, de qué amante, de qué pariente lejano se trataba? No advertí de inmediato a quien se refería el nombre. Al cabo de unos instantes, recordé de pronto que ese Marco no era otro que Marco Aurelio, y supe que tenía en mis manos un fragmento del

manuscrito perdido. Desde ese momento, me propuse rescribir ese libro costara lo que costare (Trad. Cortázar 273).

Hadrien se apodera de ella y poseída por él, en plena “magia simpática”, Yourcenar responde a los dictados de ese demonio que amorosamente la había perseguido durante veinticinco años. Del 11 de febrero de 1949 al 2 de diciembre de 1950 fatiga su pluma: escribe en el vagón del tren, en el restaurante, en su mesa de trabajo, escribe todo el tiempo donde puede. “De todas mis obras, no hay ninguna otra en la que haya puesto, en cierto sentido, tanto de mí misma, tanto trabajo, tanto afán de absoluta sinceridad; ninguna otra tampoco donde yo me haya eclipsado más deliberadamente ante un tema que me excedía...”, escribe en una carta a Joseph Breitbach en abril de 1951.

Otro importante atributo de Mémoires d’Hadrien es que sigue la línea -ya iniciada en la época anterior- de la literatura sobre la vida interior, sometida a una escritura artística y renovadora. Aparecen dos obras revolucionarias: En Búsqueda del Tiempo Perdido, de Proust y Ulises, de Joyce, publicado en 1922. La cultura de la acción, frente a la cultura de la inteligencia inicia en esta década con otros dos autores capitales, Ernest Jünger quien publica el ensayo El Combate como Vida Interior, y André Malraux con el ensayo Tentación de Occidente. A partir de 1924 comienza a proliferar la tendencia –inaugurada por Dostoievsky– que se conoce como “cristianismo trágico” (De Asís 267).

Sin embargo, aunque renovada en sus procedimientos técnicos sigue vigente la literatura preocupada por la moral y la sociedad. Dos nuevas tendencias fijan su inicio antes de 1945: la llamada “literatura comprometida” (con las causas justas, se entiende) y los comienzos de la literatura existencial. Estas dos nuevas líneas, surgidas en el periodo de entreguerras, tendrán su apogeo en una etapa posterior. Las renovaciones formales indican, por otra parte, las nuevas formas de enfoque de la literatura.



En la novela es el gran momento del “monólogo interior” o “perspectivismo”; comienzan las modalidades objetivas de narrar. En esta etapa adquiere también una gran vigencia el mito como “correlato objetivo”, base de lo que llamó T. S. Elliot “método mítico”. Además de la vigencia del mito de Elliot, es la etapa del uso del mito por parte de autores tan relevantes como Girandoux, Sartre y Broch, entre muchos otros. Algunos críticos han señalado que a medida que avanzaba el siglo XX, la literatura francesa parecía encontrarse en estado de confusión. Y muchos opinaron que no había “grandes escritores” que relevaran a Albert Camus, André Breton, François Mauriac, André Malraux, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir.

A nivel mundial ninguna vanguardia había despertado una sensación tan intensa como el surrealismo antes de la Segunda Guerra Mundial, por el existencialismo, después de ésta, y por los escritores de la “nueva novela” (*Nouveau roman*) durante los años cincuenta y principios de los sesentas. El papel que en otras épocas jugaron poetas como Baudelaire y escritores como Flaubert ahora correspondía a un puñado de filósofos, críticos y psicoanalistas estructuralistas y post-estructuralistas. Para la mitad del siglo XX se tiene la percepción de que son los pensadores y no los novelistas y los poetas, quienes han mantenido viva la literatura francesa (Taylor, Guía de Letras 238).

Los detractores insisten en que basta con echar una mirada a otros personajes literarios eminentes de la generación de Sartre. Casi todos ellos escribieron sus mejores libros antes de los años setenta. Con René Char, Francis Ponge, Henri Michaux, Raymond Queneau y Jean Genet, los críticos percibían un ambiente de agonía que era más un descuido en la manera de pensar la literatura francesa que un hecho real, pues ninguna otra literatura tiene críticos tan inclinados a trazar historias lineales. Las personalidades dominantes como Sartre, en el caso de los existencialistas; Alain Robb-Grillet, a nombre de los escritores de la “nueva novela”, y Philippe Sollers, quien

encabezó a la revista Tel Quel; incluso establecieron listas de autores “que deben ser leídos” y “que no deben ser leídos” (como una vez escribió Breton en la contraportada de una revista surrealista). Tanto el público francés como el del resto del mundo se han visto tentados a seguir esa misma línea, al considerar la literatura francesa constituye una dialéctica de conflictos conceptuales en la cual los escritores pueden ser encasillados dentro de movimientos de ideas bien definidos (239).

Se ha dicho incluso que en Francia, en la segunda mitad del siglo XX, no ha surgido ningún tipo de literatura seria al lado de “una literatura de académicos”, como advirtió Julien Gracq en La Literatura del Estómago (1950). En especial entre críticos no franceses tal escritura brotó como un arbusto fascinante a lo largo de los tres decenios siguientes a la segunda guerra mundial y para muchos lectores este arbusto oculta aún todo un bosque. Esto no quiere decir que los experimentos llevados a cabo por los escritores relacionados con la nueva novela e incluso con Tel Quel no produjeron fruto alguno ni pudieron sostener un interés prolongado (240).

Abarcar los problemas definidos por los nuevos novelistas e incluir algunos territorios no explorados por ellos es el problema vastísimo de la subjetividad y lo que, en diversas formas, se denomina “presencia”. Durante los pasados 20 años lo que unifica sobre todo a los escritores contemporáneos franceses, incluso de posiciones estéticas diferentes, incluyendo a algunos de los nuevos novelistas, es su práctica tonificante de la autobiografía.

Contemporánea a Yourcenar y tan consagrada como ella, ligada con la nueva novela y que desarrolla este género, encontramos a Marguerite Duras; Muralla contra el Pacífico (1950) es la primera reseña de su infancia en Indochina. Duras ha complementado sus escritos más recientes con acontecimientos pasados o presentes de su vida, ficticios o reales, a los que les añade una fuerte carga mitográfica; todo esto a

través de amplias descripciones del adulterio, el incesto y otras formas de trasgresión amorosa (Guía 241).

A los escritores que se agruparon bajo el título “*Nouveau roman*”, Ionesco los llamó cultivadores del “*bricolage*” de la novela. El lanzamiento de este movimiento lo llevó a cabo Alain Robbe-Grillet, con su novela policíaca de carácter intelectual, Les Gommages (1953). Los grandes críticos de aquel momento ignoraron la obra, pero fue valorada por otros, como Roland Barthes, que reconocieron en ella la mirada fría del autor sobre los seres y las cosas, su estilo neutro, su arte de jugar con el espacio y el tiempo. Dice Yourcenar que:

Toda obra literaria parece construida en parte para revelar, en parte para ocultar ese sí mismo que jamás se basta pero que jamás está ausente, y tal vez sea precisamente ese juego siempre un tanto desconcertante el que constituye lo que damos en llamar literatura (Goslar 21).

Ya en los ochenta cuando le preguntan si se considera una escritora moderna en algún sentido, ella responde con su habitual actitud: “No me considero escritora y mucho menos moderna. Tampoco me creo antigua; es algo en lo que no pienso” (Ent. Conrad). Pero, “¿la idea de la literatura moderna tiene algún significado?”, insiste una vez más el entrevistador: “Ninguno en absoluto –responde Yourcenar. Nada es más ridículo como la ‘nueva novela’, (que) siempre me hace pensar en esas cajas o latas de café, por ejemplo, en las que el fabricante escribe con grandes letras rojas: ‘Nuevo’. ¿Nuevo cuándo? ¿Hace seis meses? ¿Hace un año? No puedo saber si el café es nuevo realmente” (Ent. Conrad).

La misma autora explica que el florecimiento de la novela histórica en el siglo XX tiene que ver, desde el punto de vista estético, con la recuperación de la narratividad y el nuevo crédito concedido al “roman”. Considera que quienes piensan en la novela

histórica como una categoría diferente olvidan que el novelista no hace más que interpretar, mediante los procedimientos de su época, cierto número de hechos pasados, de recuerdos concientes o no, personales o no, tramados de la misma manera que la Historia. Como en la Guerra y Paz de Tolstoi, la obra de Proust es la reconstrucción de un pasado perdido. La novela histórica de 1830 cae, es cierto, en el melodrama y el folletín de capa y espada; no más que la sublime Duquesa de Lanjeais o la asombrosa Niña de los Ojos de Oro. Flaubert reconstruye laboriosamente el palacio de Amílcar con la ayuda de centenares de pequeños detalles; del mismo modo procede con Yonville.

*De notre temps, le roman historique, ou de que, par commodité, ou consent à nommer tel, ne peut être que plongée dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur (Mémoires 317).*

En nuestra época, la novela histórica, o la que puede denominarse así por comodidad ha de desarrollarse en un tiempo recobrado, toma de posesión de un mundo interior (Trad. Cortázar 276).

Efectivamente la historia es el verdadero origen del relato en general y de la novela en particular, que vuelve a lo que fue en sus orígenes, ya sea a través de un viaje de la imaginación a otros tiempos o a la recreación de personajes lejanos. En Mémoires d'Hadrien, Yourcenar consigue dos modalidades para la literatura: una novela de espacios y de personajes.

Tras décadas de interés en Mémoires d'Hadrien Yourcenar alcanza un extraordinario dominio del mundo de Hadrien y sin embargo reconoce que una novela histórica no es una mera investigación sino “una ilusión”, y explica: “Cuando veo a alguien que se dirige al museo a investigar de inmediato anticipo un fracaso. El museo es una especie de ático o sótano donde arrumbamos cosas que pueden llegar a sernos útiles. Cuando así sucede las buscamos ahí. El museo es una bodega en el caso de

Hadrien. Se deben recorrer todos los museos de Europa para hallar el retrato adecuado de Hadrien, Antinoüs o Plotine. Y todo depende de la luz, de la hora en que en que los veamos” (Ent. Conrad). El contexto histórico contemporáneo marcado por el signo existencial deja también su huella en este género.

De Hadrien en el año 130 dC al Zenón en el siglo XVI. De la idílica visión del emperador de un mundo de paz a un mundo desgarrado entre feudalismo y renacimiento, entre teología, mitos clásicos y espíritu científico. Entre las Mémoires d’Hadrien y su siguiente novela, Opus Nigrum, Yourcenar publica el volumen de ensayos críticos y apuntes A Beneficio de Inventario (1963) y una serie de ensayos y artículos cortos.

Con Opus Nigrum, publicada en 1968, obtiene el premio Fémina. En ésta trata sobre la peligrosa y casi diabólica ciencia alquímica que experimentaba con la destrucción y la transformación de la materia. En inglés fue publicado como El Abismo, en referencia al infinito mundo que hay en nuestro interior y en el que Zenón, un médico librepensador corre el peligro de caer” (Ent. Conrad) “¿Es Opus Nigrum un epílogo pesimista de Adriano?”, le pregunta Conrad a la escritora, quien responde: “Refleja el pesimismo de nuestra época. Usted habló –le dice al entrevistador– de la unificación y la euforia de la guerra, que puede sentirse aún en la Mémoires d’Hadrien. Yo creía aún que el mundo podía repararse, reconstruirse. Diez años después ya no lo creía; en nuestro mundo hay cortinas de hierro en todas direcciones. Hadrien, el protagonista, no tiene todo en sus manos; es un emperador, aunque subió gradualmente al poder. Es el amo del mundo y posee un gran poder. Zenón, en cambio, es un hombre perseguido que va de un lado a otro tratando de sobrevivir; es una época difícil, Zenón está más próximo a nosotros, tratando de sobrevivir en un mundo difícil donde

sobrevivir debió representar un esfuerzo descomunal. Zenón y Adriano son apasionados del conocimiento, sólo que para Zenón es una razón para vivir”.

En 1971 publica Teatro I y Teatro II, que incluye sus obras teatrales en dos volúmenes. También escribió biografías sobre su primera vida familiar, Mishima o la Visión del Vacío (1981), y ofreció una serie de entrevistas sobre su vida y su obra publicadas bajo el título de Les Yeux Ouverts: Entretiens avec Matthieu Galey (Con los Ojos Abiertos, 1980) y Cuentos Orientales en 1983, una de sus últimas obras.

### **3.4.1 Visita a Petite Plaisance**

Para dar al tiempo de la historia una contrapartida espacial digno de la ciencia humana, hay que elevarse un peldaño más en la escala de la racionalización del lugar. Hay que partir desde el espacio construido de la arquitectura a la tierra habitada de la geografía. (Paul Ricoeur, La Memoria, la Historia, el Olvido 198).

¿Por qué nos empeñamos en hurgar en la vida de aquellos, cuyos textos marcaron nuestro interés en la literatura, cuando debería bastarnos “el placer del texto”?, pregunta Roland Barthes, o en palabras de Yourcenar: “El público que busca confidencias personales en el libro de un escritor, es un público que no sabe leer”. Sin embargo hay textos que no parecen agotarse, ni por su contenido ni por su forma, al contrario pareciera como que hemos entrado en el laberinto de una vida celosamente guardada.

A mi regreso de Monts-Déserts, la isla donde Marguerite Yourcenar vivió y pasó sus últimos días, quise releer el texto Con los Ojos Abiertos de Matthieu Galey quien la conoció y entrevistó en varias ocasiones, y constaté que aquella casa había podido

transmitirme mucho de la autora, así como a través de las piedras, ruinas, y la biblioteca de Hadrien ella había reconstruido a su personaje.

La isla de Monts-Déserts se encuentra unida al estado de Maine por un puente, en el noreste de la Unión Americana, a sólo 160 kilómetros de Canadá. Champlain la bautizó así, pero esta isla pierde su nombre cuando en el verano miles de turistas la invaden para visitar una de las reservas forestales más impresionantes de Estados Unidos, sin embargo la paz regresa con el crudo invierno que dura casi todo lo que no es el verano. A la gente de la isla no le gustan los intrusos (“turistas”) y no son muy cálidos, pero el paisaje lo compensa todo. El sentimiento es de comunión con la naturaleza con todos los seres que habitan el universo, sí el universo de Yourcenar fue esta isla en la que rodeada de sus libros, de sus perros, de las ardillas, que pululan por el jardín, de las aves que migran en el crudo invierno, nos sentimos como Ulises contemplando el cielo del universo. “Todo viajero es un Ulises; debe de ser también Proteo” (Galey 278).

Aquí en su estudio de Petite Plaisance, rodeada de todos los griegos que Hadrien leyó y que ella amó, terminó Mémoires d’Hadrien, nuestro texto.

La casa está abierta en el verano para los interesados en Marguerite Yourcenar, pero a finales de septiembre pocos la visitan, por lo que tuve que hacer una cita para poderla ver. No quisimos llegar por primera vez sin haber recorrido el camino previamente, resultó ser una linda casita blanca cuyo origen data de 1866 rodeada de pasto muy verde y bosques de arces y pinos. Imaginamos a los colonos escoceses cortando la madera para su construcción. Enfrente están las grandes mansiones que dan al mar, que desde aquí se escucha, el mar lo invade todo.

Cuando Matthieu Galey le preguntó a Yourcenar qué fue lo que la sedujo de este lugar, la escritora le respondió: "La naturaleza, que es muy bella...y luego la vida. Se la ve en su máxima desnudez, bajo la forma más despejada de la literatura" (120).

Llegamos con tiempo a la cita, y en punto de la hora tocamos la vieja campana, de inmediato salió Joan E. Howard, otra gran admiradora de "Madame". Fueron más de tres horas, solos los tres, Joan, Thomas y yo, sin otros "turistas". ¡Que relativo es el tiempo! cuando sientes que estás bebiendo de la fuente de esta escritora, reconstruyéndola a través de sus libros, los más cercanos físicamente eran los griegos, más lejos los otros.

Así como la Villa Adriana para Yourcenar, Petite Plaisance conserva para nosotros la "vida" de quién la habitó. Paradojas de la vida para Yourcenar de Mont-Noir a Monts-Déserts. "Allí aprendí a amar todo lo que sigo amando: la hierba y las flores salvajes...", aquí "el mar aérea. Se tiene la sensación de estar en una frontera entre el universo y el mundo humano" (Matthieu Galey, Con los Ojos Abiertos 119).

Empezamos el recorrido de la casa, y de repente descubrimos que Joan no era una simple guía de turistas, es doctora en Letras francesas y presidenta de la Fundación MY, pero todo esto queda atrás cuando nos relata cómo llegó aquí todavía en vida de "Madame", cuando tuvo que dejar su proyecto académico, porque "Madame" desconfiaba de las élites, de las clases, de las clasificaciones, de los teóricos, sin embargo la invitó a pasar algunos veranos con ella conviviendo bajo el mismo techo, cocinando, leyendo, escuchando música y hablando.

*Back in 1982, when I discovered the importance of sacrifice in this author's work, it was my signal good fortune to succeed at arranging an interview with Madame Yourcenar at her island home in Maine. I arrive with reams of notes, prepared to convince her that I had found the key to her oeuvre. It*



*soon became clear, however, on that late-summer day that Madame Yourcenar considered my approach to her novels and plays somewhat eccentric. Nonetheless, we struck up a friendship* (Joan E. Howard, Sacrifice in the Works of M.Y. Preface).

¿Porqué Madame?, ella decía que el nombre es demasiado íntimo, demasiado propio. “Como la manía de llamarlo a uno por su nombre” (Galey 127).

Hay en el ser humano una curiosidad malsana por saber más y sobre todo de la primera mujer que ingresa en la Academia Francesa, verdadera élite en el mundo. Nunca entró en el juego de los géneros, en el amor para ella no había distinciones de homosexualidad, su patria era el mundo, esta isla: “en algún lugar se tiene que estar...” (Galey 115).

Cada rincón de la casa permanece intacto, los lugares donde ella se sentaba a recibir a Matthieu Galey, a escuchar música, a Mésomédè de Crète “*mon musicien favori*” (206) su silla en el estudio con la perspectiva de todos sus libros griegos, afuera hay muchos más, en cada rincón, pero los griegos....”era sobre todo el mito el que expresaba esto, el perpetuo contacto del ser humano con lo eterno, visto a través de los dioses griegos” (Galey 37).

Durante su vida en compañía, ella no se preocupó por la rutina de la vida, pero al morir Grace Frick, su “traductora”, tuvo que hacer frente a su supervivencia, sin embargo al ser una mujer despojada de todo lo innecesario no le resultó tan difícil. Joan nos enseña una original pieza de barro en forma cónica marroquí donde se pone a cocer el *couscous*, en el que “Madame” ponía todas las legumbres, granos y tal vez una pieza de pollo, ya que era básicamente vegetariana, y sólo hacía concesiones con el pescado.

Todos los objetos de esta casa eran útiles “¿Por qué agregar al amontonamiento del mundo?” (124).

El jardín es un paraíso verde y en la parte de atrás se encuentra el cementerio de sus mascotas, seres para ella en “el sentido de una vida encerrada en una forma diferente” (270) de cuya compañía siempre se rodeó. Esta zona del jardín parece la más sagrada, la más inaccesible aunque haya un sendero, el bosque aquí es más denso y sin embargo todo está perfectamente cuidado, sólo es un espacio más íntimo. A “Madame” le gustaban los ritos, y el fin de una vida puede ser un rito de iniciación “todo nos rebasa, y uno se siente humilde y maravillado...” (281). También aquí muere su compañera de vida Grace Frick, cuya agonía de diez años debió haber sido: “algunos hechos casi me inmovilizaron aquí estos últimos años, y tuve primero una cruel sensación de coacción. Comprendí también la ventaja de la inmovilidad en un punto del mundo, se viaja siempre; se viaja con la tierra” (277). Pero su deseo de viajar nunca se agotó, también se viaja a través de los libros le decía a Joan, y cuando parecía que “Madame” se había ido era porque estaba recorriendo alguna ruta de sus personajes que me recuerda la frase de Zenón en L’Ouvre au Noir “Quién querría morir sin haber dado la vuelta a su prisión”.

Aquella mañana, nos relata Joan, estaba “Madame” sellando un sobre que contenía las cartas que intercambiaron en alguna época de su vida Grace Frick y ella, así mismo como una serie de documentos personales, cuyo destinatario era la Universidad de Harvard. Su testamento dice que todos esos documentos no podrán ser abiertos hasta 50 años después de su muerte. Nos quedamos viendo Joan y yo, pensando sin adivinar que seguramente no estaremos aquí para verlo.

“Madame” me miró con esa mirada suspicaz e impenetrable y se sonrió diciendo ¡qué lástima!

Parecía que la visita había llegado a su fin, y sólo habíamos visto la planta baja, la parte de arriba no se visita, nos dice Joan, pero después de haber compartido durante

varias horas nuestro interés por Madame Yourcenar decidió hacer una importante concesión, su recámara, que en esos momentos ocupaba Joan. Subir fue como penetrar en ese mundo íntimo de la autora, su recámara era la buhardilla de la casa con su techo inclinado sobre la cama, un poco como la “*tente légère*” de Hadrien en sus años de viajes. Una pequeña ventana se abre sobre el techo para contemplar el firmamento, aquí impresionante, y aunque es pequeña tiene la grandeza del orificio que se abre sobre la cúpula del Panteón de Roma.

Mémoires d’Hadrien es un texto que nos muestra paso a paso que Grecia es su patria de corazón, de su cultura, de su lenguaje interior, y es la Grecia arcaica su patria mítica.

Pero si hablamos del lenguaje de la casa de Marguerite Yourcenar, lo griego está en la esfera del intelecto, del corazón y en su “*tente légère*” habitáculo de sus sueños. Hadrien y Zenón siempre presentes.

La muerte marcó desde su nacimiento la vida de esta gran escritora, y la muerte también se convirtió en hilo conductor de sus obras. Sin embargo su muerte no fue como ella la deseaba: “...desearía morir con pleno conocimiento, por un proceso de enfermedad bastante lento como para dejar que en cierto modo la muerte se inserte en mí, para tener tiempo de dejarla desarrollarse por entero” (Galey 281).

Entre septiembre y diciembre de 1987, en la calma recuperada de Petite Plaisance, su isla, Marguerite Yourcenar hace balance de los últimos años marcados por la desaparición de sus fieles amigos, empezando por la de Grace en septiembre de 1979; Jeanne Crayon en noviembre de 1985, Jerry en febrero de 1986, Borges en junio, Grekoff en junio y ahora, en julio, madame Lelarge acaba de sucumbir a un ataque cerebral. Ahí están todos, “del otro lado de las sombrías puertas, que tal vez sean puertas de otro”, escribe en una carta. Ella acaba de cumplir los ochenta y cuatro años;

es consciente de su cansancio y su fragilidad, pero no quiere vivir recluida a la espera de su muerte. Por el contrario, organiza un viaje a Nepal. En cuanto a sus proyectos, no piensa más que en forjarse leyes para la conducta interior, su regla ha devenido de los cuatro votos budistas:

Por poderosos que sean mis malos instintos, trabajaré para vencerlos. Por difícil que sea el estudio me entregaré a él. Por ardua que sea la vía de perfección, no renunciaré a seguirla, y por innumerables que sean las criaturas vivas en la extensión de los tres mundos, me esforzaré por salvarlas (Ent. Conrad).

Yourcenar se siente abrumada y triste la mayor parte del tiempo, impaciente por marcharse de esa casa demasiado encantada por recuerdos amargos, demasiado vacía y donde ya nadie habla su lengua materna (Goslar 337, 341). Quizás ya para este momento, la escritora hubiera sentido aquello que describió en 1950, y el final de Hadrien fuera sólo una aporía de su propio final.

*[. . .] le poids de drap sur les jambes Lourdes et lasses, le bruit presque imperceptible des rumeurs de sa propre agonie. J'ai essayé d'aller jusqu'à la dernière gorgée d'eau, le dernier malaise, la dernière image. L'empereur n'a plus qu'à mourir (329).*

[. . .] las piernas lentas y cansadas, el ruido casi imperceptible de un mar sin marea que bañaba a un hombre absorto en los rumores de su propia agonía. Traté de llegar hasta el último trago de agua, el último malestar, la última imagen. Al emperador sólo le quedaba morir (Trad. Cortázar 286).

En todas las muertes que ella recreó siempre hubo un rito que cumplir, la última experiencia, el gran paso. Este *rite de passage* que fue abrir la ventana en pleno invierno

cuando muere su compañera Grace Frick “abro la ventana para que en caso de que hubiera alma, pudiera escaparse...” (Goslar, Marguerite Yourcenar 295), lo recordaría su enfermera Deedee cuando el 17 de diciembre de 1987, Marguerite Yourcenar, emprende su último viaje “*ce bris perpétuel de toutes les habitudes, cette secousse sans cesse...*” (Savigneau, Marguerite Yourcenar 18).

Marguerite Yourcenar, ¡qué paradoja su muerte!, igual que su nacimiento, rodeada de médicos y enfermeras.

Sí, muere la persona, muere Marguerite Yourcenar, pero nunca el personaje.

### 3.5 Paralelismo entre Mémoires d’Hadrien y La Liberta

El azar juega con los humanos y logra que dos líneas paralelas lleguen a encontrarse (Lourdes Ortiz, La Fuente de la Vida: epígrafe).

...

*Ne jamais perdre de vue le graphique d’une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu’on dice, d’une horizontale et de deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l’infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse: ce qu’un homme a cru éter, ce qu’il a voulu éter, et ce qu’il fut.* (Marguerite Yourcenar, “Carnet de Notes”. Trad. Cortázar 285).

Marguerite Yourcenar

Mémoires d'Hadrien

Lourdes Ortiz

La Liberta

Sources: “Era el Dión Casio, en la edición de Henri Estienne (siempre fui un poco bibliófila, con intermitencias), y una edición moderna de la Historia Augusta. Adriano salió bruscamente de entre esas páginas” (Galey, 130).

Ciento treinta fuentes textuales y no textuales: las “cosas vistas”, las “cosas leídas”, estudios de la villa Adriana, esculturas de Antinoüs, aspectos pictóricos y arquitectónicos.

La *Note* ajoutée á la fin de M.H. comprend la liste des 130 textes principaux consultés par M.Y. (Pauline A. H. Hörman, La Biografía como Género Literario, 48).

Personnage féminin: *“Impossibilité aussi de prendre pou figure centrale un personnage féminin, de donner, par exemple, pour axe à mon récit, au lieu d'Hadrien, Plotine. La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une*

Fuentes: "Plutarco, Polibio, Marcial, Juvenal, Epicteto y un largo etcétera, pero también y sobre todo Virgilio, Ovidio, Catulo, los fragmentos de los poetas helenísticos, Homero...y como libros de cabecera Tácito, Suetonio y Dión Casio”.

“El gran peligro de ésta (La Liberta) es que sobre Nerón y la época romana hay no sólo documentaciones sino miles de novelas, o no miles, pero muchas...Y me ha costado, me ha costado tanto que ya al final estaba harta de ella. Aunque podría haber seguido otros diez años” (Daniela Flesler, “Conversación con Lourdes Ortiz”, Catalan Review).

Personaje femenino: “A mí me interesa mucho ver cómo a través de una mujer cambia la imagen de la historia, cómo Acté nos da una mirada nueva... me interesó ver a ese personaje que aparece

*femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme. Il est déjà assez difficile de mettre quelque vérité à l'intérieur d'une bouche d'homme*" ("Carnet de Notes" 329, en adelante C.N.).

Les règles du jeu: "*Tout apprendre, tout lire, s'informer de tout, et, simultanément, adapter à son but les Exercices d'Ignace de Loyola ou la méthode de l'ascète hindou qui s'épuise, des années durant, à visualiser un peu plus exactement l'image qu'il crée sous ses paupières fermées*" (C.N. 332).

Sa "méthode de délire" qui consiste à écrire "un pied dans l'érudition, l'autre dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un" (526).

Le temps: "*Le temps ne fait rien à l'affaire. Ce m'est toujours une surprise que mes contemporains, qui croient avoir conquis et transformé l'espace, ignorent*

citado dos veces solamente en Suetonio... y porque al no haber datos sobre ella me permitía la ficción, es decir me permitía inventar mucho más". (Josefina de Andrés, Lourdes Ortiz 79).

El método: **Reflexión, trabajo y dejar que las cosas fluyan, luego corrección, limpieza, soy mi primera lectora y mi primera crítica** (Entrevista personal con Lourdes Ortiz, 2004).

..."ya no se pretende una mera reconstrucción del pasado al estilo decimonónico, sino que hay además un interés por completarlo, corregirlo y crearlo, haciendo un mayor hincapié en la reconstrucción psicológica del personaje elegido, inmerso en sus avatares históricos" (De Andrés, 35).

El tiempo: "Un gesto, el gesto de mi mano que traduce el tiempo vivido y lo

*qu'on peut rétrécir à son gré la distance des siècles*" (CN 331).

Roman historique: *"Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissus de la même matière que l'Histoire... De notre temps, le roman historique, ou ce que, par commodité, on consent à nommer tel, ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur"* (C.N. 330).

*La présence de l'Histoire dans son ouvre déborde largement les limites d'un genre ou d'une convention. (Le Roman de l'Histoire. Nota aclaratoria al final).*

Vérité historique: *"Ce qui ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout congela"* (Acté en La Liberta 144).

El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo, nos dice Paul Ricoeur.

Novela histórica: *"Yo no creo que exista novela histórica y ahora voy a explicar por qué el adjetivo me parece limitador"* (73). *"El término novela histórica no me gusta nada"* (Catalan Review 315).

Hay muchas novelistas entre comillas "históricas" tan dispares; la mayoría de las que se publican son simplemente historia novelada, cosa que a mí como género me interesa muy poco, mientras que las grandes novelas que amo, como por ejemplo Guerra y Paz que escribió Tolstoi mucho después de la derrota de las tropas napoleónica, es una gran novela. A nadie se le ocurriría situarle en un subgénero con un adjetivo que pusiera novela histórica (De Andrés 77).



*insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres: on se trompe plus ou moins*” (C.N. 331).

*“Ainsi immobilisée, l’histoire devient une sorte de rapport hypothétique de l’homme au monde, impropre à expliquer le devenir...”* (Archives 17).

Interpréter: *“Ni Dion, ni Spartien ne sont de grand historiens, ou de grands biographes, mais précisément, leur absence d’art, et jusqu’à un certain point de système, les laisse singulièrement proches du fait vécu, et les recherches modernes ont le plus souvent, et de façon saisissante, confirmé leurs dires. C’est en grande partie sur cet amas de petits faits que se base l’interprétation qu’on vient de lire”* (C.N. 353).

L’architecture nous ramène à l’archéologie, et l’archéologie aux Mémoires: *“Refaire du dedans ce que les archéologues du XIXe siècle on fait du dehors”* (Lecon 8).

Verdad histórica: **“Pienso que el historiador es también un narrador. Y que también está cargado de subjetividad. Responde como todos a modelos de su época, a obsesiones y a sus propios deseos y convicciones. Pero el historiador frente al narrador tiene pretensión de verdad”** (Entrevista personal 2004, en esta tesis).

Interpretar: **“El verdadero buen actor es aquel que es el personaje al tiempo que no lo es. El actor controla al personaje, pero cuando se mueve como Ricardo III ya es Ricardo III. Está utilizando gestos, ademanes, actitudes y pasiones que ya no son las suyas, son las de Ricardo III. Esto es más evidente cuando se escribe teatro, pero también sucede con una novela”** (Catalan Review 315).

**“Si acierta será un buen adivino. Si yerra, será que algo ha sido mal**

La distance: “... *Non seulement la distance me séparant d’Hadrien, mais surtout celle qui me séparait de moi-même*” (C.N. 326).

“*Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes... La vie de mon père m’est plus inconnue que celle d’Hadrien*” (C.N. 331).

La voix: “*Portrait d’une voix. Si j’ai choisi d’écrire ces Mémoires d’Hadrien à la première personne, c’est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi...*” (C.N. 330).

Recréer: “*L’une des meilleurs manières de recréer la pensée d’un homme: reconstituer sa bibliothèque*” (C.N. 327).  
“*Prendre une vie connue, achevée, fixé (autant qu’elles peuvent jamais l’être) par l’Histoire, de façon à embrasser d’un seul coup la courbe tout entière*” (322).

interpretado. Pero la profecía o el augurio no se equivoca nunca, sino el intérprete” (La Liberta 315).

La distancia: El ejercicio de irme al siglo XI me permitía de alguna manera esa distancia necesaria para que el personaje tuviera vida propia y no fuera demasiado directo el tránsito entre Lourdes y el personaje y quien sabe si tal vez con Acté me ha pasado lo mismo (De Andrés 79).

La voz: “Acté no es la protagonista, aunque es la narradora, es protagonista pero no lo es, el protagonista en realidad es sobre todo Nerón, pero está contado a través de ella que es como una especie de confidente” (De Andrés 79).

Recrear: Nunca sabremos si de verdad Nerón murió o si, como yo imagino en mi libro, intentó torpemente... huir para volver... puesto que en mi novela tampoco reaparece para tomar el poder. Eso sería falsear la historia, que por otra parte también sería legítimo como posibilidad novelesca (De Andrés 77).

Mentir: “A *de certains moments, d’ailleurs peu nombreux, il m’est même arrivé de sentir que l’empereur mentait. Il fallait alors le laisser mentir, comme nous tous*” (C.N. 341).

*L’Hadrien de Mémoires* ajoute à la *vision historique un point de vue personnel qui en modifie quelque peu la perspective.* (Mémoires, Levillan 63).

Vérité: “*L’homme passionné de vérité, ou du moins d’exactitude, est le plus souvent capable de s’apercevoir, comme Pilate, que la vérité n’est pas pure*” (C.N. 341).

*L’écriture de soi est toujours une auto-interprétation basée sur l’invention de causalités rétrospectives.* (“Leçon” 118).

Un vrai faux roman épistolaire (Guslevic 526).

Lieux: “*Lieux où l’on a choisi de vivre,*

Mentir: “Narrar es mentir. Otros vendrán después y construirán la historia, como ya se difunde por las plazas la leyenda de Nerón, el malo, o Calígula, el enfermizo crápula” (Acté en La Liberta 145)... ”En el caso de La Liberta es muy difícil porque personajes como Nerón ya son personajes muy marcados. Aunque mi Nerón es un Nerón... distinto” (Catalan Review 318).

Verdad: ”El poeta penetra en la verdad y la rescata; luego vienen los historiadores, los leguleyos, los

*résidences invisibles qu'on s'est* **hacedores de mentiras y cuentan para**  
*construites à l'écart du temps. J'ai habité* **que el populacho se tranquilice y las**  
*Tibur, j'y mourrai peut-être, comme* **conciencias se adormezcan... La belleza**  
*Hadrien dans L'Île d'Achille"* (C.N. **es la verdad"** (Nerón en La Liberta  
347). **197).**

Mourir: "*Le 26 décembre 1950, par un* Lugar: "Ahí donde está mi corazón, sola  
*soir glacé, au bord de L'Atlantique, dans* **o acompañada".**  
*le silence presque polaire de L'île des* **¿Recordaría Nerón el gesto de**  
*Monts Déserts, aux États- Unis, j'ai* **Alejandro cuando desde lo alto del**  
*essayé de revivre la chaleur, la* **Palatino y en compañía de Petronio,**  
*suffocation d'un jour de juillet 138 à* **contemplaba el incendio de Roma? (La**  
*Baïes, le poids du drap sur les jambes* **Liberta 296).**  
*Lourdes et lasses, le bruit presque*  
*imperceptible de cette mer sans marée*

*arrivant çà et là à un homme occupé des* Morir: "Como Edipo, tendría que  
*rumeurs de sa propre agonie. J'ai essayé* **haberme arrancado los ojos y, como**  
*d'aller jusqu'à la dernière gorgée d'eau,* **Orestes, merezco ser perseguido por las**  
*le dernier malaise, la dernière image.* **Furias"** (Nerón en La Liberta 358).

*L'empereur n'a plus qu'à mourir"* (C.N. "No quiero pensar en Séneca  
343). **abriéndose las venas en aquel triste día,**  
**ni en la muerte prematura de Lucano,**  
**ni siquiera en Nerón desencajado y**  
**temeroso ante tanta condena y tanta**

soledad, y me refugio en historias del pasado. Vuelvo a Calístenes”. (La Liberta 302).

#### Capítulo 4 El jardín: campo de la interpretación

*Ce corps si docile refusait de se laisser réchauffer, de revivre. Nous le transportâmes à bord. Tout coulait ; tout parut s'éteindre. Le Zeus Olympien, le Maître de Tout, Le Saveur du Monde s'effondrèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque (Mémoires 216).*

Si, como dice Ricoeur, es a través del lenguaje como nos confesamos, ¿a quién escuchamos confesarse en Mémoires d'Hadrien?, ¿a quién en La Liberta? ¿Por qué confesarnos? “¿Quién puede ser tan insensato como para morir sin haber dado, por lo menos, una vuelta a su prisión?”, se pregunta Hadrien, el emperador a quien Yourcenar hace escribir sus memorias para su sucesor Marco Aurelio. Son las memorias del hijo de Trajan, nacido en Itálica en el año 76. Son los recuerdos a través de la voz y la conciencia de un hombre que logró dar a Roma medio siglo de paz e imponer precisas medidas económicas.

Hadrien es el emperador romano culto y aventurero, lúcido y fiero, el hombre-mito, el hombre-fiero, el hombre-apasionado por la vida pero sobre todo por Antinoüs, “el niño-agua, el niño-lago, el niño-torrente, el niño-ola”, del que se enamoró en uno de sus viajes a Oriente. Antinoüs, el niño esclavo que se sacrificó a los 19 años en “*le premier tour du mois d'Athyr, la deuxième année... dieu des agonies...*”. Es el Hadrien de Yourcenar quien habla de Nerón:

*Si la légende n'exagère rien d'outrances de Néron, des recherches savantes de Tibère, il a fallu à ces grands consommateurs de délice de sens bien inertes pour se mettre en frais d'un appareil si compliqué, et*

*d'un singulier dédain des hommes pour souffrir ainsi qu'on se moquât ou qu'on profitât d'eux (Mémoires 22).*

Sí la leyenda no exagera las extravagancias de Nerón y las sabías búsquedas de Tiberio, esos grandes consumidores de delicias debieron de tener harto apagados los sentidos para procurarse un aparato tan complicado, y un singular desprecio de los hombres para tolerar que se burlaran o aprovecharan así de ellos (22).

Y es la Acté de Ortiz, la amiga-amante, la esclava liberada, la mujer educada por Séneca para ser compañera ideal del Nerón desconocido que nos presenta, quien en su vejez rememora su formación exquisita, los odios, las envidias que provocó su amor por Nerón, la admiración por San Pablo, lo justo e injusto del poder y las luchas fratricidas de la dinastía Claudia. Es en realidad Nerón el verdadero protagonista pero es la liberta quien quiere gritarle al mundo:

Yo quisiera tener la fiereza de Boadicea para volver a Roma y enfrentarme a los usurpadores y defender la memoria de Nerón, mancillada y ultrajada por los generales y los soldados... (La Liberta 280)... El Nerón de los últimos años, asediado por los fantasmas, temeroso, acorralado, solo, tras la cadena de cadenas y de muertes que trajo consigo la conspiración de Pisón. Todos culpables. Cuanto más íntimos más peligrosos (252).

Nuestro jardín es el mundo de las novelas, el campo hermenéutico (la nueva *koiné*) donde la objetividad no constituye una instancia de último punto de referencia, una objetividad que resulta determinada por la tradición y por la historia. Es la muerte el hilo conductor que hace confesarse a un emperador y a dudar sobre la muerte de su

antecesor. Es el “lenguaje de la confesión” un lenguaje totalmente simbólico, campo de la interpretación.

#### 4.1 **Aproximación hermenéutica a La Liberta. *Una mirada insólita sobre Pablo y Nerón***

Empezar por el principio, recomponer la historia. Yo, Nerea, que fui Acté, voy a escribir la historia que nunca fue contada... Fui testigo y ahora soy cronista. Y, aunque nadie nunca llegara a leer estas páginas, le debo a Nerón y tal vez a Pablo el esfuerzo de reconstruir desde mí misma lo que otros han contado ya y contarán a su manera (La Liberta 38).

Señala Ricoeur con respecto a la narrativa de la historia, que al reconocer en el corazón de la investigación de la explicación histórica, el complejo proceso de lo cronológico y de lo configuracional, es que ésta ha podido ser reafirmada. Y al estar imbricados en el nivel de la trama, la historia y el relato de ficción, sólo partiendo del inventario que constituye su estructura podremos abordar esta novela desde una perspectiva hermenéutica.

La Liberta se abre con cuatro epígrafes, Suetonio, Tácito, Hechos de los Apóstoles, la constituyen XXXV capítulos subdivididos por espacios en blanco, y una nota de la autora al final. Los diálogos y las otras voces se encuentran precedidos por un guión. (El texto resaltado es intención de la autora de esta tesis).

El siguiente es uno de los cuatro epígrafes con que inicia el texto, que ya desde aquí nos empieza a mostrar su perspectiva.



Hubo sin embargo quien adornó su tumba con flores en primavera y en verano, y en la tribuna de las arenagas expusieron estatuas que lo representaban vestido con la pretexta e incluso edictos suyos, **como si estuviera vivo** y pensara volver pronto para castigar a sus enemigos. Y, cuando veinte años después, durante mi adolescencia, surgió un personaje de incierta condición **que pretendía ser Nerón**, su nombre halló tanta devoción entre los partos, que lo apoyaron con todas sus fuerzas y sólo a duras penas lo entregaron (Suetonio, Vida de los Doce Césares, VI, 57).

¿Y quién adornó su tumba con flores? La liberta es Acté, mujer educada por Séneca, que trabajaba como preceptor en casa de un rico hacendado, quien la introduciría en la familia de los Claudios para ser la compañera ideal del emperador, la esclava liberta, que en su vejez recuerda: “Nadie puede creer, por mucho que yo lo escriba o lo proclame, que Nerón, el emperador, no murió cuando todos creían que había muerto”. Aquí Ortiz se vale de las lagunas de la Historia tras el incendio de Roma, para hacer coincidir en el exilio, en la Campania, a dos figuras dispares y antagónicas en su visión del mundo, Pablo y Nerón. Y es aquí que gracias a la ficción esto se hace posible.

Nada hay más histórico que el imaginario social de un pueblo y que varía conforme se va imponiendo una memoria, ya sea institucional o no, nos dice Jitrik en Historia e Imaginación Literaria. Desde el primer capítulo de La Liberta “aparece” Acté, quien narra para romper con el tradicional discurso histórico masculino, ya que ella misma es un personaje secundario, y casi desapercibida en la historia del Imperio Romano, en donde sólo es citada dos veces por Suetonio: “Acté fue la primera concubina liberta de Nerón no querida por Agripina”. Y es a través de esta figura de valor subjetivo desde donde la autora elige transmitir esta historia cuyo verdadero

protagonista es Nerón. “Nerón, me explicaba Séneca, era un apodo, probablemente una palabra de origen sabino que quería decir *fuerte, audaz*” (45).

**Escribo** para que alguien algún día pueda encontrar estas notas y lograr que la **verdad** resplandezca al fin entre tanta mentira. Nerón se habría reído.

-La verdad. ¿Qué es eso de la verdad? -**decía**-. La verdad se **construye**. La verdad de un emperador es una verdad pública, hecha de mentiras y fingimientos. Nunca hay verdades absolutas, sino quimeras elaboradas para gusto del pueblo.

Un emperador **no debe ser verdadero sino creíble** y eficaz, **decía**. Ellos, los vencedores, han lanzado ya su nueva verdad, y de nada sirve el **testimonio** de una liberta que ni siquiera puede presentar su verdadero nombre. **Poder** de vida y **muerte** (11).

La voz en primera persona es de Acté, pero cediéndosela en repetidas ocasiones a Nerón. La **memoria** de Acté se centra en los sentimientos y subjetividad personal, la voz de Nerón se enfoca más a la intriga política, envidias y ambiciones de su familia. “Tal vez toda esta historia la he soñado o los dioses la han urdido en mi cabeza como un conjuro contra el **olvido**”.

Acté narra desde la ciudad de Cártago, oculta tras el nombre de Nerea y dando testimonio de su presente alternando los ciclos del pasado con el presente. “La **memoria** es así desordenada e irrespetuosa” (136). No es sólo en La Liberta que la autora mediante un proceso de metaficción, el personaje-narrador explicita al inicio los propósitos de su narración, de su escritura, en Urraca:

Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a **narrar** para que los juglares recojan la verdad y la transmitan (Lourdes Ortiz, Urraca 10).

[...sólo la escritura es **redentora**, porque aunque mentirosa, reconstruye las sonrisas, revive el odio, la mano que sostiene la espada, la que agarra el sexo y lo sacude. Todos son **gestos**, pero ya no escribo para **esa historia** que **debiera** reivindicarme; escribo porque estoy sola (La Liberta 165).

La escritura se relaciona con la posición que la mujer ha guardado con respecto al lenguaje y a la cultura, y es a través de la escritura como la mujer se apropia del lenguaje y lo hace suyo. La voz femenina casi siempre subordinada al discurso masculino, encuentra en la escritura una forma e intención subversiva, logrando para sí una identidad propia. “Hay papeles y papeles, y el papel que ahora represento es un papel sin grandeza para el que no estoy preparado” (358).

Al escribir desde un yo “autobiográfico” el escritor se enfrenta a la dificultad de **representar** al ser humano, ya no verdadero sino creíble, y más difícil aún cuando el personaje de Nerón conlleva una carga cultural y colectiva difícil de borrar. Mi interpretación es ahora una tentativa de sumirme en un mundo espiritual y mítico que obtiene su propio valor precisamente de la historicidad que lo entrega al pasado recobrado:

Ahora que ha pasado el tiempo me veo tan impotente como antaño para desenredar con la **memoria** los hilos de una red demasiado bien tejida y que los sucesores de Nerón han vuelto a tejer en un orden determinado: un tapiz con una escena macabra, truculenta, de hijo desleal y madre sacrificada impunemente... (243).

La obra se encuentra estructurada por medio de recuerdos que nos llevan de unos a otros, del espacio subjetivo de la memoria al espacio objetivo de la geografía: “...mientras Nerón hundía la pala de oro que debía inaugurar las faraónicas obras del

gran canal de Corinto, y un líquido rojo, parecido a la sangre, brotaba de la tierra, una tierra desconsiderada que parecía gemir ante la herida que acababa de infligírsele. Una tierra abierta en canal” (322).

El lenguaje metafórico, el punto de vista y la perspectiva de la mujer que narra es sólo la argamasa con la que se va construyendo, casi siempre a través de largos soliloquios en donde predomina la técnica de la asociación de ideas. Existen pocos diálogos, y muchos de éstos se dan durante su fuga en la Campania cuando compartió su escondite con un renegado llamado Pablo. Aquí la autora enfrenta a dos personajes, Pablo “un loco iluminado que conservaba en los ojos la fiereza de una fe terca, que podía mover montañas...” (12); y un emperador, “un fugitivo, un tipo aterrado que además lleva sobre su conciencia la mancha de sus muchos crímenes”, respondía Pablo-Saulo. No es una sola la perspectiva desde donde vemos a Nerón. No es fácil reivindicarlo, tal vez es sólo a través de los ojos de una mujer enamorada como se logra hacerlo: “Son tantas las experiencias acumuladas y tanto el tiempo transcurrido que a veces se mezclan las imágenes y la **realidad** se vuelve también sombra” (15).

Aquí la meditación se centra en el ocaso de dos figuras protagónicas de la Historia, cuando se ha perdido el poder, cuando existe la soledad, el miedo, la “culpa”, o la condena, y la muerte se hace presente. Porque las grandes pasiones y miedos del ser humano son siempre las mismas. No puedo dejar de recordar el fantástico Diálogo en el Infierno entre Maquiavelo y Montesquieu de Maurice Joly, cuando dice el Maquiavelo de Joly: “En nuestros tiempos se trata no de violentar a los hombres como desarmarlos, menos de combatir sus pasiones políticas que de borrarlas, menos de combatir sus instintos que de burlarlos, no solamente de proscribir sus ideas sino de trastocarlas, apropiándose de ellas”.

Y dentro de esos grandes cuestionamientos que se sigue haciendo el ser humano, en la literatura y en la filosofía, en la historia y en la ficción, aquí es la muerte que aparece como la gran duda alrededor de Nerón, la gran premisa de esta historia y como verdadero hilo conductor la relación del hombre con el poder: la dominación materno – filial “Agripina había mandado sin que nadie se le opusiera, controlando la voluntad de Claudio en sus últimos años, y las iniciativas de Séneca y Nerón no sólo no la complacían, sino que la irritaban y la enfurecían” (218); política, “poder absoluto sobre la vida y la muerte. Como Atlas, Nerón llevaba sobre los hombros el peso del imperio” (254); conyugal, “Es bueno amar, sea hombre o mujer a quien se ame”(190); ideológica, “Los dioses son muchos y diferentes según los pueblos, me recordaba (Séneca). Es tu alma la que tienes que adiestrar, la que debes domar” (286); moral, “Una fiera vencida (Agripina), una leona con el cuello quebrado, y Nerón hubiera querido como Edipo arrancarse los ojos para no ver” (258); el juego del amor, la sexualidad y las pasiones.

Es a través de la intervención de estos diálogos relatados por ella (Acté) como se muestra una pluralidad de puntos de vista de los otros personajes, polarizando la relatividad y la diferencia del lenguaje empleado. “La noción de Bajtín de una subjetividad dialógica aplicada a la teoría feminista trae a consideración que una subjetividad constituida discursivamente significa, por lo menos que la identidad y las concepciones de género de la feminidad no son inherentes y fijas. El dialogismo bajtiniano es liberador y subversivo, sugiere que un concepto discursivo de la identidad puede ser sitio de múltiples posibilidades” (Schueller 141).

¿Y quiénes son los otros personajes en el texto? Además de Acté, Nerón, Pablo, Séneca, Agripina, Popea, Petronio, Tigelino, Epafrodito, Mesalina, la dinastía Claudia, Burro, Octavia, Cleopatra, Marco Antonio, Leocadia, Germánico, Agerino, Ninfidio, etc. Y el otro gran personaje de esta historia es Roma: “El que tiene la fuerza y el

imperio da su ser a Roma” (63). “Debes tener una idea fija, algo que te sostiene. Roma. A mí me sostenía: yo era la encarnación de Roma” (107)... “Mi proyecto no era yo mismo, sino Roma” (124)... ”la arquitectura es la obra perdurable del hombre sobre la tierra. La más grandiosa... Y quedará también la Roma de mármol y piedra que yo alcé” (104). Sin embargo Roma no es personaje en el sentido que lo es la Dublín de Joyce, el Trieste de Svevo, o la Lisboa de Saramago, es sólo el telón de fondo.

Imaginemos a Roma ardiendo, y nosotros contemplando la escena desde el Palatino, como también podría estar contemplando la escena de una ópera, o viendo en el cine un “*flash back*”, o una escena en el teatro en que aparece Acté escribiendo, **rememorando**. ¿Y qué es la memoria? ¿Y qué es el tiempo? acaso, ¿sólo aporías del olvido? “Vive cada día, decía Séneca, porque el mañana no es. Y practica el **olvido**” (344).

Para Paul Ricoeur en La Memoria, la Historia, el Olvido, la fenomenología de la memoria plantea como ejes centrales dos interrogantes: ¿qué recordamos?, ¿de quién es la memoria? Si bien la primera nos lleva a complejos estudios sobre la memoria colectiva, en la segunda analiza al yo como sujeto de la memoria, en su sentido psicológico: cognoscente, emotivo y volitivo. Y a través de la entrevista realizada por Jean Blain a Ricoeur (publicada originalmente en francés por la revista Lire, núm.289, de octubre de 2000) podremos ahondar en los conceptos de memoria, tiempo y olvido.

La Liberta no está explicitado como un libro de memorias, sin embargo todo alude a la memoria, al acto de rememorar, siempre poniendo en duda **la verdad**, “el poeta penetra en la verdad y la rescata; luego vienen los historiadores, los leguleyos, los hacedores de mentiras y cuentan para que el populacho se tranquilice y las conciencias se adormezcan” (197). Pero cuando encuentro en el texto la frase “la belleza es la verdad”, sólo puede remitirme a la literatura como un acto de creación y de

configuración, porque cuando hablamos de memoria, hacemos referencia no a la reconstrucción objetiva y positivista del ayer, por el contrario, se apela a las percepciones que los sujetos se hacen en el presente, al momento de reelaborar el tiempo transcurrido, ya sea experimentado directa o indirectamente. Si bien es cierto que cada individuo o grupo resignifica y reconstruye el pasado en sus memorias, a modo de una historización de la misma, este proceso se da dentro de un marco y horizonte de carácter temporales. No es un sujeto que actúa en el vacío histórico, en total libertad de inventar lo que sea, por el contrario, está inevitablemente delimitado por estructuras vinculadas a los sentimientos, con horizontes de expectativas que suelen modificarse con el correr del tiempo.

Memoria y dimensión temporal son dos conceptos inseparables para Ricoeur: la historización de la memoria, las mudanzas en la reconstrucción del pasado dentro de diferentes períodos cronísticos, son ejes que están atravesados y matizados por cambios en las relaciones de poder. Es aquí donde entra la historia, que viene a operar a modo de motor de la búsqueda; mientras que en la literatura la memoria tiene un acento propio, que es el recuerdo, la historia construye al infinito.

¿Qué es lo que pretendo hacer? Soy Acté la liberta, hija de un sirio, y todo lo aprendido, lo vivido se confunde en una pantomima en la que los personajes intercambian las máscaras. Narrar es mentir. Otros vendrán después y construirán la historia, como ya se difunde por las plazas la leyenda de Nerón, el malo... (145).

No existe memoria colectiva, nos dice Ricoeur, existe una triada: memoria propia, memoria de las personas próximas y memoria colectiva.

Las reflexiones anteriores relacionan la memoria con el devenir histórico, con la posibilidad de una memoria compartida, ante las amenazas del olvido, sin restar valor a

la memoria como cura o remedio. Un enfoque que ciertamente se nutre del psicoanálisis, pero que comparte una referencia más amplia: la capacidad que tiene el ser humano de contarse, de retomarse por medio de un relato que cohesiona su vida de adquirir, en palabras de Ricoeur “una identidad narrativa”.

Desde la primer página del texto, Lourdes Ortiz, a través de Acté alude al acto de escribir, como “el gesto de mi mano que traduce el **tiempo vivido** y lo congela” (144), el acto de escribir es un acto contra el olvido, contra el tiempo devorador de los recuerdos.

Existen algunas referencias exactas al tiempo histórico, sin embargo se pierden entre la urdimbre del tiempo subjetivo, del tiempo narrado.

No había visto desde hacía mucho tiempo a Nerón tan radiante, tan feliz como aquel año 67, que pasamos en Grecia, poco antes de que todo se desmoronara (...) Un tapiz de palabras que se tejen y se destejen (148).

...

Y no es la duración lo que justifica la vida, sino la intensidad (286).

La novela empieza con la escena de una **mujer** que “escribo para que”, y termina con la misma **mujer** “pero mi boca sigue muda y escribo”, y a lo largo de el texto va y viene, haciendo uso de los recursos de prolepsis y analepsis; siempre reflexionando, como el flujo de conciencia que somos, sin un orden cronológico aparente, desde el espacio de la memoria.

La autora propone un nuevo orden, en donde todo es puesto en duda, sin embargo, asiente y decreta, pareciera como que deconstruye. La autora no usa a la mujer como una identidad determinable, ni como diría Derrida, las mujeres siempre han sido definidas como una diferencia subyugada dentro de una oposición binaria: varón/mujer, esta posición dicotómica se subvierte, no existe una lucha feminista,



simple y sencillamente la mujer ha ganado terreno en el mundo actual, y las categorías de raza, clase y género son sólo construcciones.

Hacen falta varias generaciones para crear un individuo autónomo, alguien que pueda recrear su propia vida, su propio cuerpo, convirtiéndolo en una **obra de arte**. Lo demás no importa (125).

Si tengo que pensar en una obra de arte literaria, no puedo dejar de pensar en Ingarden, para quien la obra de arte literaria es *par excellence* obras de arte pura, y es en éstas donde sus conceptos son más claros y más sencillos, no así en las llamadas marginales. Ingarden señala una diferencia entre las obras de arte literaria pura (El Quijote, Madame Bovary) y las obras fronterizas, ¿qué sucede con los grandes narradores de este siglo, donde como en Joyce el simbolismo se opone al realismo, en Thomas Man la búsqueda mítica supera la realidad puramente histórica, o cuando Umberto Eco le da un papel a Borges en El Nombre de la Rosa? La experiencia estética de la que habla Ingarden podría darnos una parte de la respuesta, ya que contiene una distancia específica que no nos mueve como los hechos de la vida real.

Debilitar la asertividad es una función artística, es una experiencia estética. Sin embargo en la obra poética no podemos dejar de encontrar pronunciamientos del autor que son expresiones de sus propios juicios, esto es lo que para mí es el espacio autobiográfico.

¿Cómo explicar lo que no puede explicarse? Las palabras no son las mismas según quien las pronuncia, ni los hechos. Cada palabra contiene un universo: es una especie de alcancía donde confluyen ideas y maneras de ver (208).

La diferencia que hace Ingarden entre las obras de arte literaria pura y las obras fronterizas en donde se encuentran la autobiografía, las memorias, cartas, diario, me

parecen adecuadas, sin embargo para Ricoeur los relatos literarios e historias de vida, lejos de excluirse se complementan, pese o gracias a su contraste. Esto nos recuerda que el relato forma parte de la vida, antes de exiliarse de la vida en la escritura.

El texto está plagado de intertextualidades que no sólo son un recurso más, sino que nos remiten al otro sentido al del símbolo, “a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación” (Freud 15, cap. 1).

Yo como Ulises, podría ahora hablar con las sombras y, paciente y callada como Penélope, ir trazando un manto de palabras, un tejido que cada noche volviera a recomponerse, un amplio tapiz de lana donde los personajes aparecen y desaparecen, se funden (La Libertad 145).

Como Narciso (126)... Apolo y Dionisos (129)... tú, mi Artemisa y la Hera que vela a mi lado (132)... Se consideraba un nuevo Paris, entregando la manzana a la más hermosa (141)... como Ulises cayó en las trampas de Circe, la hechicera, o Jasón en los sortilegios de Medea, o el rey David en las redes tentadoras de Betsabé... con todas las artes de todas las Cleopatras de esa tierra impía (186).

El lenguaje rico en metáforas, símiles, comparaciones, y la técnica de la asociación de ideas de uso recurrente:

El hombre es como un libro abierto que tú puedes descifrar. Y el sabio conoce el movimiento de los astros y puede predecir las catástrofes que vaticina el cielo. Pero poco más. El adivino lanza su predicción y tiene siempre la mitad de posibilidades de que ésta se cumpla. Si acierta será un buen adivino. Si yerra, será que algo ha sido mal **interpretado**. Pero la profecía o el augurio no se equivoca nunca, sino el intérprete (315).

El mundo del texto es el horizonte de interpretación, y es el pasado histórico sólo el contexto o el pretexto de donde parte la escritora para reescribir su historia. Pero esta vuelta al pasado en la reescritura no se puede leer sin pensar en el presente, ya que todo nos remite al acto que configura la historia, y a través del cual se nos presenta. Al igual que en Urraca, la esclava liberta cuestiona a la Historia, y a veces parece hablar desde el presente, reivindicando lo femenino en los aspectos de posición e identidad. El lenguaje empleado es un anacronismo ya que éste corresponde a un lenguaje contemporáneo, (“capaces de enredarnos en las peleas más chabacanas” 130) que se inserta en un pasado histórico, quedando unidos el pasado y el presente a través del lenguaje y la escritura. La escritura dentro de la escritura; la escritura de la novela, y el relato que se inserta en la metaficción. “Lo que se cuenta de la historia-le explico a Aurelio- es confuso, y es difícil de averiguar si fue o no mentira cuando ya no están los testigos (297).

La novela de Lourdes Ortiz cumple con la teoría de Menton y puede considerarse como Nueva Novela Histórica, ya que el pasado histórico se subordina a las ideas filosóficas que se encuentran en el pasado, presente y futuro, por lo que la reflexión del presente a través del pasado es posible. Existen omisiones y anacronismos, los personajes históricos se ficcionalizan ¿y cuales no?, se maneja la intertextualidad, la metaficción, y se presentan situaciones dialógicas tal como Bajtin concibe este término. Pero desde mi punto de vista, al faltar el *tropo* de la ironía y la parodia de uso recurrente en muchas de las Nuevas Novelas Históricas, el tratamiento de la historia se hace menos creíble. Sin embargo encasillar a La Libertas en un concepto reductible es negar las estrategias subversivas de la autora, a través de las cuales innova, y molesta. ¿Y porqué? Porque rompe con esquemas tradicionales, juega con la verosimilitud, pretende redimir a un personaje de la Historia demasiado marcado, pone en tela de juicio la “verdad”. Cuenta la historia desde otro ángulo, da voz a la mujer, intenta mirar desde el

telón de fondo. Y no puede negarse que el autor real empírico se transparenta, ya que hay muchos elementos que se utilizan en la escritura de teatro, y ella es dramaturga. "Quedará el gesto teatral de Séneca... Pero un verso de Ovidio, un verso de Virgilio o de Catulo... ¡lo que daría yo por un verso que pudiera cantarse por los siglos de los siglos y que salvara mi memoria! Dos versos como éstos", verdadero *tempo (andante piano)* de la narración:

*Passer, deliciae meae puellae,*

*Quicum ludere, quem in sinu tenem.*

¿Y que pasa con la "verdad" a la que tanto se alude en el texto? El concepto mismo de verdad es incierto, y al tratar de definir el concepto de *veracidad* o de *verdad* nos enfrentamos con el interrogante que se hace Ingarden de cómo han sido reunidos bajo la misma denominación estos dos conceptos.

En la nota al final del libro, nos dice la autora, que tanto Suetonio como Dión Casio dan noticias de la aparición de varios Neronos afirmando que ellos eran Nerón y que fueron encarcelados y crucificados. Con esto se pretende crear una hipótesis perfectamente verosímil. Pudo ser "verdad", pero ¿acaso resulta verosímil?, ¿acaso "la belleza es la verdad"?:

Lo que tú llamas coraje, él lo llama ambición desmedida, locura; lo que para ti es valor, para él es efecto del mucho vino, de la soberbia y de la intemperancia. ¿Con cuál de los dos debo quedarme? (310).

...

En la humillación me crezco, en la desdicha me hago grande. Como él mi maestro, saco fuerzas del odio de mis enemigos (272).

...

Pero un dios tiene que rodearse de pompa para ser creíble..Los tuyos no querían un dios: querían simplemente un rey, un rey de los judíos. A tu Cristo lo crucificaron por querer ser rey, no por querer ser Dios (109).

Son los diálogos entre Pablo y Nerón el cambio, a este *tempo allegro ma non troppo* de la narración. Es en este “jardín cuyas sendas se bifurcan” donde la metáfora a la que alude Borges cobra sentido. Es el espacio simbólico, la nostalgia de un paisaje perdido, paradisíaco o arcádico, cuyo propósito no es meramente descriptivo, o narrativo, y cuya respuesta se da en términos de emotividad.

Quisiera tener... la fe de Pablo y su esperanza. Y, como Penélope, tejo un manto inacabable de nostalgias... Él volverá para tensar el arco, aunque no haya Telémaco que lo aguarde... Quisiera tener la sonoridad de Virgilio, su frescura y su verbo para cantar el regreso de mi Eneas (373).

Sólo el tiempo podrá decirnos si la invención literaria y la destreza narrativa de Lourdes Ortiz, para crear a su Nerón, terminará por imponerse a la supuesta “realidad histórica” en el imaginario colectivo de las próximas generaciones. ¿Quedará su obra, “para divertir, hechizar y también enojar?” (Vargas Llosa hablando de Cabrera Infante, “Reforma” 6 de marzo). En el arte como en la literatura no todo es inmediato, sólo el tiempo, y ¿qué es el tiempo? Aporías, imprecisiones, historias como novelas, y novelas como historias.

#### **4.2 Aproximación hermenéutica a Mémoires d’Hadrien**

¿Qué es la memoria? ¿Qué significa la palabra "mémoire(s)" en francés, en sus formas masculina y femenina (un mémoire, une mémoire); y en sus formas singular y plural (un mémoire, une mémoire y des

mémoires)? Si no hay sentido fuera de la memoria, siempre habrá algo paradójico en interrogar "mémoire" como unidad de sentido, como lo que vincula la memoria con la narración o con todos los usos de la palabra "histoire" (cuento, historia, Histoire, Geschichte, etc) (Jaques Derrida, Memorias para Paul de Man 67).

Mémoires d'Hadrien fue presentada por su autora como una obra de lenta maduración, que comienza cuando a la edad de 20 años, entre 1924 y 1926, escribe Antinoüs. Acompaña al manuscrito una carta al editor en donde le anuncia que su proyecto será rehabilitar a un emperador que, según Bossuet en su Historia Universal, "*déshonora son règne par ses amours monstrueuses*" (Archives du Nord 136) (deshonra a su reino por sus amores monstruosos).

Rechazado por el editor y destruido por su autora, fue hasta enero de 1949 cuando en una valija enviada desde Suiza, Marguerite Yourcenar encuentra una página de un manuscrito amarillento que comienza así: "*Mon cher Marc*", para entonces ya tenía cuarenta años. En "Carnets de Notes" ella misma escribe "*Il est des livres, qu'on ne doit pas oser avant d'avoir dépassé quarante ans*" (323).

De las quince páginas encontradas en la valija sólo se conserva una frase: "*Je commence a apercevoir le profil de ma mort*" (empiezo a percibir el perfil de mi muerte (Trad. Cortázar 11). Aquí comienza el cambio de perspectiva donde el retrato del joven efebo Antinoüs, se convertirá en historia mitificada, dándole a la novela su razón de ser. Hadrien el emperador (76-138) será el protagonista, "la voz", y aunque el episodio de Antinoüs es breve, menos de la sexta parte de la novela, toda la acción a partir de ese momento será guiada por la memoria de Antinoüs. La relación Hadrien-Antinoüs, vida-muerte, será entonces el corazón del discurso, pero todo esto es sólo la percepción de quien esto escribe. Las Mémoires d'Hadrien, y sólo ellas nos podrán dar la respuesta.

A Marguerite Yourcenar se le asocia a la Historia por sus textos “históricos”, el más célebre, nuestro texto. Los historiadores en su mayoría la han calificado como una obra literaria extraordinariamente exacta. Pero la presencia de la historia desborda los límites de un género o de una convención. ¿Por qué escoge el autor a ciertos personajes?

Coincido con el término “*parenté d’esprit*” (parentesco espiritual) de S. Dresden y J. Romein, citados en La Biografía como Género Literario de Pauline A. H. Hörman, en este trabajo podemos constatar todas las fuentes consultadas por Yourcenar, no sólo fuentes textuales “*choses lues*” (cosas leídas), sino importantísimas también las “*choses vues*” (cosas vistas). Entre las no textuales: esculturas de Antinoüs, aspectos pictóricos y arquitectónicos. El lugar, la Villa Adriana, punto de llegada y de partida:

*La Villa était la tombe des voyages, le dernier campement du nomade...  
Chaque pierre était l'étrange concrétion d'une volonté, d'une mémoire,  
parfois d'un défi. Chaque édifice était le plan d'un songe (Mémoires  
136).*

La Villa era la tumba de los viajes, el último campamento del nómada...  
Cada piedra era la extraña concreción de una voluntad, de un recuerdo, a veces de un desafío. Cada edificio era el plano de un sueño (Trad. Cortázar 119).

Es a través de una carta a manera del testamento de un gran hombre de Estado dirigida a su pequeño hijo adoptivo, el futuro emperador Marco Aurelio, como Hadrien pasa revista a la integridad de su vida a través de una larga meditación analítica y reflexión crítica de su reino, reflexión que está en constante movimiento.

Hadrien, el gran constructor de Roma, se mimetiza con su obra, y como el ojo abierto en la gran cúpula del Panteón de Roma, se convierte en el centro de su propio

discurso. Discurso que comienza al reflexionar sobre la muerte que se aproxima, cuya vida transcurre hacia la inmortalidad. Eterno retorno reflejado en esta analogía en la naturaleza que no es el fin sino el principio de una larga reflexión:

*Comme le voyageur qui navigue entre les îles de L'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort (Mémoires 13).*

Como el viajero que navega entre las islas del Archipiélago ve alzarse al anochecer la bruma luminosa y descubre poco a poco la línea de la costa, así empiezo a percibir el perfil de mi muerte (Trad. Cortázar 11).

Habrà que leer entre las líneas de un discurso integrado a la historia del siglo II, el del reino de Hadrien el gran emperador de Roma, con su cronología de hechos comprobados, así como en la historia personal de la escritora para poder encontrar la intertextualidad faltante:

*Animula vagula blandula,  
Hospes, comesque corporis,  
Quae nunc abibis in loca,  
Pallidula, rigida, nudua,  
Nec et soles, dabis jocos*

Única estrofa conservada del poema que Hadrien habría escrito antes de morir. (Henriette Levillain, Commente. Mémoires d Hadrien de Marguerite Yourcenar 201).

*Petite âme errante, accueillante  
Visiteuse, compagne du corps,  
Au pays pour lequel tu pars,  
Toute transie, livide et nue,  
Reprendras-tu tes anciens jeux?*



(Traducción del griego de Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien, Club du meilleur livre, 1953).

La Historia es sólo el pretexto de la obra, y ella misma como construcción literaria contiene una dimensión autobiográfica importante, la propia concepción de la autora permea toda la obra. La imagen que proyecta es su reflejo del ideal humano, y esta imagen no deja de ser selectiva y subjetiva.

Es privilegio del autor elegir desde dónde hablar, y es a través de la *voix* de Hadrien en primera persona, voz única que no significa canto en un sólo tono, que elige hablar. Un “*Je*” omnipresente que canta alternando dos tonos.

*C'est en latin que j'ai administré l'empire; mon épitaphe sera incisée en latin sur les murs de mon mausolée au bord du Tibre, mais c'est en grec que j'aurai pensé et vécu (Mémoires 46).*

Yo he administrado el imperio en latín; mi epitafio será inscrito en latín sobre los muros de mi mausoleo a orillas del Tíber; pero he pensado y he vivido en griego (Trad. Cortázar 41).

La autora se movía entre estas dos lenguas. Dos tonos: uno el del administrador del imperio y otro más intimista, el de la interioridad de un hombre que se descubre al relatarse, un “sí mismo” que se revela como “otro”. “*Je est un autre*”, imagen rimbaldiana de numerosos textos que tratan sobre la autobiografía (Alain Trouvé, Leçon 26).

Marguerite Yourcenar nos dice en “Carnets de Notes”, “*qu'elle avait renoncé aux dialogues pour mieux se concentrer sur la personne d'Hadrien*”.

*J'avais choisi pour faire parler Hadrien le genre togé (oratio togata). Si variés qu'ils soient, et qu'on les nomme Commentaires, Pensées, Epîtres, Traités ou Discours, les plus grands ouvrages de prosateurs grecs et latins qui*

*précèdent ou qui suivent immédiatement Hadrien rentrent tous plus ou moins dans cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est ipso facto banni* (Yourcenar, "Ton et langage dans le roman historique", cit. en Le Temps ce Grand Sculpteur 32-38).

Esta *voix* de Hadrien, que es un "je", adquiere una relación más estrecha al dirigirse a un "tu" que es el futuro emperador Marco Aurelio, pero que también soy "yo", como lectora real, ¿contemporánea del emperador? Tengo la impresión de que asisto al intercambio de puntos de vista entre dos romanos, todo pasa como si el proyecto de abolir la distancia histórica y entrar en la vida del emperador fuese posible. El esfuerzo de reconstrucción es evidente en el texto mismo, en donde podemos encontrar muchas frases hipotéticas como "*peut-être*", "*sans doute*", "*j'aime à croire*", "*je puis donc m'imaginer*".

¿Memorias apócrifas, autobiografía, biografía, carta filosófica, testamento político, diario íntimo, autorretrato, discurso personal, novela histórica?

Sin duda la historia, al igual que la novela es "*récit*", la historia en el límite es ficción, pero esta tesis desarrollada por los formalistas y estructuralistas, está lejos de ser aceptada universalmente, y sólo ha servido para nutrir el gran debate entre los historiadores, los filósofos y los teóricos del discurso. Ricoeur en Tiempo y Narración retoma todas las posiciones para desarrollar su propia reflexión, ampliamente desarrollada en el capítulo 2 de este trabajo.

Mémoires d'Hadrien es sin duda una obra basada en el profundo conocimiento de la historia, y las fuentes consultadas antiguas y modernas constituyen el eje cronológico de la vida de Hadrien. De entre las fuentes históricas, los textos

“auténticos”, sobre la vida de Hadrien, se conservan sólo tres cartas íntimas de su correspondencia, de “dudosa autenticidad”, y las Memorias supuestamente escritas por el emperador, y publicadas con el nombre de su secretario Phlégon, que son más un estado de cuentas de la vida oficial del emperador que un texto autobiográfico. Todo esto nos lo dice Pauline A. H. Hörman en su libro La Biographie comme Genre Littéraire. Hörman muestra y examina el total de fuentes consultadas por Yourcenar para su obra: nada menos que 130. ¿Acaso importa?, ¿quién dijo que narrar es mentir?

Esto sólo significa que un historiador moderno no podría haberle dado la palabra al emperador. Hadrien narrador es maestro de su “*récit*”, como Hadrien el emperador es el maestro en Roma. Sólo es posibilidad del escritor franquear los límites. Somos todos “*être-affecté-par-l’histoire*”, nos dice Ricoeur en Tiempo y Narración III, y en el “pacto de lectura” que suscribe la autora con nosotros decidió el género autobiográfico, acaso ¿“*L’illusion biographique*”? de la que habla Lejeune.

En toda la obra de la autora encontramos una mezcla de “vivido” e “imaginario”, y en este mundo imaginado, creado, soñado, cobra fuerza y poder, ya sólo su arquitectura. El episodio de la iniciación *mithriaque* es inventado, su culto en la época de Hadrien, aunque posible es ya poco probable. Este pasaje sobre el culto de *Mithra* es reflexión y poesía, es literatura, y tiene más sentido en la arquitectura del texto simbólico que muchos de los hechos históricos.

*Le culte de Mithra... me conquist un moment par les exigences de son ascétisme ardu, qui retendait durement l’arc de la volonté, par l’obsession de la mort, du fer et du sang, qui élevait au rang d’explication du monde l’âpreté banale de nos vies de soldats.*  
(Mémoires 63).

El culto de Mitra... me conquistó un momento por las exigencias de su arduo ascetismo, que tendía duramente el arco de la voluntad, por la obsesión de la muerte, del hierro y la sangre, que exaltaba al nivel de explicación del mundo la aspereza trivial de nuestras vidas de soldados (Trad. Cortázar 55).

Hadrien es el resultado de *“la libre récréation d’un personnage réel”* que ha dejado su huella en la historia, pero es sin duda el personaje de la literatura el que ha dejado su huella en nuestra memoria. Según la expresión de Paul Ricoeur, en esta obra funciona sin cesar *“la référence croisée de la fiction et de histoire”*.

Marguerite Yourcenar sustenta la arquitectura de su obra sobre tres pilares: *“l’érudition, la magie sympathique et la métaphysique”*; las dos primeras tienen que ver con la necesidad tradicional del escritor de documentarse y hacer uso de su imaginación en las lagunas de la historia, la tercera es la que nos provoca reservas. Reprocha al hombre moderno su falta de sentido histórico, ¿qué quiere decir esto?, que el hombre moderno no es sensible a la continuidad entre su pasado y su presente, se siente totalmente diferente de sus ancestros. Existen conductas inmemoriales que nos remontan al *“mythe”*, y aun en las obras que no se encuentran presentes, la idea es que la realidad humana no ha cambiado profundamente a través de los siglos. *“Nos besoins et nos instincts sont les mêmes”* (“Entretiens Radiophoniques avec Patrick de Rosbo” 56).

Lo que Marguerite Yourcenar hace es mostrar el interior de un personaje del siglo II, para revivir su propia experiencia, y así intentar abolir la distancia histórica. La distancia histórica es un obstáculo a vencer para la autora, no así para los filósofos de la hermenéutica histórica como señala Gadamer en *Verité et Méthode*: *“Il importe en réalité de voir dans la distance temporelle une possibilité positive et productive donnée”*

à la compréhension”. Y Sin embargo la autora remonta el vuelo, ¿qué es el tiempo? El tiempo es sólo:

*Expériences avec le temps: dix-huit tours, dix-huit mois, dix huit années, dix-huit siècles... Le même problème considéré en termes de générations humaines ; deux douzaines de paires de mains décharnées, quelque vingt-cinq vieillards suffiraient pour établir un contact ininterrompu entre Hadrien et nous (Mémoires 323).*

Experiencia con el tiempo: dieciocho días, dieciocho meses, dieciocho años, dieciocho siglos. El mismo problema considerado en el caso de generaciones humanas: dos docenas de pares de manos descarnadas, unos veinticinco ancianos bastarían para establecer un contacto ininterrumpido entre Hadrien y nosotros. (Trad. Cortázar 268, 269).

A través de la lectura de estas *Mémoires*, se tiene la impresión de que son intemporales. El futuro es ya, la incertidumbre de una vida es ya conocida. A pesar de la lenta ascensión al poder de este joven, como lectores sabemos porque hemos sido informados de lo que va a suceder. La mirada retrospectiva del Hadrien presentada a través de la memoria nos muestra “*embrasser d’un seul coup la courbe tout entière*” (de un sólo golpe la curva entera de su vida), pero también gracias a “*un signe-présage que son grand-père a lu dans les astres et dans les lignes de sa main*”.

Hadrien no es ni se siente un hombre de su tiempo, el va más lejos que sus contemporáneos, afirmando un pasado que para ellos ha quedado en el olvido. Al subordinar el discurso a la conciencia de Hadrien muriendo, nos presenta al emperador en su más alto grado de lucidez, iluminando la totalidad de su obra. Aunque la obra está inscrita en un tiempo cronológico, es a través del tiempo subjetivo como nos sumergimos en la corriente del texto:

*Je m'endormis. Le sablier m'a prouvé que je n'avais dormi qu'une heure à peine. Un court moment d'assoupissement complet, à mon âge, devient l'équivalent des sommeils qui duraient autrefois toute une demi-révolution des astres; mon temps se mesure désormais en unités beaucoup plus petites (Mémoires 27).*

Me adormecí. El reloj de arena me probó que apenas había llegado a dormir una hora. A mi edad, un breve sopor equivale a los sueños que en otros tiempos abarcaban una semirevolución de los astros; mi tiempo está medido ahora por unidades mucho más pequeñas (Trad. Cortázar 24-24).

El estilo *togé*, medio narrativo, medio meditativo, oscila entre la sentencia y la máxima, recursos todos en que parecen escucharse las inflexiones de la voz de Hadrien. Las reflexiones de la primera parte dan el tono: la cacería, la equitación, el arte culinario, el amor y el sueño, pero no apuntan a un hombre de su época. El tono universalista del personaje lo sitúa más entre los moralistas franceses, lo mismo sucede con el empleo del francés moderno a pesar de que la autora nos quiera comprobar todas las palabras que desechó porque no correspondían con el lenguaje de ese siglo “*cent voitures collées les unes aux autres*”, ¿problema universal o un problema urbano actual?

Asimismo la autora califica el discurso de Hadrien como monológico, y yo escucho las voces de Bajtín o de Ducrot hablando de la polifonía. Ella habla de dar un tono más que de pretender hablar como Séneca o de imitar a Marco Aurelio.

El aparente rigor de un estilo elegido como el *ton togé*, característico de los grandes prosistas greco-latinos, no impide a la autora construir una arquitectura cuya prosa poética está plagada de imágenes creadas a través de metáforas y comparaciones. Sobre el dominio del mar, muchas, en relación al cuerpo, otras. Así la belleza tan buscada, característica del ideal estético de Hadrien, coincide con el de la autora:

*beauté, beau*, palabras que se repiten constantemente en la obra, al hablar de los monumentos, de los seres humanos y de las virtudes morales, “*responsable de la beauté du monde*”.

El inventario es la retórica de la construcción del pasado: monumentos, estatuas de Antinoüs, ciudades edificadas, seres desaparecidos, lugares amados, imágenes poéticas, metáforas, comparaciones, efectos sonoros, paralelismos, y adjetivos de fuerte valor semántico. “*La langue ‘noble’ domine, le vocabulaire est, au sens propre, classique, les périodes oratoires alternent avec les phrases en asyndètes, mesurées*” (Guslevic, 136).

Todos los ideales de Hadrien parecen resumirse en esta meditación, su amor por la cultura griega, su ideal de perfección, su lenguaje culto y refinado, y la conciencia desconocida de su fin.

*Le mariage de Rome et d’Athènes s’était accompli ; le passé retrouvait un visage d’avenir; la Grèce repartait comme un navire longtemps immobilisé par un calme, qui sent de nouveau dans ses voiles la poussée du vent. Ce fut alors qu’une mélancolie d’un instant me serra le cœur: je songeai que les mots d’achèvement, de perfection, contiennent en eux le mot de fin: peut-être n’avais-je fait qu’offrir une proie de plus au Temps dévorateur (Mémoires 192-193).*

... la unión de Roma y Atenas quedaba consumada; el pasado recobraba un semblante de porvenir; Grecia reiniciaba la marcha como un navío largo tiempo inmovilizado por la calma chicha y que siente otra vez en sus velas el impulso del viento. Entonces una melancolía fugitiva me apretó el corazón; pensé que las palabras de culminación, de perfección,

contienen en sí mismas la palabra fin; quizá no había hecho otra cosa que ofrecer una presa más al Tiempo devorador (Trad. Cortázar 160).

Grecia es un lugar preciso dentro de la geografía, pero también es el lugar de su pensamiento, y de su cultura: “*Athènes la bien aimée*”. El espacio de la geografía se mezcla con el espacio de la memoria, de la rememoración. Los lugares se mitifican, sus proyectos se hacen arquitectura: Antinoé, Plotinopolis, Andrinople, todas huellas contra el tiempo.

*Tout au fond de moi-même, il m’arrivait aussi de retrouver les grands paysages mélancoliques de Virgile, et ses crépuscules voilés de larmes; je me enfonçait plus loin encore; je rencontrais la brûlante tristesse de L’Espagne et sa violence aride... La Grèce m’avait aidé à évaluer ces éléments, qui n’étaient pas grecs (Mémoires 242).*

Me ocurría también encontrar en lo más hondo de mí mismo los paisajes melancólicos de Virgilio, sus crepúsculos velados de lágrimas. Iba a un más allá: reconocía otra vez la ardiente tristeza de España y su árida violencia... Grecia me había ayudado a valorar esos elementos no griegos (Trad. Cortázar 201).

Hadrien recorre el mundo, su mundo en su afán pacificador, África, Egipto, Alejandría; el Etna, el Monte Cassius, estos últimos cargados de un gran simbolismo. La Villa Adriana la chispa, el principio y el fin, el mausoleo, la “*tombe des voyages, le dernier campement du nomade*”; y como su última prisión su cuerpo, su cuerpo enfermo que lo conducirá a la muerte, para mí el gran hilo conductor.

Todo en el texto tiene un significado, la estructura externa es la arquitectura de la vida de Hadrien. Compuesta por seis partes tituladas, que a su vez comprenden un número variable de subdivisiones sin título y sin número. Cada parte titulada sirve de



referencia a las diferentes etapas de la vida de Hadrien, pero la primera y la última funcionan como el prólogo y el epílogo de la narración. Al final de la obra la autora incluyó unos “Cuadernos de Notas a las Mémoires d’Hadrien” y una “Nota”. El presente de la escritura y el discurso epistolar constituyen el plan formal de la obra. La aceptación de la enfermedad, y la meditación sobre la muerte son la sustancia temática.

Primera parte (2 divisiones). Título: *Animula vagula blandula*. Traducción: “*Petite âme... tendre et flottante*” (Pequeña alma... tierna y flotante). Origen: Inicio del poema atribuido a Hadrien. Significados: “*tendresse et complicité*”, “*errance*”, “*inconstance*” (Guslevic, 47). Hadrien cuenta “*pour mieux se connaître*”; “*Animula en particulier échappe complètement à la définition générique des mémoires. Ce désir de connaissance de soi rapproche Mémoires d’Hadrien d’un genre bien postérieur au II siècle, celui de l’autobiographie proprement dite, (dont Rousseau est le véritable fondateur)*” (Trouvé, Alain, Leçon 9).

Segunda parte (8 divisiones). Título: *Varius multiplex multiformes*. Varié, multiple, multiforme. Traducción: *Varié, multiple, multiforme* (Variado, múltiple, multiforme). Origen: Epitome de Caesaribus (obra histórica del siglo IV). Significados: “*mythe de Protée*”, “*multiplicité*”, “*variable*”, “*changeant*”, “*conformation*” (Guslevic 47).

Tercera parte (5 divisiones). Título: *Tellus stabilita*. Traducción: *La terre stabilisée* (La tierra estabilizada). Origen: Tipo de moneda. Significados: “*consolidation*” (47).

Cuarta parte (7 divisiones). Título: *Saeculum aurea*. Traducción: *Le siècle d’or* (El siglo de oro). Origen: Tipo de moneda. Significados: “*esprit du siècle*”, “*bonheur*”, “*lumière, or, soleil*” (47). Eje alrededor del cual se estructura la narración.

Quinta parte (6 divisiones). Título: *Disciplina augusta*. Traducción: *Discipline auguste* (Disciplina augusta). Origen: Tipo de moneda. Significados: “*apprentissage*”, “*discipline*” (47).

Sexta parte (2 divisiones). Título: *Patientia*. Traducción: *La patience* (Paciencia). Origen: Tipo de moneda. Significados: “*constance*”, “*endurance*”, “*stoïcisme*” (47).

*Carnets de notes* (71 notas). Texto cuya finalidad evidente es la reconvencernos de la autonomía de la escritura de Hadrien: “*A de certains moments, d’ailleurs peu nombreux, il même arrivé de sentir que l’empereur mentait. Il fallait donc le laisser mentir, comme nous tous*” (CN 341).

*Note*. Lista de principales textos (“*de pièces justificatives*”) en que se apoyó para escribir Mémoires. Siguiendo a Racine: “*ses sources*” (et)... “*Certains des points, assez peu nombreux, sur lesquels on a ajouté á l’histoire, ou modifié prudemment celle-ci*” (349).

No es sólo la escritura autobiográfica la que está presente, el género epistolar también lo está bajo la forma de una larga misiva. Es ésta una forma de escritura de “*soi*” que como carta moralizante, es representativa de los dos primeros siglos del imperio. Ejemplo de esto es la correspondencia entre Sénèque y Lucilius, o entre Marc Aurèle y Frontón. La escritura epistolar es en el texto una forma de conciliar, exhortar, instruir, así como una forma didáctica que utiliza el emperador con su hijo adoptivo, el futuro emperador.

El tema de la muerte abre y cierra la narración “*le profil de ma morte*”, convirtiéndose en el tema de una meditación constante. La muerte se presenta de diversas maneras en la vida del emperador: suicidios, enfermedades mortales, sacrificios rituales de hombres y animales, muertes naturales, violentas, impregnando todo el texto,

que empieza con el relato de la visita de su médico, quien le propone nuevos tratamientos, pero el emperador no se engaña más, consciente de su muerte próxima:

*Il est difficile de rester empereur en présence d'un médecin, et difficile aussi de garder sa qualité d'homme (Mémoires 11)... Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge où la vie, pour chaque homme, est une défaite acceptée. Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien; il en fut toujours ainsi; il en est ainsi pour tous nous, Mais l'incertitude du lieu, du temps, et du mode, qui nous empêche de bien distinguer ce but vers lequel nous avançons sans trêve, diminue pour moi à mesure que progresse ma maladie mortelle (12).*

Es difícil seguir siendo emperador ante un médico, y también es difícil guardar la calidad de hombre (Trad. Cortázar 11)... he llegado a la edad en que la vida, para cualquier hombre es una derrota aceptada. Decir que mis días están contados no tiene sentido; así fue siempre; así es para todos. Pero la incertidumbre del lugar, de la hora y del modo, que nos impide distinguir con claridad ese fin hacia el cual avanzamos sin tregua, disminuye para mí a medida que la enfermedad mortal progresa (12).

¿Cómo reacciona Hadrien a las muertes que lo rodean? Ciertas muertes lo dejan indiferente, las de su familia principalmente, sólo la de su abuelo Marullinus se presenta como una revelación, y simboliza la sabiduría de un mundo sagrado. Su abuelo lo inicia en los misterios de la bóveda celeste, en la búsqueda de experiencias peligrosas, y es quien leyendo las estrellas le anuncia un destino excepcional. Podríamos equiparar la admiración de Hadrien por el don adivinatorio de su padre, a la admiración de la autora por la intuición y la cultura del suyo.

La aparente indiferencia ante la muerte de Plotine, su madre, me recuerda la indiferencia de la autora hacia la muerte de la suya, tan sólo unos días después de su nacimiento. Sin embargo: *“La impératrice restait ce qu’elle avait toujours été pour moi: un esprit, une pensée à laquelle s’était mariée la mienne”, “unique amie”*.

Sabine su esposa es sólo un matrimonio arreglado por su madre. *Ce mariage, tempéré par une absence presque continuelle...* (71). Sin embargo le duelen los asesinatos acaecidos en el principio de su reinado, los de Celsus, Palma, Nigrinus y Quiétus, opositores de su régimen. Le duele esa imagen para la posteridad pues, ¿en dónde queda el emperador de la paz? Se culpa por la muerte de Lucius, favorito durante seis meses, y futuro sucesor *“Sa véritable agonie a eu lieu dans ce lit, et á mes côtés”* (215); no así de la ejecución de su cuñado Servanius y de su sobrino Fuscus, que considera justa. Del suicidio de Iollas, su joven médico, también se siente responsable, al cual le pide que le consiga el veneno para poner fin a sus sufrimientos, pero éste, fiel al juramento de Hipócrates prefiere envenenarse él mismo. Ya al final de su vida y después de esto, renuncia a buscar su propia muerte. *“J’ai compris que peu d’hommes se réalisent avant de mourir”*.

Asimismo la muerte de Trajan y de Plotine transforma su destino.

*Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix. Je le voulais surtout pour être moi-même avant de mourir (Mémoires 99).*

Quería el poder. Lo quería para imponer mis planes, ensayar mis remedios, restaurar la paz. Sobre todo lo quería para ser yo misma antes de morir (Trad. Cortázar 83).

En el cenit de la narración se encuentra el encuentro con Antinoüs, el mismo tiempo, en que el emperador se siente Dios. Antinoüs el preferido, figura emblemática de la edad

de oro, desde el exterior: *visage parfait... belle bouche... profil délicatement arqué... beau visage... jeune coureur... bel être sensue*; del interior: *voix un peu voilée... grave... ses silences obstinés... présence extraordinairement silencieuse*. Hadrien le da un valor capital al encuentro con este adolescente de 14 años, cuya pasión durará 7 años. Y es esta muerte como símbolo de sacrificio que se convierte en la gran historia mitificada de Antinoüs... “*Je ne sais pas à quel moment ce beau lévrier est sortie de ma vie*” (Mémoires 215).

Para mí la relación Hadrien-Antinoüs, vida-muerte, es el verdadero eje de la novela, y el personaje del “*jeune berger*” (188), “*beau lévrier*” (170), “*Antinoüs était Grec*”, es el alma y la razón de su existencia. Antinoüs es un ser histórico, pero es también un *mito* construido por su autora: no come, no bebe, no habla, es más bello que todos y sus sentimientos son más violentos. Vive la vida más rápidamente, más intensamente, llegando demasiado pronto a su fin. Su origen incierto y la forma de llegar a la vida del emperador le confieren un carácter mítico. A diferencia de él, Hadrien es un hombre preso de su cuerpo deteriorado por la enfermedad, que habla, come, ama y sufre. Historia y mito convergen en una sola persona, en un personaje: Antinoüs. La mitificación de un personaje histórico es perfectamente válida para la autora:

*La mythologie, c'est-à-dire l'utilisation artistique ou littéraire de croyances religieuses répandues jadis entre L'Asie Mineure et la Toscane, entre le Macédonie et la Crète, commence vers l'époque d'Euripide et ne finit pas avec nous. (“Mythologie”, Lettres Françaises, 11, janvier 1944, p. 41).*

Marguerite Yourcenar compara y encuadra la figura de Antinoüs dentro del mito de Patrocle. Y es después de su muerte que Hadrien reconoce el verdadero valor del compañero perdido:

*Je ne sus pas reconnaître dans le jeune faon qui m'accompagnait l'émule du camarade d'Achille: je tournai en dérision ces fidélités passionnées qui fleurissent surtout dans les livres; le bel être insulté rougit jusq'au sang* (Mémoires 194).

No supe reconocer en el cervatillo que me acompañaba el émulo del camarada de Aquiles y me burlé de aquellas fidelidades apasionadas que florecen sobre todo en los libros. Insultado, Antínoo enrojeció violentamente (Trad. Cortázar 162).

Sí, históricamente Antinoüs es un “*mythe en vie*”, siempre al lado del emperador. De “*le jeune Bythinien*” Hadrien hace un mito viviente, y después de su muerte, del sacrificio ritual que ella significa. Se crea un dios más para agregar a la lista de la mitología romana y bárbara que constituye el imperio. Artistas, arquitectos, representan al joven efebo como otro Apolo por su belleza, por ser amado, por ser un enigma. La vida de Hadrien tiene una relación directa con la mitología, los ritos y los mitos. Antinoüs como símbolo de la trascendencia, el amor y la belleza como universal a través del ser amado.

*Ces grands rites ne font que symboliser les événements de la vie humaine, mais le symbole va plus loin que l'acte, explique chacun de nos gestes en termes de mécanique éternelle* (Mémoires 161).

Los grandes ritos elusinos sólo simbolizan los acaecimientos de la vida humana, pero el símbolo va más allá del acto, explica cada uno de nuestros gestos en términos de mecánica eterna (Trad. Cortázar 135).

Su muerte ritual le confiere al emperador el papel de víctima propiciatoria, el mito se convierte en uno de muerte y resurrección, en mito de inmortalidad. Los ancestros de Antinoüs colocaban a sus muertos en un tronco de árbol o en sarcófagos y los arrojaban en el mar o en el río, para que las aguas se los llevaran a su destino final, la inmortalidad. La muerte en el agua se ve como la más maternal de las muertes. La manera en que Yourcenar hace morir a Antinoüs está envuelta en los misterios de la religión egipcia y de la mitología romana. El cuerpo de Antinoüs es momificado, lavado, decorado, y para protegerlo de la violación, su tumba en Antinoé permanece vacía. Es también el mito de Alceste, un ser que muere para salvar a otro, para prolongar la vida del emperador en este caso. Alceste muere por salvar a Admète de la muerte, Antinoüs lo hace para prolongar la vida de su dios Hadrien. Aquí se encuentran el rito-mito, el mito-historia. Antinoüs muere el día del aniversario de la muerte de Osiris, el día en que el dios desciende a su tumba: *“la creature noyée s’assimilait à l’Osiris emporté par le courant du fleuve”* (Mémoires 212).

Existe una mezcla en el texto de referencias a dioses romanos y griegos. Pero ellos más que mostrar un estereotipo nos conducen a referencias simbólicas más profundas, a un mundo situado en una dimensión diferente. Tres épocas de la vida del emperador han sido marcadas por tres experiencias de iniciación diferentes: el culto del dios oriental Mitra, en cuya época Hadrien se siente exaltado, y casi divino; la iniciación a Eleusis en cuya época la meta es la unificación de Roma y Grecia, del mundo divino y humano. A diferencia de éstos su iniciación a los misterios de Asia subraya la línea de la decadencia de su imperio, así como el declinar de su pasión por Antinoüs.

La mitología, para la autora, es una parte de la *poiesis*, sin que ninguna definición la restrinja de su actividad creadora. Marguerite Yourcenar le confiere al

emperador un halo místico, su sentido religioso es el de conjugar lo humano y lo divino, y los ritos sólo repiten simbólicamente los actos divinos.

*De plus en plus, toutes les déités m'apparaissaient mystérieusement fondues en un Tout, émanations infiniment variées, manifestations égales d'une même force: leurs contradictions n'étaient qu'un mode de leur accord (Mémoires 183).*

Cada vez más, todas las deidades se me aparecían como misteriosamente fundidas en un Todo, emanaciones infinitamente variadas, manifestaciones iguales de una misma fuerza; sus contradicciones no eran otra cosa que una modalidad de su acuerdo (Trad. Cortázar 152).

Es el valor eterno que le confiere la autora a la experiencia humana lo que permite unir mito e historia, a pesar de que son dos términos que corren en paralelo.

*Et c'est vers cette époque que je commençai à me sentir dieu. Ne te méprends pas: J'étais toujours, j'étais plus que jamais ce même homme nourri des fruits et des bêtes de la terre... sacrifiant au sommeil à chaque révolution des astres, inquiet jusqu'à la folie quand lui manquait trop longtemps la chaude présence de l'amour... Mais que dire, sinon que tout cela était divinement vécu? (Mémoires 159).*

Por aquel entonces empecé a sentirme dios. No vayas a engañarte: seguía siendo, más que nunca, el mismo hombre nutrido por los frutos y los animales de la tierra... que sacrificaba el sueño a cada revolución de los astros, inquieto hasta la locura cuando le faltaba demasiado tiempo la cálida presencia del amor... ¿Pero qué puedo decir yo sino que todo aquello era vivido divinamente? (Trad. Cortázar 133).



Yourcenar hace de la muerte de Antinoüs un rito que ella inventa y lo hace jugar el papel de personaje de leyenda. La vida del emperador y de Antinoüs transcurre la mayor parte del tiempo sobre el agua, el agua es metáfora de su mundo, su imperio un navío: "*Un beau navire appareillé pour un voyage qui durera des siècles*" (Mémoires 181).

Y es la noche anterior a su sacrificio que el agua se convierte en lágrimas presagiando su muerte: "*Mais, au matin, il m'arriva de toucher par hasard à un visage glacé de larmes*" (Mémoires 215). Antinoüs entra al mundo del sacrificio y de la muerte, con el suicidio del filósofo Euphrates, autorizado por el emperador para acabar con esa vida de miseria y sufrimiento:

*Nous reparlâmes plusieurs fois de cet incident:l'enfant en demeura assombri durant quelques jours. Ce bel être sensuel regardait la mort avec horreur ; je ne m'apercevais pas qu'il y pensait déjà beaucoup* (Mémoires 178).

Antinoüs será testigo de los sacrificios rituales, hilvanando desde el primero su camino hacia su destino. Durante el Olympieion en Atenas:

*Orgies de la Déesse Syrienne: j'ai vu l'affreux tourbillonnement des danses ensanglantées; fasciné comme un chevreau mis en présence d'un reptile, mon jeune compagnon contemplait avec terreur ces hommes qui choisissaient de faire aux exigences de l'age et du sexe une réponse aussi définitive que celle de la mort, et peut-être plus atroce* (195).

Mitra:

*Mais quand je vis émerger de la fosse ce corps strié de rouge, cette chevelure feutrée par une boue gluante, ce visage éclaboussé de taches qu'on ne pouvait laver, et qu'il fallait laisser s'effacer d'elles-mêmes, le*

*dégoût me prit à la gorge, et l'horreur de ces cultes souterrains et louches* (196).

Es el miedo, el terror y el horror del joven ante estos ritos, cuyo significado no comprende, lo que lo conduce a encontrar más adelante su verdadera razón de existir. Durante la ascensión al Mont Cassius al emperador le falta el aire y se recarga en el hombro de Antinoüs, este episodio muestra el primer síntoma del deterioro del vigor del emperador, y es tomado como un signo en el tal vez ya planeado sacrificio del joven para el emperador. El rito del sacrificio ya en la cima es el momento clave en que el joven Antinoüs aprende el rito y su significado, para después inmolarse él mismo.

*L'homme et le faon sacrifiés par cette épée divine s'unissaient à l'éternité de mon Génie: ces vies substituées prolongeaient la mienne... Antinoüs... tremblait, non de terreur, comme je le crus alors, mais sous le coup d'une pensée que je compris plus tard... L'éclair du mont Cassius lui montrait une issue: la mort pouvait devenir une dernière forme de service, un dernier don, et le seul qui restât* (200).

La muerte debe parecer voluntaria, de esta forma “*la créature noyée s'assimilait à l'Osiris emporté par le courant du fleuve*”. Con gran maestría la autora construye el camino del desenlace, lo rodea de signos premonitorios, de mitos. Desde la aparición de Antinoüs se respira el ambiente del mito de Achille, hasta que el joven es enterrado, lo mismo que el de Patrocle, que ya no desaparecerá hasta el final del libro.

El mito de Achille se mezcla con el ambiente del “*mythe d'eau*”, que representa la muerte. Marguerite Yourcenar nos presenta la muerte de Antinoüs, que la leyenda ha guardado como un sacrificio, como lo que para Bachelard es la muerte por agua, es tranquila y sin deseo de venganza, el agua es un elemento de la “*mort jeune et belle*”, es

un elemento representativo de la mujer y de las lágrimas. Y es la voluntad de Hadrien a la muerte de Antinoüs que:

*Ce cadavre et moi partions a la dérive, emportés en sens contraire par deux courants du temps (Mémoires 223).*

Es así como la autora construye el mito de Antinoüs “*je n’avais jamais douté que cette jeunesse fût divine*” (217), y la muerte de Antinoüs toma así el matiz y el valor de una acción cósmica. La era del ascenso a la felicidad y la gloria terminan en los bancos del río Nilo, aquí empieza la declinación: “*la mort est hideuse, mais la vie aussi*”.

Sin embargo, después de haber perdido el rumbo algunos años, el emperador se da cuenta que su vida no le pertenece “*j’ai renoncé à brusquer ma mort*”, y decide reconstruirse así mismo igual que decide hacerlo con las ciudades romanas, y así esperará hasta su último aliento: “*Tâchons d’entrer dans la mort les yeux ouverts*” (316).

## Conclusiones

En la historia, la memoria y el olvido.

En la memoria y el olvido, la vida.

Pero escribir la vida es otra historia.

“Inconclusión”

Paul Ricoeur

¿Qué significa concluir, cerrar, acabar? ¿Cerrar el círculo, no es acaso volver a empezar? El fin, el final, la finitud... Creo que Paul Ricoeur nunca terminará de recorrer los mismos caminos, por eso es incapaz de decir que ha concluido, y si él no puede concluir cómo pretendo yo hacerlo. Llamemos a esto una reflexión final, porque el trabajo hermenéutico no se acaba.

Es Hadrien, el hombre, más que el emperador, quien al final de su vida nos habla y se confiesa. Y es Acté también en la vejez, la esclava liberta educada por Séneca, quien nos habla de un Nerón, más inverosímil que real, como diría Brian McHale en “¿Real? ¿Comparado con qué?”.

Personajes de la Historia que transitan a una obra fictiva: “realemas históricos”, la documentación histórica (fuentes verificables), la transgresión discreta entre el mundo real y el ficticio (la frontera ontológica), son los supuestos del modelo “clásico” de la novela histórica. En contraste la nueva novela histórica desea hacer la transgresión lo más discordante posible, contradiciendo la documentación histórica clásica, oficial, haciendo gala de fantasía histórica, apócrifa o anacrónica ¿“historia como novela o novela como historia”?

“¿No podríamos decir que la historia, al abrirnos lo diferente, nos abre lo posible, mientras que la ficción, al abrirnos lo real, nos lleva a lo esencial?”, se pregunta Ricoeur (tema desarrollado en el capítulo 2 de esta tesis).

La novela histórica según Jitrik intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente. Pero, ni Marguerite Yourcenar, ni Lourdes Ortiz, a diferencia de la nueva narrativa latinoamericana parecen buscar la justificación ni la validación de un pasado recobrado como propio. La distancia cronológica es más la tarea de un arqueólogo cuyas afinidades culturales son evidentes en Yourcenar. Ya señaló Ricoeur que las historias que escribe el historiador, son las más permanentes de las historias culturales.

Creo en la frase “la historia se relee en función de las necesidades del presente”, sin embargo en el caso de estas escritoras, la “historia” como sinónimo de relato de “story” en inglés, cuya forma narrativa es la *mimesis*, se reescribe como forma de reconciliar sus “demonios personales”, llámese sacrificio, catarsis, confesión, memoria recobrada, liberación, inmortalidad. La más perfecta realización de la inmortalidad es, sin embargo, y sin lugar a dudas, la que está contenida en el hecho mismo de la escritura (Manuela Ledesma, Marguerite Yourcenar 276).

*Il y a, dans cette récréation du moi par l'écriture, une volonté de ce soustraire aux contingences spatio-temporelles de toute existence humaine en transformant et en fixant le temps de l'existence* (Elena Real, “Biographie, Autobiographie el Quête de Soi”, Marguerite Yourcenar: Biographie, Autobiographie 246).

Este es un libro contra la muerte. Porque, mientras lo escribo, sigo pensando que Nerón sigue vivo, y que ha de volver con un cuerpo no sé si glorioso o gastado (La Liberta 40). Para mí lo que las separa no es sólo una cuestión de inscribirlas dentro del campo del

relato como género literario, o del campo de el discurso, el de los tropos, es la verosimilitud contra la inverosimilitud, y no es por el pacto de lectura que me extiende la primera, ya que la segunda se ampara con la intertextualidad de otras fuentes. ¿Por qué una me quita el sueño si las dos son al fin novelas? Ricoeur me diría que no hay diferencias insalvables y que en algún lugar hay unidad. Lo que aquí está en juego es el concepto de verdad, capaz de abarcar las dos dimensiones referenciales, la de la ficción y la de la historia. “La historia y la ficción se refieren a la acción humana aunque lo hagan en función de pretensiones referenciales diferentes” y ésta es la tesis central para Ricoeur (esta tesis 60).

En el caso de La Libertad la diferencia entre narración histórica y narración ficcional pertenece a lo que Ricoeur denomina *mímesis III*: el acto de lectura. La redefinición de la *mímesis* como un proceso en tres fases que va de la *prefiguración* a la *configuración*, para finalmente llegar a su *transfiguración* por el lector, es lo que devuelve al texto literario su capacidad para entenderse con lo real, y por tanto con lo histórico, esa otra forma de lo real.

Y lo que hace aquí Lourdes Ortiz es tendernos un puente que va desde nuestra capacidad de experiencia humana como agentes y nuestra facultad de transformarla en experiencia estética (La Novela Histórica 93). La fórmula que utiliza la autora del narrador y testigo “inventado” hace que la novela se vuelva hacia la conciencia y memoria del personaje, sucesos que si nunca ocurrieron se convierten en formas posibles de la “verdad”.

El archivo M.Y. nos remite a 130 fuentes consultadas, fuentes textuales (evidencia empírica) y no textuales, estudios de la Villa Adriana, esculturas de Antinoüs, aspectos pictóricos y arquitectónicos, “cosas vistas” y “cosas leídas”, reliquias y ruinas, historia y mito, poética de la historia o lógica de la novela, emoción

lírca o angustia del tiempo, afinidades culturales, arquitectura de relaciones ficticias y reales, fidelidad histórica, caracteres del yo personal con el inconsciente colectivo, “*mélange*” de vivido e imaginario, siendo la tendencia de la ficción en ambos casos la de subjetivar lo histórico. Pero pese a la mayor libertad que da la convención de ficcionalidad dentro de la nueva novela histórica, contando con mayores estrategias narrativas, es necesaria una mayor coherencia que la meramente histórica, hace falta en la novela de Lourdes Ortiz producir ese “efecto de realidad” de la que habla Roland Barthes, el principio aristotélico de la *poiesis*: la *mimesis* de la realidad.

Hadrien y Acté, como “referentes” del discurso histórico, en el lenguaje de Jitrik pasan mediante mecanismos de “representación” a ser lo “referido”. Los mecanismos de “representación” “propios de una relación simbólica con las cosas”, es sólo un modo de relación para vincular la palabra con la cosa o con la realidad, dando lugar al artificio, condición sin límites del arte. El arte no reside en el apego al canon aristotélico, sino en el arte de la configuración: “La acción de intrigar es también una síntesis de lo heterogéneo” (esta tesis 39).

Construimos –pero no reconstruimos– historias del pasado para satisfacer un propósito del presente. Imaginamos que los muertos han regresado, que merodean y murmuran... Si se concibe así, el oficio del historiador parece casi dadaísta. Los muertos están asombrosamente muertos (Richard Noll, Jung el Cristo Ario: “Introducción”).

Jitrik pone sabiamente el acento en algo: “narrar es universal, representar no”, y continúa diciendo “la novela histórica sería un momento privilegiado en la historia de la representación”. Y ¿qué es representar?, en el teatro es más claro el término ya que el “texto” es respetado, y lo que en literatura resulta es una imagen, que difiere, descubre apoya o compite con nuestra noción de memoria histórica.

La obra de Marguerite Yourcenar es la armoniosa mezcla de la autobiografía, el género epistolar, la novela (histórica), y la biografía en el sentido moderno del género literario que crea la historia de una vida. Pero la presencia de la Historia en su obra rebasa toda convención, su reflexión epistemológica, su visión de la historia y su imaginación se alimentan recíprocamente. Desde su infancia la inquietud y la pasión por el “*grand rêve de l’histoire*” se han hecho presentes, reconstruir el pasado acercándose lo más posible a lo que “*fut réel*”, su escritura, muy ella, se nutre de diversas fuentes, la mitología y la historia colaboran. En efecto, la perspectiva histórica, engloba a la mitología y la nutre de su erudición. No hay diferencias insalvables, ella ha creado su propio método.

En Mémoires d’ Hadrien, Marguerite Yourcenar nos extiende un contrato de lectura, en donde el prefacio es el ritual de entrada, y el final las notas post- scriptum “Carnets de Notes” que pretenden demostrar la veracidad de la historia, la del Imperio Romano del siglo II antes de Cristo. Pero también es la “historia”, el relato del nacimiento de Adriano, el personaje, desde aquella primera visita a la Villa Adriana; “*innombrables soirs passés dans les petits cafés qui bordent L’Olympéion*” (322).

No llega a la creación del personaje de Hadrien por un camino recto, es a través de su fascinación por Antinoüs “*jeune, grave et douce...*” (324), “*qui ne fut ni... un homme d’État... un philosophe, mais simplement qui fut aimé*” (336), como decide, según sus propias palabras, rehabilitar a un emperador, buscando “*traces de traces*”, las ruinas son para ella como un libro de tiempo cósmico, de tiempo histórico. El tiempo devorador es también “*le temps ce grand sculpteur*” (expresión que ella toma de un poema de Victor Hugo): “*Notre vie est brève: nous parlons sans cesse des siècles qui précèdent le nôtre comme s’ils nous étaient totalement étrangers; j’y touchais dans mes jeux avec la pierre*”. En la inmensa justificación agregada por sus notas a la novela,



existe un esfuerzo para transmitirnos lo que de simbólico se encuentra detrás de la “*trace*”. Su poética de la ruina descansa sobre su erudición, lo mismo que su imaginación. El tiempo histórico, su tiempo personal y el tiempo cósmico convergen en su obra.

Marguerite Yourcenar nos dice mucho... ¿acaso todo?, nos remite a sus fuentes, “la objetividad”; su propia obra, apoya, justifica, “interpreta”, se exhausta. Y no son sólo las voces de la novela lo que se permea en el texto, es la palabra escrita que pide interpretación “*car l’écriture n’est pas de la pensée*” (Christiane Rochefort C’est Bizarre l’Écriture, cit. en La Novela Femenina Contemporánea de Biruté Ciplijauskaité 214). En la entrevista con Matthieu Galey, Yourcenar nos habla de la voz de Adriano, “de escuchar su voz”, de nutrirlo con su propia sustancia, y nos relata un ejercicio que hizo traduciendo del texto en francés al griego, descubriendo así que lo que no fluía en griego era su propia voz, no la de Adriano.

Es en las Mémoires donde la voz de Hadrien en primera persona, parece escucharse. Y es a través de una carta a manera de testamento que dirige a su pequeño hijo adoptivo, el futuro emperador Marco Aurelio, como Adriano reconstruye su vida al acercarse la muerte: “*je me couche encore chaque nuit avec l’espoir d’atteindre au matin*” (12).

En La Libertá, Lourdes Ortiz nos introduce al texto a través de cuatro epígrafes tomados de la historia: Suetonio, Tácito y los Hechos de los Apóstoles, y al final una nota de atestación de su teoría. Es Acté el “yo” que narra: “no es bueno comenzar una historia por el final. El comienzo de mi narración debería”..., pero también es Nerón el otro “yo”: “mi proyecto no era yo mismo, sino Roma”. Otra posibilidad que deja abierta la historia para la historia “nadie puede creer, por mucho que yo lo escriba o lo

proclame que Nerón, el emperador, no murió cuando todos creían que había muerto” [. . .] “La verdad. ¿Qué es eso de la verdad?” (La Liberta 11).

A diferencia del Hadrien de Marguerite Yourcenar respaldado por una inmensa bibliografía, el Nerón de Lourdes Ortiz se construye creando un personaje que difiere, por ejemplo, de la obra de Suetonio en Los Doce Césares: “Entre muchas conjeturas espantosas que se hicieron en el instante de su nacimiento, se consideró como presagio la contestación de su padre Domicio a las felicitaciones de sus amigos, cuando dijo que de Agripina y él no podía nacer más que algo detestable y fatal para el mundo”.

A la obra de Lourdes Ortiz también la respalda una Nota aclaratoria de la propia autora donde nos remite a sus fuentes y a las discrepancias de las mismas, sin embargo, en el caso de la Yourcenar ya existen estudios historiográficos y doctorales que cotejan a sus fuentes.

El Hadrien de Yourcenar es verosímil, el Nerón de Acté es inverosímil, La Liberta es una refiguración de la Historia a partir de una recreación de los hechos históricos, en Yourcenar el estatuto es de mayor apego, sin embargo la desproporción no nace de esto, sino de la región de lo oculto, del otro sentido, la del símbolo, el de la vasta esfera del lenguaje, y que no se agota en el acto de interpretar.

Hadrien y Nerón, se confiesan ante nosotros, lectores, que podemos jugar el papel del analista; dos “voces”, un sí mismo que se descubre a sí mismo al narrar para otro. Para Lacan, lo importante en el psicoanálisis, no es la realidad sino la verdad. “El ser se presenta desnudo en su propia significación, en estructuras fragmentadas, donde cada signo tiene función específica y muchas palabras adquieren valor simbólico” (Biruté 90).

Ya desde el inicio el emperador Hadrien se confiesa “*dépouillé de son manteau déshabillé*” durante la visita de su médico, y es la palabra culta la elegida por su autora,

sí Hadrien no sólo desnuda su cuerpo, él desnuda su alma. Es así como el símbolo no está jamás explicado, siempre ha de ser de nuevo descifrado.

Hacen falta varias generaciones para crear un individuo autónomo, alguien que pueda recrear su propia vida, su propio cuerpo, convirtiéndolo en una obra de arte. Lo demás no importa (La Liberta 125) nos dice Lourdes Ortiz en palabras de Nerón.

Sí creo que habrá que esperar, hace falta la distancia para poder cambiar la perspectiva de un personaje tan marcado por la historiografía. ¿Acaso importa? Sí, tiempo y distancia, porque para la obra de Lourdes Ortiz este trabajo es sólo un esbozo que apenas comienza.

Para mí lo más verdadero de Hadrien, es esa verdad humana y artística buscada por Yourcenar, esa emoción atemporal que ella le confiere, animada por los detalles históricamente exactos de su propia pasión histórica. Y en el vasto inventario de la representación del pasado no encontramos objetos como la *madeleine* de Proust, la memoria no es para ella una colección de documentos, ella vive y cambia, situándose muy lejos de la rememoración proustiana.

Dentro del universo del texto no sólo deseamos ver el mundo, nos hace falta palparlo, y sólo conjugando sensaciones y sentimientos que identificamos puede el autor lograrlo. La larga meditación sobre la muerte, el deterioro físico y el dolor moral tratados en un tono íntimo, nos hermanan a los hombres de todos los tiempos.

No hay diferencias insalvables. La narración y la narratividad son instrumentos con los que aquí se resuelve la pretensión en conflicto de lo imaginario y lo real (esta tesis 52). Situarse frente a la eminencia de la muerte de Hadrien y la duda existencial de Acté es sólo otra forma de discurso que nos restituye una imagen verosímil de nuestra propia identidad.

Interpretamos el mundo del texto poblado de objetos “posibles”, descubriendo enigmas y símbolos. Pero hay una interpretación que precede a la nuestra, la del oficio del escritor: interpretar una supuesta realidad, y construir o suplir con la materia de la imaginación las lagunas de las fuentes o de la memoria. Y contra el olvido la escritura y la arquitectura.

Será muy difícil para aquél que lea al Hadrien de Yourcenar borrar la imagen configurada por ella, y será la novela más que la propia Historia, la que impedirá que Hadrien muera en el olvido. Y será el Nerón malvado, castigado por la historiografía clásica, aquel que Ortiz rescata para mostrarnos a un ser humano que busca redimir su propio nombre.

Frente a la imagen de un Nerón cruel y déspota, el emperador en el texto se nos presenta como un observador sensible, lúdico y lúcido. Sí, difícil de refigurar como imagen en nuestra memoria colectiva, sin embargo, como diría Roland Barthes, es el placer del texto, de un texto construido con esmero, con una prosa poética impecable y con el gran logro de darle a la mujer la palabra, rescatándola así del papel secundario que le ha conferido la historia. “Siempre la mujer, Acté, siempre la mujer como semilla del mal, corroyendo el imperio... (La Liberta 185). Una historia sin tiempo.

“Un laberinto de símbolos. Un invisible laberinto de tiempo...Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió” (Borges, “El Jardín de Senderos que se bifurcan” 110).

¿Qué tienen en común la arquitectura y la literatura? Una verdadera obra arquitectónica es la armoniosa mezcla de estructura, forma y función. En una catedral todos los elementos cumplen una función, aún los elementos decorativos responden a esto, el arte y la belleza no están excluidos, al contrario. La arquitectura nos remite a la arqueología, y ésta a las *Mémoires*. Las piedras también tienen memoria. El

conocimiento de la historia es un conocimiento por *traces*, una condición del acceso al pasado, pero es la experiencia humana la que se actualiza en cada uno de nosotros, la alteridad lejos de esconder una identidad la revela, la universalidad prima sobre la historicidad. “Yo soy otro” nos dice Hadrien. “*J’emploie ce que j’ai d’intelligence à voir de loin et de plus haut ma vie, qui devient alors la vie d’un autre*” Un *Sí mismo como otro* que al narrar se convierte en otro (Ricoeur).

Dos senderos que se bifurcan y que no se agotan en el acto mismo de interpretar.

Creo que el acto de la escritura es para nuestras autoras como una redención, la escritura libera, pero también les cobra a los que ponen en ella todo el peso de la vida. Sólo el ejercicio de la escritura consigue integrar la unidad en la multiplicidad y elevar la escena a rango de mito, proyectándola mucho más allá, *Quoi? L’Éternité?*, la escritura salva de la muerte “*Ah! mourir pour arrêter le temps*” (Yourcenar, Yeux). “La muerte ya no me pasa a mí. Es la vida lo que debe preocuparme y no la muerte” (La Liberta 287).

¿Concluire? ¿Cerrar? Sólo la *trace*.

## Obra completa de Lourdes Ortiz

### Ficción en prosa

- Andrés García a los 19 Años de Edad, 1969 (novela inédita).
- Luz de la Memoria. Madrid: Ed. Akal. 1ª edición, 1976.
- Picadura Mortal. Madrid: Sedmay Ediciones, 1979. Reeditada por Ed. Alfaguara, bolsillo, 1999. Editada en alemán: Tödlicher tabak, edition Tiamat, Berlin, 1992.
- En Días como Estos. Madrid: Ed. Akal, 1981.
- Urraca. Madrid: Puntual Ediciones, 1981. Reeditada en 1991, ed. Debate, Ed. de Bolsillo, Debate 1995 (y está incluida en la Colección Novela Histórica de Salvat, 1994).
- Arcángeles. Madrid: Editorial Plaza y Janés, 1996.
- Antes de la Batalla. Madrid: Ed. Planeta, 1992.
- La Fuente de la Vida. Madrid: Ed. Planeta, 1995. (Varias ediciones. La de Bolsillo, Madrid: Booket, 1997).
- La Liberta. *Una mirada insólita sobre Pablo y Nerón*. Madrid: Editorial Planeta, 1999.
- Cara de Niño. Madrid: Ed. Planeta, 2002.

### Relatos

- Los Motivos de Circe, Biblioteca del Dragón, Madrid, 1988.
- Los Motivos de Circe-Yaudita, ed. Castalia, Madrid, 1991.
- Fátima de los Naufragios, Ed. Planeta, Madrid, 1998.
- “Paisajes y Figuras”, en Doce Relatos de Mujeres, Alianza Editorial, 1982.

- “Alicia”, en Cuentos Eróticos, Ed. Grijalbo, 1998, y en Relatos Eróticos, Ed. Castalia, 1990.
- “Y te lo hace en 3D”, en Los Pecados Capitales, Ed. Grijalbo, 1990.
- “Las Nalgas: La Confesión”, en Verte Desnudo, Ed. Grijalbo, 1992.
- “El espejo de las Sombras”, en Cuento Español Contemporáneo, Madrid, Ed. Cátedra, 1993.
- “El Sabueso”, en Historias de Detectives, Editorial Lumen, Barcelona, 1998.
- “Danae 2000”, en Vidas de Mujer. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- “Asco” (Contra la Guerra), en Daños Colaterales, ed. Lengua de Trapo, 2002.
- “Entremés. El Inocente”, en El Libro de la Inocencia, Ed. Fundación Inocente, Madrid, 1997.
- “El Inmortal”, en Cuentos de este Siglo, Ed. Lumen, 1995; y en, 30 Narradoras Españolas Contemporáneas, Círculo de Lectores, Ed. de Angekes Encinar, 1997.
- “Crucigrama”, en De Madrid... al Cielo, Muchnik Editores, Madrid, 2000.
- “Fátima de los Naufragios”, en Relatos sobre el Mar, Páginas de Espuma, Madrid, 2000.
- “Adagio”, en Cuentos Solidarios, Ed. Perfiles, 1999.

### **Narrativa en otros idiomas**

- “Mona Lisa”, en *Fajen in Spanien Erzählungen*, München, 1989, y en Das Grosse Lesebuch der Femme Fatale, Der Goldman Verlag, 1994.
- “Salomé”, en Die Orange ist eine Frucht des Winters, Panishes Lesebuch, Piper, 1991.

- “Alicia”, en Les Mauvaises Fréquentations, Éditions de la Différence, Paris, 1994.
- “Penélope“, en Rayny Days, Aris & Phillips Ltd. Ed. de Montserrat Lunati, 1997.
- “Die Pobacken: Das Geständnis“, en Ich will dich nackt, Goldmann Verlag, 1993.
- “Tomás”, en Narradores Contemporáneos, Danmarks Radio, 1998.
- Artículos diversos en, Escritores por la Paz de las Ediciones Libertarias, Madrid, 1991.

### **Cuentos infantiles**

- La Caja de lo que pudo ser, Ediciones Altea, 1981.

### **Poesía**

- “Árboles”, en La Voz de los Árboles, Ed. Planeta / Greenpeace, 1999.
- “Desconcierto”, en la obra colectiva Esperanza, Ediciones Elkarri, Argitalpenak, Bilbao, 2000.

### **Teatro**

- Las Murallas de Jericó, Ed. Hiperion, 1980.
- “Cenicienta”, incluida en Los Motivos de Circe, Ediciones El Dragón, 1988.
- El Cascabel al Gato, Naque Editora, Madrid, 1996.
- Electra-Babel, obra publicada en la revista de la ADE.
- El Local de Bernardeta A., publicada en la Revista Acotaciones, Julio, dic., 1999.



- Judita, incluida en la edición De Castalia de Los Motivos de Circe. Estrenada en Madrid en Teatro del Círculos de Bellas Artes.
- Aquiles y Penteseila; (Rey Loco). Las últimas horas de Luis de Baviera, editado por IX Muestra de Teatro Español Contemporáneo, Alicante, 2001.

### **Obras estrenadas y no publicadas**

- Penteo, estrenada en Madrid en la RESAD, 1982.
- Fedra, estrenada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, 1983-1984.
- La Guarida, escrita en febrero-marzo de 1999 (Edición para Internet, Ed. Caos, 2001).
- Dido en los Infiernos, escrita en 1996.
- Carmen, escrita en julio de 2002.

### **Ensayos**

- Larra; Escritos Políticos, Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- Comunicación Crítica en colaboración con Pablo del Río, Madrid, 1977.
- Conocer Rimbaud y su Obra, Ed. Dopesa, 1979.
- Camas (un Ensayo Orreverte), Editorial Temas de Hoy, 1989.
- El Sueño de la Pasión (Los cambios en la concepción y la expresión de la pasión amorosa a través de los grandes textos literarios de la tradición occidental. Desde la Antigüedad hasta el siglo XIX), editorial Planeta, 1997.

## Obra completa de Marguerite Yourcenar

### Ficción en prosa

- Alexis ou le Traité du Vain Combat, Paris, Au Sans Pareil, 1929.
- «Le Premier Soir». Revue de France. 9<sup>e</sup> année, Tome 6, n. 23, décembre, 1929, p. 435-449.
- La Nouvelle Eurydice, Paris, Bernard Grasset, col. Pour mon Plaisir, IV, 1931.
- «Maléfice», Mercur de France, 44<sup>e</sup> année, n. 829, janvier, 1933, p. 113-132.
- Dernier du Rêve, Paris, Bernard Grasset, 1934 (versión agotada).
- La Mort conduit l'Attelage (D'Après Dürer, D'après Greco, D'après Rembrandt), Paris, Bernard Grasset, 1934 (agotado).
- Nouvelles Orientales, Paris, Gallimard, coll. Renaissance de la Nouvelle, 1938 (versión agotada). Edición revisada: Paris, Gallimard, 1963 y coll. Blanche, 1975. Edición definitiva: Paris, Gallimard, 1978, Col. L'Imaginaire, n. 32 (contiene "La Fin de Marko Kraliévitich").
- "Ariane et l'Aventurier", Cahiers du Sud, tome 19, n. 219, août-septembre, 1939, p.80-106.
- Le Coup de Grâce, Paris, Gallimard, 1939.
- Mémoires d'Hadrien, Paris, Librairie Plon. Edición, 1951; seguida de «Carnets de Notes des Mémoires d'Hadrien»: Paris, Club de Meilleur Livre, 1953.
- Denier du Rêve, Paris, Librairie Plon, 1959 (nueva edición, profundamente modificada, con prefacio definitivo).
- L'Oeuvre au Noir, Paris, Gallimard, 1968.
- Le Labyrinthe du Monde I: Souvernirs Pieux, Paris, Gallimard, Coll. Folio, n. 1165, 1997.

- Anna, Sororr..., Paris, Gallimard, 1981 (edición agotada).
- Comme l'Eau qui coule (Anna, Sororr... Un Homme Obscur, une Belle Matinée), Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1982.
- Oeuvres Romanesques, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982. «Avant-Propos» y «Chronologie» de la autora; «Bibliographie» de Yvon Bernier.
- Le Labyrinthe du Monde III: Quoi? L'Éternité, Paris, Gallimard, col. Blanche y Coll. Folio, n. 2161, 1988.
- Essais et Mémoires, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- Conte Bleu, Le Premier Soir, Maléfice, Paris, Gallimard, 1993. «Préface» de Josyane Savigneau. El primer relato es inédito y fue escrito hacia 1930.

## Poesía

- Le Jardin des Chimères, Paris, Librairie Académique Perrin, 1921.
- Les Dieux ne sont pas Morts, Paris, Éditions Sansot, 1922.
- «Pierrot Pendu», Revue Point en Virgule, n. 7, Monaco, mai, 1928, p. 20.
- «Endymion», Mercure de France, n. 212, janvier, 1929, p. 295-297.
- «Caprée», Revue Bleue, 67<sup>e</sup> année, n. 12, 15 juin, 1929, p.371.
- «Les Charités d'Alcippe», Le Manuscrit Autographe, 4<sup>e</sup> année, n. 24, novembre-décembre, 1929, p. 112-117.
- «Recoins du Cœur», Le Manuscrit Autographe, 6<sup>e</sup> année, n. 31, janvier-février, 1931, p. 103-105.
- «Sept Poèmes pour Isolde Morte», Le Manuscrit Autographe, 6<sup>e</sup> année, n. 33, mai-juin, 1931, p. 85-88.

- «Poème du Joug», La Phalange, n. 1 (nouvelle série), 9<sup>e</sup> année, 15 décembre, 1935, p. 77.
- Feux, Paris, Grasset, 1936 (edición original). Paris, Plon 1957 y, para el prefacio definitivo, 1968. Edición definitiva: Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1974.
- Les Charités d'Alcippe, Liège, La Flûte Enchantée, 1956. Nueva edición aumentada: Paris, Gallimard, 1984.
- «Les Trente-trois Noms de Dieu: Essai d'un Journal sans Date et sans Pronom Personnel», La Nouvelle Revue Française, n. 401, 1<sup>er</sup> juin 1986, p. 101-117.

## Teatro

- «Le Dialogue du Marécage», Revue de France, n. 4, 15 février, 1932, p. 637-665.
- «Électre ou la Chute des Masques» (fragment), Le Milieu du Siècle, n. 1, 1947, p. 21-66.
- «Le Mystère d'Alceste» (fragment), Cahiers du Sud, n. 284, tome 26, 2<sup>e</sup> semestre, 1947, p.576-601.
- Électre ou la Chute des Masques, Paris, Librairie Plon, 1954.
- Le Mystère d'Alceste et Qui n'a pas son Minotaure?, Paris, Librairie Plon, 1963.
- Théâtre I, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1971. Este primer volumen comprende: Rendre à César, La Petit Sirène y Le Dialogue dans le Marécage.
- Théâtre II, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1971. Este segundo volumen comprende: Électre ou la Chute des Masques, Le Mystère d'Alceste y Qui n'a pas son Minotaure?

## Artículos, ensayos y otros escritos

- «L'Homme couvert de Dieux», L'Humanité, 13 juin, 1926.
- «L'Île des Morts: Böcklin», La Revue Mondiale, 1928, p.394-399. Recogido con el título «L'Île des Morts de Böcklin».
- «En mémoire de Diotime: Jeanne de Vietnghoff», La Revue Mondiale, 15 février, 1929, p. 413-418.
- «Diagnostique de l'Europe», Bibliothèque Universelle et Revue de Genève, I, 18, juin, 1929, p. 745-752. Recogido por Josyane Savigneau en Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1990, Annexe II, p. 492-499.
- «Abraham Fraunce Traducteur de Virgile: Oscar Wilde», Revue Bleue, n. 20, 19 octobre, 1929, p. 621-627.
- «La Symphonie Héroïque», Bibliothèque Universelle et Revue de Genève, tome 2, n. 21, août, 1930, p. 129-143.
- «Le Catalogue des Idoles», Le Manuscrit Autographe, n. 30, novembre-décembre, 1930, p. 96-97.
- «L'Improvisation sur Innsbruck», La Revue Européenne, décembre, 1930, p. 1013-1025.
- «Sixtine», Revue Bleue, novembre, 1931, p. 684-687.
- «Suite d'Estampes pour Kou-Kou-Haï», Le Manuscrit Autographe, n. 36, novembre-décembre, 1931, p. 49-58.
- «Le Changeur d'Or», Europe, XXIX, 116, 15 août, 1932, p. 566-577.
- Pindare, Paris, Grasset, 1932.
- «Essai de Généalogie du Saint», Revue Bleue, LXXII, 12, 16 juin, 1934, p. 460-466.

- «Eloge de don Ramire», La Revue Argentine, mars, 1935, p. 26-27. Es un primera versión de «À un Ami Argentin que me demandait mon Opinion sur l’Oeuvre d’Enrique Larreta». Las versiones son tan diferentes que ésta última podría ser considerada como inédita.
- “Ravenne ou le Péché Mortel”, Balzac, 15 juin, 1935, p. 1 et 3.
- «Apollon Tragique», Le Voyage en Grèce, printemps, 1935, p. 25.
- «Dernière Olympique», Le Voyage en Grèce, printemps, 1936, p. 22.
- «À quelqu’un qui me demandait si la Pensée Grecque vaut encore pour Nous», Le Voyage en Grèce, été, 1936, p. 20.
- «Faust 1936», Les Nouvelles Littéraires, n. 723, 22 août, 1936, p. 6.
- «Mozart à Salzbourg», Revue Bleue, n. 3, 6 février, 1937, p. 6.
- «Visite à Virginia Woolf», Les Nouvelles Littéraires, 10 juillet, 1937, p. 1-2.
- «Nouvelles Lettres de Gobineau à Deux Athéniennes», Le Voyage en Grèce, Printemps, 1938, p. 15 et 18.
- «Préface», Les Songes et les Sorts, Paris, Bernard Grasset, 1938, p. 7-34.
- «Présentation Critique de Constantin Cavafy», Mesures, VI, 2, janvier, 1940, p. 13-30.
- «Mythologie grecque et mythologie de la Grèce», publicado originalmente bajo el título «Mythologie» en Lettres Françaises de Buenos Aires, n. 11, 1<sup>er</sup> janvier, 1944, p. 41-46.
- «Essai sur Kavafis», Fontaine, mai, 1944, p. 38-40. Seguido de algunos poemas traducidos.
- «Mythologie II : Alceste», Lettres Françaises de Buenos Aires, n. 14, 1<sup>er</sup> octobre, 1944, p. 33-40. Recogido en parte en el prefacio de Le Mystère d’Alceste, Paris, Plon, 1963.

- «Mythologie III: Ariane, Électre», Lettres Françaises de Buenos Aires, n. 15, 1<sup>er</sup> janvier, 1945, p. 35-45. La parte consagrada a «Ariane» fue incluida en el prefacio de Qui n'a pas son Minotaure?, Paris, Plon, 1963; y «Électre» en el prólogo a la obra del mismo nombre (Plon, 1954).
- «Regard sur les Hespérides», Cahiers du Sud, n. 315, 1952, p. 230-241.
- «Électre», La Table Ronde, n. 65, mai, 1953, p. 45-57.
- «Présentation critique de Kavafis», La Table Ronde, avril, 1954, p. 9-35.
- «Le Temps ce Grand Sculpteur», La Revue des Voyages, n. 15, décembre, 1954, p. 6-9. Texto reeditado en Voyages, Paris, Olivier Orban, 1981, p. 181-185.
- «Carnet des Notes d'Électre», Théâtre de France, IV, 1954, p. 27-29.
- «Carnet des Notes, 1942-1948», La Table Ronde, n. 89, mai, 1955, p. 83-90.
- «Humanisme et Hermétisme chez Thomas Mann», Hommage de la France à Thomas Mann.
- «Oppien ou les Chasses». Ensayo escrito para servir de prefacio a Cynégetique de Oppien, en la traducción de Florent Chrestien, Paris, Les Cent-Une, 1957, p. I-IV.
- «Sur quelques Thèmes Erotiques et Mystiques de la Gita-Govinda», Cahiers du Sud, n. 342, septembre, 1957, p. 218-228.
- Présentation Critique de Constantin Cavafy, Paris, Poésie/Gallimard, 1958, p. 7-65. (Edición revisada en 1978).
- «Histoire Auguste: Quand l'Histoire dit-elle la Vérité?», Le Figaro Littéraire, 13 juin, 1959.
- «Les Prisons Imaginaires de Piranèse», La Nouvelle Revue Française, janvier, 1961.
- «Celle qui aime Henri III», Le Figaro, décembre, 1961.

- Sous Bénédicte d'Inventaire, Paris, Gallimard, 1962. Edición definitiva, 1978.
- «Préface», Fleuve Profond, Sombre Rivière, les Negro Spirituals, Commentaires et Traductions, Paris, Poésie/Gallimard, 1964, p. 7-64.
- «Ébauche d'un Jean Schlumberger», La Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> mars, 1969, p. 321-326.
- «En Guise d'Avant-Propos», Présentation Critique d'Hortense Flenex, suivie d'un Choix de Poèmes, Paris, Gallimard, 1969, p. 7-20.
- «Animaux vus par un Poète Grec», La Revue de Paris, février, 1970, p. 7-11. Se trata de una nueva presentación de "Oppien", seguida de una traducción del poema «L'Amour des Animaux pour les Jeunes Bêtes de la Mer, des Bois et de l'Étable».
- «Cette Facilité Sinistre de Mourir», Le Figaro, 10 février, 1970, p. 1.
- «Empédocle d'Agrigente», Revue Générale, 106<sup>e</sup> année, n. 1, 1970, p. 31-46.
- «À propos d'un Divertissement et en Hommage à un Magicien», La Petite Sirène, 1971, p. 137-147.
- «Histoire et Examen d'une Pièce », Rendre à César, 1971, p. 9-25.
- «Note sur Le Dialogue dans le Marécage», TH I, 1971, p. 175-177.
- «Franz Hellens», Franz Hellens. Recopilación de estudios, recuerdos y testimonios ofrecidos al escritor con motivo de su 90 aniversario, Bruxelles, Rache, 1971, p. 27.
- «Réception de Mme. Marguerite Yourcenar» (Discours de M. Carlo Bronne et) Discours de Mme Marguerite Yourcenar, Bulletin de l'Académie Royale Belge de Langue et Littérature Françaises, Bruxelles, Palais des Académies, Tome XLIV. N. 1, 1971, p. 20-31.



- «Le Rêve, l'Invention Romanesque et l'Apport du Réel», Cahiers Littéraires de l'ORTE, 9<sup>e</sup> année, n. 19, 1971, p- 35-39. Correspondre al prefacio de «Rendre à César».
- «Une Civilisation à Cloisons étanches», Le Figaro, 16 février, 1972, p. 1.
- «Des Recettes pour un Art de Mieux vivre», Le Monde, 24 juillet, 1972, p. 13.
- «Ton et Langage dans le Roman Historique», La Nouvelle Revue Française, n° 238, octobre, 1972, p. 101-123.
- «André Gide revisited», Cahiers d'André Gide, n° 3, «Le Centenaire», Paris, Gallimard, 1972, p. 21-44.
- «Jeux de Miroirs et Flux Ffollets», La Nouvelle Revue Française, n° 38269, mai, 1975, p. 1-15.
- «Sur quelques Lignes de Bède le Vénérable», La Nouvelle Revue Française, n° 280, avril, 1976, p. 1-7.
- «Glose de Noël», Le Figaro, 22 décembre, 1976, p. 30.
- «Séquence de Pâques: une des Plus Belles Histoires de Monde», Le Figaro, 7 avril, 1977, p. 1.
- «Fêtes oubliées», Le Figaro, 22 juin, 1977, p. 30.
- «Sur un Rêve de Dürer», HAMSA, segundo de los dos números consagrados a «L'Esoterisme», d' Albrecht Dürer", 1977, p. 42-45.
- «Préface», La Couronne et la Lyre, Paris, Gallimard, 1979, p. 7-40.
- «Le Japon de la Mort choisie», L'Express, n° 1494, 1<sup>er</sup> mars, 1980. Se trata de una versión resumida de «La Noblesse de l'Échec» TGS.
- «Lettres á Mademoiselle S. (Léonie Siret)», La Nouvelle Revue Française, n° 327, avril, 1980, p. 181-191.

- «Écrit dans un Jardin», publicado originalmente en tirada limitada por Fata Morgana, Montpellier, 1980.
- «Mishima ou la Vision du Vide», Paris, Gallimard, 1980.
- «L'Homme qui aimait les Pierres». Este texto recoge, con algunas modificaciones, el discurso de recepción de la escritora en la Academia Francesa, el jueves 22 de enero de 1981 (exceptuando las fórmulas de agradecimiento). La edición del discurso por Gallimard, en 1981, incluye tanto las fórmulas de agradecimiento como la respuesta de Jean D'Ormesson.
- «Qui sait si l'Âme des Bêtes va en Bas?», publicado en su traducción portuguesa en Raiz e Utopia, nº 19, Lisboa. Texto de una conferencia dada por la autora en la Fundación Gulbenkian de Lisboa, el 8 de abril de 1981.
- «Les Charles de l'Innocence: Une Relecture d'Henri James», La Nouvelle Observateur, 16-22 décembre, 1982, p. 14.
- «L'Homme qui signait avec un Ruisseau», Le Nouvelle Observateur, 16-22 décembre, 1983, p. 14.
- «Note de Traducteur», precede la traducción francesa (por Marguerite Yourcenar) de Le Coins des «Amen», de James Baldwin, Paris, Gallimard, Coll. Le Manteau d'Arlequin, 1983, p. 7-8.
- «Prix Erasme 1983: Discours de Remerciement de Marguerite Yourcenar», Roman 20-50, «Dossier Critique consacré à L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar», Études réunies par Anne-Yvonne Julien, Lille III, mai 1990, p. 117-121.
- Le Temps, ce Grand Sculpteur, Paris, Gallimard, 1983. Ensayos inéditos incluidos en esta recopilación: «Bêtes à Fourrure», p.89-93, «Tours des Morts», p. 141-146, et «Tombeau de Jacques Masui», p. 231-236.

- «Avant-Propos», Blues et Gospels, Paris, Gallimard, 1984, p. 5-11.
- «Avant-Propos», Cinq Nô modernes, Traduits en collaboration avec Jun Shiragi (Silla), Paris, Gallimard, Coll. Du Monde Entier, 1984, p. 9-21.
- «Avant-Propos», Le Cheval Noir à Tête Blanche, Contes d'Enfants Indiens traduits et Présentés par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1985.
- «Deux Noirs de Rembrandt», Le Monde, 16 décembre, 1986, p. 19 et 30.
- «Borges ou le Voyant», texto de la última conferencia dada por Marguerite Yourcenar en la Universidad de Harvard, el miércoles 14 de octubre de 1987. Texto inédito recogido en PE, p. 233-261.
- La Voix des Choses, textes réunis par Marguerite Yourcenar. Photographies de Jerry Wilson, Paris, Gallimard, 1987.
- En Pèlerin et en Étranger, Paris, Gallimard, 1989. Ensayos inéditos incluidos en esta recopilación: «Karagheuz et le Théâtre d'Ombres en Grèce», p. 12-21 (1938); «Villages grecs», p. 22-24 (1935-1970). «Marionnettes de Sicile», p. 35-39 (1938) ; «Une Exposition Poussin à New York», p. 69-78 (1940).
- «Carnets de Notes de L'Oeuvre au Noir», La Nouvelle Revue Française, n°. 452, septembre, 1990, p. 40-53 (I); octobre, p. 54-67.
- Le Tour de la Prison, Paris, Gallimard, 1991. Esta última recopilación contiene los ensayos «Bashô sur la Route», p. 11-19; «D'un Océan à l'Autre», p. 21-26; «L'Italienne à Alger», p. 27-40; «Bleu, Blanche, Rose, Gaie», p. 41-46; «L'Air et l'Eau Éternels», p. 47-56; «Tôkiô ou Edo», p. 57-64; «Les Quarante-Sept Rônin», p. 65-75; «Bonheur, Malheur», p. 77-80; «Kabuky Bunraku, Nô», p. 81-102; «La Maison du Grand Écrivain», p. 103-109; «Visages à l'Encre de Chine», p. 111-132; «Bosquets Sacrés et Jardins Secrets», p. 133-141; «La Loge de l'Acteur», p. 143-153; «Les Petits Coins et les Grands Sites», p. 155-159;

«Voyages dans l'Espace et dans le Temps», conferencia pronunciada en el Institute Français de Tôkyô, el 26 de octubre de 1982, p. 161-176.

### **Traducciones**

- WOOLF, V., Les Vagues, Paris, Éditions Stock, 1937 et 1974, coll. Le Livre de Poche/Biblio, n° 3011.
- PROKOSH, F., «Les Sept Fugitifs» (fragments), Fontaine, n° spécial 27-28, t. 4, 1943, p. 231-256.
- JAMES H., Ce qui savait Maisie, Paris, Laffont, Préface d'André Maurois, 1947. Reeditado en 1968.
- CAVAFY, C., Présentation Critique de Constantin Cavafy (1863-1933), seguido de una traducción completa de sus Poemas hecha por Marguerite Yourcenar y Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1958.
- Fleuve Profond, Sombre Rivière, Les «Negro Spirituals», commentaires et traductions, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1964. Coll. Poésie/Gallimard, n° 99, 1966.
- FLEXNER, H., Présentation Critique d'Hortense Flexner suivie d'un Choix de Poèmes, Paris, Gallimard, 1969.
- La Couronne et la Lyre, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1979. Coll. Poésie/Gallimard, n° 189.
- BALDWIN, J., Les Coins des «Amen», Paris, Gallimard, Coll. Le Manteau d'Arlequin, 1983.
- Blues et Gospels, textes traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1984. Imágenes reunidas por Jerry Wilson.

- MISHIMA, Y., Cinq Nô modernes, traducidos en colaboración con J. Shiragi (Silla), con prefacio de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1984.
- Le Cheval Noir à Tête Blanche, Paris, Gallimard, coll. Enfantimages, 1985.
- La Voix des Choses, Paris, Gallimard, 1987. Photographies de Jerry Wilson.

### **Traducciones publicadas en castellano**

- Alexis o El tratado del Inútil Combate, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1977.
- Las Caridades de Alcipo y otros Poemas, Madrid, Visor (trad. S. Baron-Supervielle), 1982.
- Fuegos, Madrid, Alfaguara, (trad. E. Calatayud), 1982.
- Memorias de Adriano, Barcelona, Edhasa, (trad. J. Cortázar), 1982.
- Opus Nigrum, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1982.
- Como el Agua que fluye, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1983.
- Recordatorios, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1984.
- Teatro, Barcelona, Lumen (trad. S. Baron-Supervielle), 1984.
- Archivos del Norte, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1985.
- Cuentos Orientales, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1985.
- El Denario del Sueño, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1985.
- Mishima o la Visión del Vacío, Barcelona, Seix Barral (trad. E. Sordo), 1985.
- El Tiro de Gracia, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1985.
- A Beneficio de Inventario, Madrid, Alfaguara (trad. E. Calatayud), 1987.
- Con los Ojos Abiertos: Conversaciones con Marguerite Yourcenar / Matthieu Galey, Espulgues de Llobregat, Barcelona, Plaza & Janés (trad. E. Berni), 1989.

- Ana, Soror..., Madrid, Aguilar (trad. E. Calatayud), 1994.
  - Cuento Azul, Madrid, Alfaguara (trad. M<sup>a</sup> F. Prieto), 1995.
  - Donar al César, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació (trad. Ll.-A. Baulenas).
  - ¿Qué? La Eternidad, Madrid, Alfaguara (Trad. E. Calatayud), 1990.
  - Peregrina y Extranjera, Madrid, Alfaguara (Trad. E. Calatayud), 1992.
  - El Tiempo Gran Escultor, Madrid, Alfaguara (Trad. E. Calatayud), 1993.
  - Una Vuelta por mi Cárcel, Madrid, Alfaguara (Trad. E. Calatayud), 1993.
- Memorias de Adriano. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

## **Bibliografía**

Ainsa, Fernando. “Invención Literaria y ‘Reconstrucción’ Histórica en la Nueva Narrativa Latinoamericana”. La Invención del Pasado: La Novela Histórica en el Marco de la Posmodernidad. Comp. Karl Kohut. Madrid: Iberoamericana, 1997.

Bachelard, Gaston. El Agua y los Sueños. México: Fondo de Cultura Hispánica, 1978.

Burke, Peter. La Revolución Historiográfica Francesa. La Escuela de los Annales: 1929-1989. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

Calvo, Tomás y Remedios Ávila. Actas del Symposium Internacional sobre el Pensamiento Filosófico de Paul Ricoeur, Granada 23-27 de Noviembre de 1987. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1991.

- - -. “Autocomprensión e Historia”. Paul Ricoeur: Los Caminos de la Interpretación España: Anthropos Editorial del Hombre, 1991.

Ciplijauskaitė, Birute. La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985). Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

Corcuera de Mancera, Sonia. Voces y Silencios en la Historia. Siglos XIX y XX. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Crónica del Siglo XX, Plaza & Janés, Barcelona, 1999.

De Andrés Argente, Josefina. Lourdes Ortiz (1943). Madrid: Ediciones del Orto. Biblioteca de Mujeres 38, 2003.

De Asís Garrote, María Dolores. Literatura Universal del Siglo XX. Madrid: Fragua Editorial, 2002.

Eco, Umberto. “Apostillas”. El Nombre de la Rosa. México: Editorial Lumen, 2001.

Ferraris, Maurizio. La Hermenéutica. México: Taurus, 2000.

Ferrater Mora, J. Diccionario de Filosofía. Barcelona: Editorial Ariel Filosofía, 1994.

Flesler, Daniela. “Conversación con L.O.”. *Letras Peninsulares* 14:2 (2001): 9-14.

Galey, Matthieu. Marguerite Yourcenar. Con los ojos abiertos. Argentina: Emecé Editores, Argentina, 1984.

García Gual, Carlos. “Novelas Biográficas o Biografías Novelescas de Grandes Personajes de la Antigüedad”. La Novela Histórica a Finales del Siglo XX. Comp. José Romera, *et al.* Madrid: Visor libros, 1996.

García Mayordomo, Almudena. “Aproximación a Tácito y Suetonio como Fuentes de La Liberta de Lourdes Ortiz”. Nova et Vetera: Nuevos Horizontes de la Filología



Latina. Vol. II. Comps. A. Ma. Aldam, Ma. F. del Barrio y A. Espigares.  
Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2001.

Giralt, Alicia. Innovaciones y Tradiciones en la Novelística de Lourdes Ortiz.  
Madrid: Editorial Pliegos, 2001.

Gullón, Germán. “El Discurso Histórico y la Narración Novelesca (Juan Benet)”.  
La Novela Histórica a Finales del Siglo XX. Comp. José Romera, et al.  
Madrid: Visor libros, 1996.

Guslevic, Caroline. Étude sur Marguerite Yourcenar. Mémoires d’Hadrien. Paris:  
Ellipses, 1999.

Hobsbawm, Eric. Historia del Siglo XX. Buenos Aires: Biblioteca E. J. Hobsbawm de  
Historia Contemporánea Editorial Crítica, 1998.

Hoyos, Andrés. “Historia y Ficción: Dos Paralelas que se Juntan”. La Invención del  
Pasado: La Novela Histórica en el Marco de la Posmodernidad. Comp. Karl  
Kohut. Madrid: Iberoamericana, 1997.

Howard, E. Joan. From Violence to Vision. Sacrifice in the Works of Marguerite  
Yourcenar. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville,  
1992.

Ingarden, Roman. La Obra de Arte Literario. Trad. Gerald Nyenhuis H. México: Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998.

Isla, Augusto. "Historia y Delirio". Semanal. Suplemento Cultural 446, 21 de septiembre 2003: 4.

Jitrik, Noe. Historia e Imaginación Literaria. Las Posibilidades de un Género. Argentina: Editorial Biblos, 1995.

Kemp, Peter. "La Historia como Práctica y como Relato". Quimera 36 Marzo, 1984.

Kushner, Eva. "Articulación Histórica de la Literatura". Historia y Literatura. Comp. Francoise Perus. México: Instituto Mora, 2001.

Lee, Six, Abigail. "VIII. España". Guía de Letras y Autores Contemporáneos. Comp. Sturrock John. México: FCE, 2001.

Levillain, Henriette. Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

Ledesma Pedraz, Manuela. Marguerite Yourcenar. Vida y Obra en Espiral. España: Universidad de Jaén, 1999.

Lukács, Georg. La Novela Histórica. México: Biblioteca Era, 1977.

- - -. Sociología de la Literatura. Madrid: Editorial Península, 1966.

McHale, Brian. “Capítulo 6. ¿Real? ¿Comparado con Qué?” Postmodernism Fiction. Nueva York-London: Methuen, 1987.

Mendiola, Alfonso. “De la Historia a la Historiografía. Las Transformaciones de una Semántica.” Historia y Grafía 4: UIA, 1995.

Menton, Seymour. La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1972. México: FCE, 1993.

Montero, Enrique y Ma. Cruz Herrero. De Virgilio a Humberto Eco. La Novela Histórica Latina Contemporánea. Madrid: Ediciones del Orto, 1994.

Noll, Richard. Jung. El Cristo Ario. Barcelona: Ediciones B, 2002.

Oleza, Joan. “Una Nueva Alianza entre Historia y Novela. Historia y Ficción en el Pensamiento Literario de Fin de Siglo”. La Novela Histórica a Finales del Siglo XX. Comp. José Romera. Madrid: Visor libros, 1996.

Ortiz, Lourdes. La Liberta. Una Mirada Insólita sobre Pablo y Nerón. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

---. Urraca. Madrid: Puntual Ediciones, 1981.

Paulus, Jean. La Función Simbólica y el Lenguaje. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

Perus, Françoise. “Introducción”. Historia y Literatura. Comp. F. Perus. México: Instituto Mora, 2001.

Pons María Cristina. Memorias del Olvido. La Novela Histórica de Fines del Siglo XX. México: Siglo Veintiuno, 1996.

Prado, Gloria. Creación, Recepción y Efecto. Una Aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria. México: Editorial Diana, 1992.

- - -. “La Hermenéutica como Posibilidad de una Nueva Escritura” (conferencia), Universidad Iberoamericana, 2001.

Ricoeur, Paul. Relato: Historia y Ficción. México: Dosfilos Editores, 1994.

- - -. Autobiografía Intelectual. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995.

- - -. Finitud y Culpabilidad. Buenos Aires: Taurus, 1991.

- - -. Freud: Una Interpretación de la Cultura. México: Siglo XXI editores, 1999.

- - -. Historia y Narratividad. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

- - -. Historia y Verdad. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

- - -. La Mémoire, l’Histoire, l’Oubli. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

- - -. La Metáfora Viva. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001.

- - -. Le Conflict des Interprétations. Essais d’Herméneutique. Paris: Éditions de Seuil, 1969.

- - -. “La Realidad del Pasado Histórico”. Historia y Gráfica 4: UIA, 1995.

- - -. Sí Mismo como Otro. México: Siglo XXI Editores, 1996.

- - -. Teoría de la Interpretación. Trad. Graciela Monges Nicolau.

México: Siglo XXI Editores, 1999.

- - -. Tiempo y Narración. México: Siglo XXI Editores, 1998.

Rodríguez Pequeño, Mercedes. "Los Silencios de la Historia: En el Umbral de la Hoguera de Josefina Molina y Urraca de Lourdes Ortiz". La Mujer, Alma de la Literatura, España: Universidad de Valladolid, 2000.

Roy, Arundhati. "Ven, Septiembre." Masiosare 252 (2002): 5-9.

Sáez, Chus. "Entrevista: Lourdes Ortiz, Escritora y Catedrática". T. E. Número Monográfico Mujer (Marzo 2004): 10-12.

Savigneau, Josyane. Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une Vie. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

Schueller, Malini. "El Dialogismo y una Teoría del Género". Diálogos y Fronteras. El Pensamiento de Bajtín en el Mundo Contemporáneo. Comps. Ramón Alvarado y Lauro Zavala. México: Editorial Nueva Imagen, 1993.

Suetonio. Los Doce Césares. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo SEP, 1985.

Taylor, John. "XI. Francia". Guía de Letras y Autores Contemporáneos. Comp. John Sturrock. México: FCE, 2001.

Trouvé, Alain. Leçon Littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar.

Francia: Presses Universitaires de France, 1996.

Todorov, Tzvetan. Simbolismo e Interpretación. Venezuela: Monte Ávila Editores, C.A,  
1981.

Vattimo, Gianni. Ética de la Interpretación. Barcelona: Paidós, 1991.

Vergara, Luis. "Historia, Tiempo y Relato en Paul Ricoeur" Historia y Grafía 4.  
México: UIA, 1995.

White, Hayden. El Contenido de la Forma: Narrativa, Discurso y Representación  
Histórica. Barcelona: Paidós Básica, 1992.

- - -. Metahistoria. La Imaginación Histórica en la Europa del siglo XIX.

México: FCE, 2001.

- - -. Tropics of Discourse Essays in Cultural Criticism. London: The Johns  
Hopkins University Press, 1996.

Yourcenar, Marguerite. Mémoires d'Hadrien. France: Éditions Gallimard, Folio, 1974.

(Edición empleada en esta tesis para las notas).

- - -. Mémoires d'Hadrien. France: Éditions Gallimard, 1974.

- - -. Memorias de Adriano. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Editorial  
Sudamericana, 1999.

- - -. El Tiempo Gran Escultor. Traducción: Emma Calatayud. Madrid:  
Alfaguara, 1993. 3ª Edición.

- - -.«Ton et Langage dans le Roman Historique », dans Le Temps ce Grand Sculpteur. France: Gallimard, 1972.
- - -. Archives du Nord. France: Gallimard, 1977.

**Otras fuentes:**

Marguerite Yourcenar. Entrevista. Dir. Peter Conrad. Videocasete. London Weekend Television / RM Arts, London. 1985. (En México prod. Conaculta, Canal 22 y RM Arts).