

C1046

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

REESCRITURAS DE LO HISTÓRICO:
OBASAN Y LOS RECUERDOS DEL PORVENIR

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA
PRESENTA
JULIA EDITH CONSTANTINO REYES

CIUDAD UNIVERSITARIA

SEPTIEMBRE. 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La investigación para esta tesis se realizó con el apoyo de una beca otorgada por el gobierno de Canadá

A lo largo de muchos años he contado con el maravilloso ejemplo de vida de Rosalía Reyes Hernández y de Edna Lee de Gutiérrez quien es, como siempre, una presencia fundamental muchas gracias a ambas. También les doy las gracias a Alfredo y a Judith por su cariño

Agradezco la generosa paciencia de mi tutor y director de tesis, el Dr Pedro Serrano También quiero hacer patente mi gratitud al comité tutorial integrado por la Dra Nair Anaya, la Mtra Irene Artigas, la Mtra. Rosario Faraudo y la Dra Graciela Martínez-Zalce, pues su tiempo y sus comentarios han sido invaluable

Estoy en deuda con Marie Paule Simon por toda su ayuda y con Luz Aurora Pimentel, quien ha sido un pilar en mi formación académica Entre las personas que me han acompañado en estos años de trabajo de maestría están, en estricto orden alfabético. Gustavo Amézaga, Charlotte Broad, Nattie Golubov y Claudia Lucotti, así como Claudia Larránzar y Katherine Sugg, a quienes les debo mucho más de lo que pueden imaginar

Mi enorme agradecimiento y una dedicatoria con todo el corazón para Carmen Hernández Segura, Rolando Gutiérrez Cortés y Edna Gutiérrez de Náder el lugar de los tres se encuentra irremediabilmente vacío

Esta tesis tiene una dedicatoria especial para Brenda Rodríguez: gracias por estar aquí

INDICE

I. Introducción	1
II La presencia de elementos históricos. <i>Obasan</i> de Joy Kogawa	22
A. Consideraciones teóricas	22
B. <i>Obasan</i> de Joy Kogawa	38
III. La irrealidad de lo histórico: <i>Los recuerdos del porvenir</i> de Elena Garro	107
A. Consideraciones teóricas	110
B. <i>Los recuerdos del porvenir</i> de Elena Garro	128
IV Conclusiones	181
V Bibliografía	192

I. INTRODUCCION

Re-reading my work, I have discovered an error in chronology. The assassination of Mahatma Gandhi occurs, in these pages, on the wrong date. But I cannot say, now, what the actual sequence of events might have been. In my India, Gandhi will continue to die at the wrong time.
Salman Rushdie. *Midnight's Children*

El problema de la representación –una actividad humana por excelencia– se remonta a épocas inmemoriales. Como bien señala W.J.T. Mitchell en un breve artículo introductorio a este tema,¹ se puede pensar en el papel que la representación desempeñaba ya en las consideraciones de textos clásicos como la *Poética* de Aristóteles y los una y otra vez citados postulados platónicos. Resulta claro, no obstante, que esos textos fundamentales y la larga tradición de escritos que después de ellos ha aparecido, parten del supuesto de que existe una realidad extratextual accesible al espectador, tangible, concreta, que pasa por el tamiz de la construcción lingüística y narrativa para, en el caso de las obras de ficción, convertirse en una realidad imitada o representada. Al trabajar sobre el supuesto de tal realidad es que han aparecido términos y discusiones en torno a la referencialidad, la mimesis, la verosimilitud, siempre, insisto, elaboradas sobre el fundamento básico de una realidad asible e innegable. Lubomír Doležel señala la presente validez del debate al hablar de

[...] the ancient but persistent doctrine of mimesis, a theory of fictionality that claims that fictions are imitations or representations of the actual world, of real life. Mimetic doctrine is behind a very popular mode of reading that converts fictional persons into live people, imaginary settings into actual places, invented stories into real-life happenings. Mimetic reading, practiced by naive readers and reinforced by journalistic critics, is one of the most reductive operations of which the human mind is capable. The vast, open, and inviting fictional universe is shrunk to the model of one single world, actual human experience.²

De modo más concreto, en el ámbito literario el modo de representación realista implicaba en un momento dado la posibilidad de reconocer y cotejar lo presentado en el texto con

una realidad esencial e inmanente. La justeza de las imágenes ofrecidas podía conducir, en el mejor de los casos, a la identificación dentro de una obra literaria de elementos y realidades extratextuales cuya existencia y validez se daban por sentadas en un contexto en que la obra literaria fungía como espejo de una realidad independiente, incuestionada e incuestionable.

Quizá huelga decir que a fines del siglo XX la alegada transparencia del discurso literario específicamente realista resulta cuando menos falaz. El ya viejo concepto de la arbitrariedad del signo lingüístico anunciado por Saussure ha permitido ver que incluso las unidades básicas de significado y sentido –y el proceso mismo de significación– son todo menos transparentes o lógicamente motivadas;³ la forma como nos referimos al mundo que nos rodea depende más que nada de acuerdos arbitrarios y consensuales. Por lo tanto, no resulta difícil pensar que el discurso literario realista es precisamente un discurso –por ende, un constructo ideológico– que pretende representar a través de recursos codificados y reconocibles aquello que el público lector ha acordado en considerar como una realidad semejante a lo que podría ser una realidad extratextual.⁴

Por otra parte, ¿qué cosa puede ser más real y permanente que lo ya acontecido? ¿Qué cosa con mayor solidez como prueba de algo acontecido y cierto, verificable en su relación con el mundo. que los registros autorizados y autoritarios de hechos pasados, los recuentos históricos que pretenden informar y transmitir cosas que “realmente ocurrieron”? Hasta hace no muchos años la discusión sobre la relación entre los discursos histórico y literario, específicamente de ficción, partía también del supuesto de que lo histórico era cierto y verificable, mientras que lo ficcional era artificioso resultado de aquello forjado por la imaginación. Sin embargo, distintos movimientos y transformaciones sociales, políticos, culturales, han cuestionado la validez y transparencia del discurso histórico como registro neutro de los acontecimientos, así como la naturaleza misma de su objeto de estudio y de su modo de escritura. Aquí basta pensar en la escuela de los *Annales* con su rechazo a la narración de acontecimientos históricos y su recuperación de la crónica y el registro, y en Hayden White con sus estudios de distintos

discursos históricos e historiográficos a partir del uso de modos literarios específicamente narrativos y figuras retóricas. No sólo se ha puesto en tela de juicio la capacidad de la historia para relatar de modo objetivo los acontecimientos —y aquí vale la pena recordar que la historia (una se siente tentada a usar mayúsculas para este supuesto puente entre nosotros/as y lo pasado), a diferencia de otras disciplinas sociales y humanas, ha aspirado con tenacidad al estatus científico y a la aparente objetividad que tal discurso implica—, sino también la naturaleza “real” de su(s) objeto(s) de estudio, así como los distintos vehículos que pueden dar permanencia a este conocimiento como texto escrito. Entiéndase, entonces, que se habla de poner en duda la existencia de los hechos pasados tal como son registrados y relatados, el rango que se les otorga, la validez de las versiones que existen de ellos, así como la forma predominantemente narrativa como son transmitidos a generaciones postreras. Sin afán de llevar estas ideas a una última relativización y llegar al extremo de negar la posibilidad de existencia de realidades —nótese que no hablo de una ni de *la* realidad— sí es pertinente considerar que la presentación y transmisión de realidades dependen de artificios, *son* artificios, y revelan cuanto de constructos sociales y culturales tienen entonces esas realidades una vez vividas.

Las experiencias humanas necesariamente pasan por el tamiz de lo social, son apropiadas por discursos ideológicos y vividas a través de ellos; no se trata nunca de experiencias no mediadas, transparentes, ni de realidades ni verdades últimas. Podría decirse que a partir de este tipo de consideraciones el mundo, los mundos, las realidades, han sido obligados a confesar su identidad como textos, incluso como textos que sirven a ideologías distintas y específicas. De ahí la importancia de movimientos como los de mujeres, de grupos étnico-culturales otrora silenciados, de comunidades con orientaciones sexuales marginadas, sectores de las poblaciones que con base en su diferencia de los discursos hegemónicos habían sido relegados en el quehacer histórico no sólo como transmisores o sujetos que hacen historia y la transmiten, sino a veces incluso como objetos de estudio.

Las novelas que estudiaré comparten este elemento de descubrimiento y recuperación tanto de la historia como de la posibilidad de los personajes de constituirse como sujetos creadores de historia(s). De modos un tanto distintos, estas obras (re)presentan individuos, específicamente mujeres, que construyen y reconstruyen historias personales, familiares, comunitarias e incluso nacionales que se intersectan. Sin embargo, lo que podría en un momento dado acercarse a la noción de un *Bildungsroman* intimista según algunos estereotipos sobre la escritura de mujeres que, de modo un tanto irónico, Biruté Ciplijauskaitė reproduce con demasiada fidelidad en su estudio de la narración en primera persona ⁵ –tipo de narración que se utiliza en las dos novelas que abordaré–, adquiere dimensiones distintas al entrelazar la historia personal de los personajes con una historia “exterior”, “reconocida”, “oficial” y extratextual que a veces sirve como telón de fondo en las novelas y, otras, se convierte en eje temático, anecdótico y caracterológico, si no es que a veces también estructural, en torno al cual giran las obras.

El objetivo principal de esta tesis es explorar la forma en que ciertos elementos históricos aparecen, son empleados y reescritos en dos novelas de la segunda mitad del siglo XX como parte de este entrecruzamiento de historias. Estas creaciones y recreaciones de historias dentro de un marco histórico-mimético-realista que se relaciona con la novela histórica se presentan a través de mecanismos narrativos que producen una revisión de lo narrado y de la narración misma. Asimismo, quiero estudiar el fenómeno que se presenta cuando el aspecto histórico se relativiza aún más al aparecer no sólo como parte de una obra de ficción, sino al correr paralelo, o a veces servir de trasfondo, a ese otro campo de investigación dentro de los estudios literarios que cuestiona y juega con la referencialidad del discurso –pasando en muchas ocasiones de lo lúdico a lo epistemológico– que es lo irreal y los modos de escritura que con él se relacionan⁶ lo fantástico, lo maravilloso, lo extraño o lo siniestro.⁷ lo mágicorrealista, lo real maravilloso. Así, en las novelas que estudiaré el espectro de formas de representación va del código realista al irreal en distintas modalidades y manifestaciones. Al presentar formas atípicas de relacionarse con el pasado –y con el discurso que registra el pasado– ofrecen construcciones y versiones

alternativas no sólo de lo mimético y lo histórico, ni únicamente en tanto que contenidos y referentes, sino también distintas versiones de las formas y códigos que lo transmiten.

Las implicaciones de la mencionada intersección de historias son relativamente distintas, así como lo son los recursos empleados para presentarlas. Con el fin de señalar claramente los planteamientos teóricos a partir de los cuales analizaré las novelas, inicio mi tesis con este primer capítulo introductorio que muestra en términos generales los problemas de la representación y su relación con los discursos histórico y fantástico; por la misma razón, los dos capítulos siguientes contarán con un apartado teórico sobre el tema central que corresponda abordar según la novela en turno. El segundo capítulo se ocupará del estudio de la novela *Obasan* (1981) de Joy Kogawa, autora japocanadiense contemporánea. El capítulo dedicado a este texto es también el que se ocupa de la presencia de elementos históricos extratextuales en obras de ficción dentro de un código predominantemente realista⁸ y lo usaré para presentar algunas consideraciones teóricas acerca de lo histórico en la ficción sobre todo dentro del marco de la novela histórica. Dentro del marco de una escritura realista, *Obasan*, en la interacción del silencio y la palabra que pertenece al contexto de una tradición específicamente japonesa –y japocanadiense– y que parece ubicarse en una posición opuesta a la concientización y activismo políticos, busca llenar huecos silenciosos y hacer leer historias omitidas. La búsqueda personal de Naomi, la protagonista, conduce a la revelación de secretos no sólo personales y familiares, sino también de su comunidad y su nación. No se trata de ofrecer otras posibles historias en un afán de relativizar los hechos, sino de suplir las que faltaban y completar las existentes en un proceso de conocimiento y autoconocimiento a través de la narración, recuerdos y descubrimientos de una narradora homodiegética.

Lo irreal es el eje del tercer capítulo, donde estudiaré *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. En este caso, a lo histórico se añadirá lo irreal tanto en lo que concierne al análisis de las obras como en lo referente al marco teórico. Así como en el segundo capítulo se encuentran consideraciones sobre lo histórico a partir de la novela histórica, aquí veré lo irreal a

partir de las herramientas analítico-conceptuales surgidas a raíz del aparentemente interminable debate sobre lo fantástico, lo extraño, lo maravilloso, lo mágicorrealista, lo real maravilloso. Pese a ser considerada *a grosso modo* una novela que pertenece al realismo mágico –al “feminismo mágico”, según Seymour Menton⁹– los matices que la distinguen de otras novelas que siguen este modo de escritura, como *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, son considerables y significativos. Su fecha de publicación revela parte de la diferencia, pues *Los recuerdos del porvenir* es una obra pionera del realismo mágico y fue publicada cuatro años antes que el hito en que se ha erigido *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. En la novela de Garro los distintos recursos usados para crear el código de la irrealidad, específicamente de lo mágicorrealista, se intersectan con las variadas formas de construcción y uso del código histórico-realista, que ratifica y alimenta la irrealidad misma. Esta novela utiliza, como *Obasan*, una voz narrativa homodiegética al mostrar un pueblo que narra su pasado desde una posición estática y atemporal, mezcla de nostalgia y desesperanza. En *Los recuerdos del porvenir* vale la pena señalar que los elementos irreales utilizados se superponen a un modo de escritura propiamente mexicano que se relaciona con lo histórico, la novela de la Revolución, esta obra de Garro ofrece la construcción de un ambiguo mundo mágico-histórico con un notorio énfasis en la construcción lingüístico-poética del mundo diegético representado

Si en el primer capítulo estudio la obra de Kogawa a partir de la presencia de lo histórico y teniendo en mente el código realista al que pertenece casi en su totalidad, el segundo completa las bases teóricas de la discusión de la presencia de lo histórico y lo irreal en mundos ficcionales y presenta la comparación implícita con *Obasan*, basada en lo histórico y lo irreal. En este capítulo se aborda la construcción de los códigos histórico-realista y mágicorrealista y su relación, con el fin de ver cómo la convergencia de estos distintos modos de escritura afecta las nociones convencionales de historicidad incluso dentro del ámbito literario-ficcional y también cómo se pueden transformar las percepciones de lo irreal dentro del fenómeno literario. A estas

alturas de la discusión se habrá agregado ya una noción cercana a la *metaficción historiográfica* que propone Linda Hutcheon y que explicaré más adelante ¹⁰

Vale la pena señalar en este momento que, si bien echo mano de las herramientas conceptuales y analíticas proporcionadas por el estudio sistemático de la novela histórica, la literatura fantástica y el realismo mágico como modos de escritura, mi intención no es colocar ninguna de las novelas bajo un rubro específico ni agregarles lo histórico, lo fantástico o lo mágicorrealista como calificativos estrictos e indispensables. La intención de este trabajo es explorar la forma en la que las novelas ya mencionadas (re)presentan la escritura y revisión de historias, donde la presencia de elementos extratextuales con claro énfasis en lo histórico –que a su vez conforma otro texto– contribuye a la escritura de nuevas historias en las que se entrelazan historias personales, familiares, comunitarias y nacionales. Esto de un modo que en muchos casos rebasa la función cronotópica de las coordenadas espacio-temporales que ubican los mundos diegéticos en momentos y lugares determinados y que explota su participación en las convenciones de la novela histórica y su pertenencia al discurso histórico. Sin tratarse de novelas propiamente históricas en un sentido tradicional, sí presentan el diálogo entre lo ficcional y lo extratextual y/o referencial que se da en dicho género

Por otra parte, el hilado de historias que se presenta en las novelas que elegí para explorar este diálogo entre lo histórico y lo irreal es parte de todo un fenómeno de reconstrucción y recuperación en el ámbito literario de relatos, versiones, historias, significados perdidos que se rescatan a partir de su mismo silencio –un silencio dictado por la tradición o por presencias hegemónicas– y del caos o la ruptura y fragmentación de la experiencia representada y del discurso que da cuenta de ella. Las dos se centran de alguna manera en la historia personal y formativa de sus protagonistas –narradores/as autodiegéticos/as en ambos casos–, en el recuento y búsqueda de la historia personal que se extiende a los círculos concéntricos de las otras historias que no sólo funcionan como contexto, sino también como factores determinantes y agentes transformadores de las historias personales mismas por las cuales son a su vez transformados

Estas novelas comparten también cierta inclinación por un registro autorreflexivo. No se trata sólo de la conciencia de estar recordando, relatando, escribiendo algo, sino que los procesos que llevan a la evocación y formación de recuerdos, memoria e historia se presentan y se representan a niveles temáticos, anecdóticos, de historia, así como de estructura y enunciación narrativas. Es decir, hay un énfasis especial en los actos que llevan a la reconstitución de la memoria, la formación de la historia y la transmisión de ambas, que pasa de lo narrado y representado a la narración como presentación y mecanismo de memoria, creación, conservación y relativización de la historia.

Asimismo, las novelas y las voces narrativas señalan conscientemente su especificidad étnico-cultural a través de comentarios directos de los/as narradores/as, de su participación como personajes en los distintos mundos narrados, de los recursos estilísticos y narrativos empleados. Ambas novelas son escritas por mujeres y pertenecen a las décadas de los sesenta y los ochenta. La elección y discusión misma de las obras muestra que la artificialidad del constructo Mujer da paso a la multiplicidad de escrituras social y culturalmente marcadas que emergen de algunos de los sitios y grupos ex-céntricos que menciona Hutcheon.¹¹ No obstante su acusada diversidad, hay innegables puntos en común, tales como el papel de comunidades de mujeres, tradiciones, silencios, transgresiones étnicas y genéricas. Hablar de escrituras de minorías puede resultar problemático al abordar un conjunto de obras literarias que comprenden a escritoras tan conocidas y ya un tanto asimiladas a la cultura hegemónica (*mainstream*). Sin embargo, esto mismo puede considerarse parte del fenómeno posmoderno que describe Hutcheon, donde se observan, entre otros elementos, el entrecruzamiento de géneros y, en lo que concierne a la popularidad de *Obasan*, la ambigua posición de una obra que ha adquirido enorme relevancia por su trascendencia social y política y que se ha convertido en un best-seller.¹²

Al tomar en cuenta lo antes dicho resulta entonces difícil ignorar la notoria presencia de la historia y un regreso al pasado en la novelística de las últimas décadas. Se trata, casualmente, de uno de los elementos que caracterizan la posmodernidad según lo que Linda Hutcheon

entiende y estudia como tal. En sus dos libros sobre la posmodernidad, esta crítica enfatiza las paradojas que participan en cualquier tipo de definición del fenómeno y señala específicamente la presencia de la ironía, la parodia, la historia, la autorreflexibilidad y la intertextualidad como elementos que lo caracterizan y que intervienen en el desmantelamiento de la transparencia de los distintos discursos

Despite the polarized camps in the evaluation of the postmodern, there seem to be some agreement about certain of its characteristics. For example, many point to its parody and self-reflexivity; others to the opposite, its wordliness. Some, like myself, want to argue that these two qualities co-exist in an uneasy and problematizing tension that provokes an investigation of how we make meaning in culture, how we 'de-doxify' the systems of meaning (and representation) by which we know our culture and ourselves. The tension between the wordly and the reflexive, the historical and the parodic, acts to remind us of 'the history of textuality'

There are other kinds of border tension in the postmodern too: the ones created by the transgression of the boundaries between genres, between disciplines or discourses, between high and mass culture, and most problematically, perhaps, between practice and theory.¹³

Una revisión de las obras narrativas de los últimos veinte años puede apuntar con facilidad al resurgimiento de la novela histórica como un modo de escritura socorrido. Sin embargo, no se trata sólo de pensar en obras que remitan a la narrativa histórica según la tendencia ortodoxa establecida por Walter Scott en la tradición en lengua inglesa, sino también en obras que parten de esas convenciones para subvertirlas mediante su fusión con otros géneros, modos de escritura o recursos narrativos específicos que las transforman y que contribuyen a una revisión de la novela histórica como modo de escritura y también a la consideración del uso de elementos históricos más o menos aislados.¹⁴ Es justo por la aparición de este fenómeno dentro del ámbito específicamente literario y en gran parte enmarcado por el fenómeno posmoderno, que será necesario revisar, aunque sea sucintamente, algunos presupuestos en cuanto a las relaciones entre los discursos histórico, ficcional-realista-histórico, ficcional-irreal-fantástico

La presencia de los códigos histórico y fantástico, real, realista¹⁵ e irreal en las novelas que consideraré implica al menos la intervención de dos aspectos básicos compartidos y que

constituyen largas y viejas discusiones dentro de los estudios literarios. Primero, el aspecto de verosimilitud y la capacidad mimética de la narrativa; segundo, las narraciones histórica y fantástica como formas de conocimiento. Uno de los grandes aspectos ambivalentes al trabajar con novelas que cuentan con un claro sustrato histórico puede ser la relación entre el mundo diegético y el extradiegético, dentro de la tradición que considera a este último como registro fidedigno de acontecimientos pasados.

Un punto en el que insisten repetidamente diversos críticos y teóricos –Mitchell y Paul Ricoeur, por ejemplo– es en la idea de representación y producción en lugar de la noción de referencialidad en el sentido de una clara relación de imitación y/o reflejo entre el texto y una realidad “externa”, extratextual y palpable. Dice Ricoeur, en un ensayo donde compara los modos de representación en el arte pictórico y la literatura, que

In the case of fiction [.] there is no given model, in the sense of an original already there, to which it could be referred. [.]

[.] The denial of the primacy of the original opens rather new ways of *referring to reality* for the image. Because fictions do not refer in a “reproductive” way to reality as already given, they may refer in a “productive” way to reality as intimated by the fiction.¹⁶

Ricoeur agrega más adelante que se trata de una “*productive reference*” a diferencia de la reproducción que se da en la pintura, y que entonces se pasa del marco de la percepción al del lenguaje.¹⁷

Este planteamiento se completa con la triple mimesis que Ricoeur presenta en “Mimesis and Representation”, y que aparece de modo más elaborado como uno de los puntos centrales en el primer volumen de *Tiempo y narración*.¹⁸ Según Ricoeur, el proceso puede relacionarse con los distintos momentos del proceso hermenéutico y tiene como punto de partida la consideración del tiempo y la trama como las características *sine qua non* de la narrativa y que son compartidas por los discursos históricos y ficcionales. La primera etapa de la mimesis –mimesis I– se refiere al mundo de la acción humana a partir del cual el/la lector/a podrá establecer una relación de

reconocimiento con el texto y que constituye, siguiendo a Gadamer, parte del horizonte de expectativas. Usando al mismo Ricoeur –y a Heidegger vía Ricoeur–, se trata en parte de ese ser-en-el-mundo del/a lector/a.

[...] la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. [...] En primer lugar, si es cierto que la trama es una imitación de acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales, la semántica de la acción explica esta primera competencia. Además, si imitar es elaborar la significación *articulada* de la acción, se requiere una competencia suplementaria: la aptitud para identificar lo que yo llamo *mediaciones simbólicas* de la acción [...] Finalmente, estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de caracteres *temporales* de donde proceden más directamente la propia capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo ¹⁹

Este paso es seguido por la mimesis 2, que corresponde a la trama y las convenciones literarias y genéricas, y posteriormente por la mimesis 3, donde la narración, dice Ricoeur, adquiere su pleno sentido, pues es ese punto el que “...marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica.”²⁰

Estos tres momentos son señalados como configuración, refiguración y lectura. Si bien hay un “mundo de acción humana” –simbólicamente mediada, no hay que olvidarlo– que formará la base primera de la relación entre el texto y el/la lector/a en el momento mismo de la lectura, el punto de contacto entre el mundo diegético y textual y el del/a lector/a se da en el lenguaje con el que está construido el mundo ficcional y apunta a una *ilusión* de mimesis.²¹ Se trata, pues, de una relación artificialmente transparente –cuando tal es el caso– con el mundo extratextual. Es decir, no hay experiencia humana ni reconocimiento de ella que carezca de mediación. la idea de una realidad está determinada por un filtro de sistemas simbólicos y discursivos que dan identidad, significado, valor y validez al mundo

Por otra parte, y como señalan no sólo Ricoeur y Mitchell sino toda una serie de críticas y teorías de la novela histórica y de la literatura fantástica –los dos aspectos fundamentales que

abordaré en mi tesis y que, dicho sea de paso, tienen más puntos de contacto entre ellos de los que saltan a primera vista–, esta relación texto-lector/a también es determinada por los códigos literarios que se manejan en las obras y que son usados y reconocidos por autores/as y lector/as. Al hablar de códigos compartidos me refiero sobre todo a nociones establecidas –y como parte de esto mismo inherentemente trascendibles– de géneros literarios²² y también a los códigos que existen en el interior de las obras particulares y que, claro está, dependen asimismo de las ideas preconcebidas de géneros y de construcciones e imágenes de lo verosímil, lo real, lo mimético, y sus contrapartes. No está de más señalar el énfasis que requiere el papel del/a lector/a en este tipo de interacciones literarias que implican la negociación de distintos discursos genéricos, expectativas, disrupciones de códigos preexistentes, instauración momentánea de nuevos, ambiguos y combinados modos de designar y referir. Esto sugiere también uno de los hechos ineludibles de los códigos y tipos de literaturas que remiten a discusiones sobre la validez referencial y de experiencia de lo representado: los distintos códigos discursivos y literarios son culturalmente determinados –por ende, artificialmente contruidos e ideológicamente cargados– y dependen de la especificidad cultural de sus orígenes y contextos. Incluso puede decirse que la noción misma de verosimilitud es cultural e ideológicamente determinada²³

El segundo punto, las narraciones históricas y fantásticas como posibles fuentes de conocimiento, parte en gran medida del anterior. La relación entre las narraciones de ficción que se ocupan de lo histórico y la historia como un discurso con aspiraciones científicas que aborda el pasado es problemática sobre todo porque utilizan el mismo medio –el lenguaje– aunque con distinto énfasis, y en la narración histórica parece que ambos modos de escritura se entrecruzan. Ricoeur dice, por ejemplo, que utiliza “.. el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico,”²⁴ y señala así una de las distinciones fundamentales de ambos discursos

En un juego abismal de cajas chinas, el discurso histórico por su parte ha participado en discusiones sobre su propio valor referencial y como registro de acontecimientos pasados. Una

vez descartada la posibilidad de la existencia de una Historia, se ha pasado a ver las posiciones subjetivas desde las que se escriben las distintas historias. Además se ha podido sugerir, si no es que reconocer, que las relaciones con el pasado y la mera noción de éste, se encuentran ya plenamente mediadas por los contextos, trasfondos y posiciones que son parte de la identidad de quien registra la historia, por no hablar de modos de hacer y escribir historia según distintas escuelas y tradiciones. En este punto es imposible dejar de mencionar los textos de Hayden White: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* y *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*,²⁵ entre otros. Estos textos –sobre todo *Metahistory*– señalan distintos acercamientos al fenómeno histórico, tomando como punto de partida y elemento característico para la descripción y producción de distintos discursos históricos, el uso de diferentes recursos retóricos y estilísticos. Según White, una obra histórica es

[] a verbal structure in the form of a narrative prose discourse. Histories (and philosophies of history as well) combine a certain amount of “data”, theoretical concepts for “explaining” these data, and a narrative structure for their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past. In addition, I maintain, they contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively “historical” explanation should be. This paradigm functions as the “metahistorical” element in all historical works that are more comprehensive in scope than the monograph or archival report.²⁶

Su contraparte puede hallarse en la escuela de los *Annales*: “It should be stressed that the rejection of narrative history by the *Annalistes* was due as much to their distaste for its conventional subject matter, that is, past politics, as to their conviction that its form was inherently ‘novelistic’ and ‘dramatizing’ rather than ‘scientific’”²⁷ Esto en lo que concierne al discurso histórico.

Al pasar a los elementos históricos en la vena de la novela histórica la discusión se complica un poco. La novela histórica como modo de escritura ha generado grandes controversias

en cuanto a su función como productora y transmisora de conocimiento por su valor referencial y realista y su calidad como texto ficcional. La aparición de sucesos, fechas y personajes históricos –con lo que ya se ha sugerido respecto al valor de lo histórico– parece trastocar el rango de la ficción y hacerla entrar en juego con la “realidad”. Pero, como mostraré en este trabajo, no se trata de un monólogo o de una relación unidireccional. Si bien la presencia de elementos de lo “real” podía crear cierta ambivalencia en las perspectivas críticas de escuelas y épocas más ingenuas que las presentes, ahora se trata de ver cómo su inserción en los mundos ficcionales afecta los mismos elementos históricos y los discursos históricos e historiográficos mismos. Esto, al hablar someramente de lo que corresponde al campo histórico y de elementos históricos en las novelas.

La discusión se amplía al incluir otro discurso literario, el de los aspectos fantásticos²⁸ Resulta paradójico –y a veces perturbador– que, según muestran algunos críticos y teóricos de la novela histórica y la literatura fantástica²⁹ –cada modo por separado–, ambos tipos de escritura tienen raíces muy próximas. El *romance*, lo gótico y Walter Scott son motivos recurrentes en varios textos que en algún punto investigan la genealogía de estos modos literarios.³⁰ Al igual que la novela histórica, la literatura fantástica y demás modos de escritura relacionados con ella han sido objeto de acaloradas discusiones en torno a su validez como conceptos y géneros y a las implicaciones ontológicas y epistemológicas a las que puede apuntar su presencia

La literatura fantástica –o, como había sugerido yo al inicio, de lo irreal– necesariamente trae consigo nociones de realidad a partir de las cuales existe en una relación de oposición o al menos contradicción –incluso la antinomia que propone Chanady y la no-disyunción de Chiampi–³¹ Si bien en algunos críticos lo irreal se media a partir de una realidad extratextual considerada como transparente y reconocible por la colectividad, también en este campo se han elaborado propuestas teóricas que toman en cuenta, por un lado, que “la realidad” es un constructo sujeto a interpretaciones culturalmente determinadas, al igual que lo es su asimilación como experiencia. Por otra parte, la subjetividad implícita en la comparación con mundos

extratextuales, mediante la cual podría identificarse y evaluarse lo irreal, quizá no es necesariamente substituida, mas sí modificada por la conciencia de la relevancia de las leyes internas de los mundos diegéticos y textuales que se construyen. No se trata ya de “medir” lo real o lo irreal a partir de lo que puede reconocerse como tal en el mundo extradiegético. Al igual que el realismo –tomado aquí como efecto textual y como movimiento estético-literario–, lo irreal y lo fantástico son efectos del lenguaje, son productos textuales creados a partir de una serie de recursos literarios y composiciones lingüísticas, y que obedecen a leyes y códigos específicos al nivel de modo de escritura y/o género, y al nivel de los mundos y reglas específicos presentados en cada obra. Vale la pena tener en mente lo que dijera Brooke-Rose respecto a la mimesis y que es pertinente para toda discusión donde participan lo verosímil, lo real, lo irreal, lo fantástico: “[...] the very notion of mimesis is an illusion: unlike dramatic representation, narrative cannot imitate the story it is telling, it can only tell it, and give an illusion of mimesis, unless the object imitated is language (as in dialogue).”³²

Así, Brooke-Rose remite a la instancia última del problema de la representación y la mimesis en la narrativa. Al leer un texto no vemos ni vivimos lo narrado, sino que nos relacionamos con el mundo representado a través del lenguaje que sirve como su vehículo y que, como lectores/as, debemos descodificar. Como dijera Ricoeur, a diferencia de la pintura, donde según él puede llegar a pensarse en un referente concreto y palpable, en la ficción se trata de una no-realidad:

It's the new combination which has no reference in a previous original to which the image would be the copy. And this defines the status of unreality. Unfortunately, absence and unreality are very often confused [...]. The reference of the portrait is a real thing aimed at *in absenna*. In that sense, the non-existence of the object of the fiction is the true form of unreality [...]. The phenomenology of fiction has its starting-point in this lack of symmetry between the nothingness of unreality and the nothingness of absence. The nothingness of absence concerns the mode of givenness of a real thing *in absentia*, the nothingness of unreality characterizes the referent itself of the fiction.³³

Ahora bien, propongo que en la novela que consideraré la fusión y/o contigüidad de lo histórico y lo fantástico lleva estos debates sobre la representación ficcional a puntos extremos y los problematiza más –o quizá incluso también los ilumina más– por tratarse de aspectos que contienen en ellos mismos esas discusiones. Además, la coexistencia de lo histórico y lo irreal en mundos ficcionales específicos multiplica los cuestionamientos sobre la validez de esos discursos, en particular del histórico, como formas de representación aparentemente no problemáticas, en lo que puede ser al mismo tiempo una construcción abismal de distintos modos de escritura y también un juego de espejos cóncavos y convexos que se corresponden casi como contrapunto en sus comentarios revisionistas sobre la hegemonía de los discursos históricos y ficcionales establecidos. No se trata sólo de lo histórico ficcionalizado ni de lo histórico que aparece como trasfondo apenas más que cronotópico en una obra de ficción, sino de lo histórico que existe junto a lo irreal –que incluso se erige como otro cronotopo–, en una relación si no paralela, al menos sí de contigüidad, traslape e intersección, de forma tal que un modo de escritura necesariamente constituye un comentario sobre el otro. En lo que ahora es un juego incesante de construcciones literarias, mediaciones, realidades múltiples y problematizadas y referentes traslúcidos, se da, más allá del choque de lo irreal con lo real, el choque/diálogo con lo supuestamente validado en términos históricos pero que ya ha tenido que revelar su naturaleza de artificio fuera y dentro del mundo diegético literario

Me resta adelantar un comentario que abarca la relación entre los textos, “la realidad” y la dinámica histórico/irreal que se da en el interior de las novelas. Víctor Bravo habla del “principio metamórfico de la metáfora” como punto clave para explicar por un lado los mecanismos de lo mágicorrealista y lo real-maravilloso, y por otro, para denunciar el esencialismo de postulados como los de Alejo Carpentier y subrayar, mediante el argumento de la fisura entre sentido y referente, la distancia que separa el mundo diegético del extradiegético ³⁴ Ricoeur, por su parte, habla de la tensión inherente a la metáfora, sitio donde se da la innovación semántica, donde se revela la impertinencia predicativa producida por el choque de campos semánticos y que genera a

su vez una pertinencia predicativa.³⁵ "It is precisely from this tensive apprehension that a new vision of reality springs forth, which ordinary vision resists because it is attached to the ordinary use of words. The eclipse of the objective, manipulable world thus makes way for the revelation of a new dimension of reality and truth".³⁶ Del mismo modo, la fisura entre lo histórico y lo fantástico, la tensión entre un modo de escritura y otro, produce una imagen revisada de lo representado –a veces incluso de su representación– y de su relación con el mundo extratextual. Es el choque entre dos modos literarios aparentemente opuestos el que abre el espacio para un replanteamiento de la historia –antes Historia– como recuento de acontecimientos pasados y relevantes, la historia como la narración individual de personajes que van formando su propia Historia, la relación entre ambas, y sus vínculos con un factor tan aparentemente desestabilizador en cuanto al nivel de referencialidad como puede ser la escritura de lo irreal. La paradoja implícita en la yuxtaposición –si no es que simbiosis– de ambas formas de escritura puede considerarse una cristalización de las tantas contradicciones existentes y una paradoja más entre las que caracterizan el fenómeno posmoderno.

¹ W.J.T. Mitchell. "Representation" en *Critical Terms for Literary Study*. The University of Chicago Press. Chicago, 1995. pp. 11-22.

² Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1998, p. x. Después agrega que

Obviously, the mimetic function provides a referential semantics of fictionality. By matching a fictional particular with an actual counterpart—a legendary character with a historical person, a portrait with a real man, a fictional story with an actual event, a fictional setting with an actual place—it assigns referents to fictional terms. The "universe of discourse" of fictional texts proves to be the actual world. (p. 7)

En su prólogo, Doležel hace una rápida revisión de teorías de la ficcionalidad, pasando del "one-world frame" al "possible-world frame" (*Ibid.*, pp. 1-28. Cfr. Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press. Waterloo. 1980, pp. 36-47) Hutcheon insiste en que la reificación del concepto y periodo denominados "realismo" ha constituido un obstáculo en la crítica y teoría literarias (pp. 41, 42, 87-103).

³ Al respecto, Doležel dice que

Saussure was convinced that the notion of reference is tied to an obsolete, primitive view of language as a transparent medium, as nomenclature, "a list of terms each corresponding to a thing". In contrast to "passive" referring, Saussure assigns to language an active semiotic role. The meaning of the linguistic sign is not defined on the external axis "language-world" but on the internal nexus "signifier (*signifiant*)/signified (*signifié*)". The form of the linguistic expression, the signifier, is assigned a sense, a signified, by convention. The semantic structure of language was thus made independent of the structures of the world. A concept of sense independent of reference is now available: sense is determined by the formal structure of the signifier.

(*Op cit.* p. 5)

⁴ Cfr. Julia Kristeva apud Irlemar Chami. *El realismo maravilloso: Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Trad. Agustín Martínez y Mária Russotto. Monte Avila Editores, Caracas. 1983. p. 217.

⁵ Cfr. Biruté Ciplijauskaitė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Anthropos. Barcelona. 1988.

⁶ En este momento, con el fin de no entrar en una discusión terminológica, opto por usar "irreal" para referirme al bloque general de modos de escritura que se apartan abiertamente del modo realista-mimético que pretende ofrecer un reflejo, representación e imagen de la "realidad", y que obedece las leyes espacio-temporales y causales que rigen el mundo "real" reconocible por lectores/as occidentales en el siglo XX. Sin embargo, en aquellos casos en que me parece pertinente anticipar designaciones más precisas, sí me permito emplear términos como "lo fantástico", "lo extraño", "lo maravilloso", "lo mágicorealista", "lo real maravilloso".

Utilizo los términos "extraño" y "siniestro" para referirme al *Unheimlich* de Sigmund Freud retomado sobre todo por Rosemary Jackson en *Fantasy. The Literature of Subversion*. Para Freud, "lo siniestro" —la traducción ya acuñada de *Unheimlich*— es aquello que produce temor porque se trata de lo aparentemente desconocido y no familiar que en sus raíces oculta lo que es familiar, quizá problemáticamente familiar, a partir de un proceso de represión. Freud dice que "...an uncanny effect is often and easily produced when the distinction between imagination and reality is effaced, as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full functions of the thing it symbolizes, and so on" (Freud, "The Uncanny" en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVII, trad. James Strachey, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, Londres, 1981, p. 244).

⁸ El estudio de los modos y elementos históricos y fantásticos en obras literarias tiende a conducir a discusiones en gran parte destinadas a esclarecer la validez referencial, el nivel de "realidad" contenido en las obras, los grados de mimesis y transparencia en las relaciones textuales-extratextuales que se presentan. Aunque más adelante me ocuparé brevemente de este aspecto, quiero señalar aquí que al hablar de códigos me adhiero a la reiterada preocupación de críticos como Naomi Jacobs, James Kerr, Harry E. Shaw, Víctor Bravo, Christine Brooke-Rose, Amaryll Chanady, Antonio Risco, entre otros, que insisten en hablar de códigos y efectos de realidad —y por ende, también de lo irreal— y de modos de escritura. Enfatizan la naturaleza del discurso literario como artefacto creado e ideológicamente significante, y las nociones de "lo real" y "lo irreal", lo mimético, lo realista, lo fantástico... como constructos textuales y efectos del

lenguaje. En "Historical Discourse" Roland Barthes ofrece una sucinta y clara exposición del tema (Vid Roland Barthes. "Historical Discourse" en *Structuralism: A Reader*. Ed. Michael Lane. Jonathan Cape. Londres. 1970. pp 145-155)

⁹ Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica. México. 1998. pp. 161-204.

¹⁰ Vid Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge. Londres. 1996 y *The Politics of Postmodernism* Routledge. Londres. 1995.

¹¹ Vid Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism*. pp. 57-73.

¹² Vid Linda Hutcheon, *Op. cit.* En ambos textos Hutcheon menciona dentro de las muchas paradojas que caracterizan la idea de posmodernismo que ella presenta, el estatus doble de muchas obras literarias contemporáneas. "A further postmodern paradox that [historiographic metafiction] enacts is to be found in its bridging of the gap between elite and popular art, a gap which mass culture has no doubt broadened" (*A Poetics of Postmodernism*. p. 20). Objeto de lectura e investigación académicas y objeto de consumo masivo, muchas obras se encuentran a caballo entre una noción elitista de la "alta cultura" y una popular de la "baja cultura". Las ideas de que "[...] the increasing uniformization of mass culture is one of the totalizing forces that postmodernism exists to challenge Challenge, but not deny" (p 6) e "If the personal is the political, then the traditional separation between private and public history must be rethought. This feminist rethinking has coincided with a general renegotiation of the separation of high art from the culture of everyday life –popular and mass culture– and the combined result has been a reconsideration of both the context of historical narrative and the politics of representation and self-representation" (*The Politics of Postmodernism*. pp. 160, 161) convergen en ciertos textos literarios –por no hablar de otros fenómenos culturales– y dan por resultado obras con ambivalente pertenencia a lo que antes se consideraba distintos tipos de escritura con sus respectivos distintos tipos de recepción. Esto es, según Hutcheon, en gran parte producto del encuentro entre el posmodernismo y los grupos ex-céntricos, que ha llevado a replantear las conceptualizaciones socioculturales de los fenómenos literarios.

¹³ *Ibid.*, p. 18. Cfr. *The Politics of Postmodernism*, pp 1-29; *The Poetics of Postmodernism*, pp 3-101. Hutcheon considera que los elementos ya mencionados participan en el hecho de que "...the postmodern appears to coincide with a general cultural awareness of the existence and power of systems of representation which do not reflect society so much as grant meaning and value within a particular society" (*The Politics*, p. 8).

¹⁴ En *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*, Neil Cornwell habla del entrecruzamiento de modos de escritura como una de las características fundamentales de las obras posmodernas. Retomando el concepto de *historiographic metafiction* de Linda Hutcheon, al que me referiré más adelante, Cornwell propone a su vez el término *portmanteau* para referirse a estas obras.

¹⁵ Irlemar Chiampi comenta de pasada la distinción entre lo real y lo realista. Mientras que lo real remite al referente y "lleva al autor a definir la realidad", lo realista concierne a una tradición narrativa, a un modo de manejar y representar "la realidad" (Cfr. Irlemar Chiampi, *Op. cit.*, p 25)

¹⁶ Paul Ricoeur. "The Function of Fiction in Shaping Reality" en *Reflection and Imagination: A Ricoeur Reader*. Ed. Mario J. Valdés. University of Toronto Press, Toronto. 1991, pp. 120, 121.

¹⁷ En su "Introduction to the Structural Analysis of Narrative". Roland Barthes dice que

In all narrative imitation remains contingent. The function of narrative is not to "represent", it is to constitute a spectacle still very enigmatic for us but in any case not of a mimetic order. The "reality" of a sequence lies not in the "natural succession" of the actions composing it but in the logic there exposed, risked, and satisfied. . . Narrative does not show, does not imitate: the passion which may excite us in reading a novel is not that of a "vision" (in actual fact, we do not "see" anything). Rather it is that of meaning, that of a higher order of relation which also has its emotions, its hopes, its dangers, its triumphs. "What takes place" in a narrative is from the referential (reality) point of view literally *nothing*. "what happens" is language alone, the adventure of language, the unceasing celebration of its becoming

(Roland Barthes *apud* Larry McCaffery, "Form, Formula, and Fantasy: Generative Structures in Contemporary Fiction" en *Bridges to Fantasy*, Eds. George E. Slusser *et al.*, Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville, 1982, p. 25)

Por otra parte, y con el antecedente de lo que considera el primer paso para la construcción de la mimesis, que corresponde al mundo de la acción humana que, insiste, siempre pasa por una mediación simbólica, Ricoeur añade a la discusión el hecho de que

Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. En este sentido, el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo. [...]

[...] Según [la tesis sobre la relación entre sentido y referencia en los discursos], si, siguiendo a Benveniste más que a De Saussure, se toma la frase como unidad de discurso, la intención del discurso deja de confundirse con el significado correlativo de cada significante dentro de la inmanencia de un sistema de signos. En la frase, el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: dice algo *sobre* algo. Este objetivo del referente del discurso es rigurosamente sincrónico con su carácter de acontecimiento y con su funcionamiento dialogal. Es la otra vertiente de la instancia del discurso. El acontecimiento completo no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que desee llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva *experiencia*, que, a su vez, tiene al mundo por horizonte. Referencia y horizonte son correlativos, como lo son la forma y el fondo. [...]

Luego agrega que

[...] Cuando los textos literarios contienen alegaciones que conciernen a lo verdadero y a lo falso, a lo falaz y a lo secreto, las cuales conducen ineluctablemente a la dialéctica del ser y del parecer, esta poética se esfuerza por considerar como un simple efecto de sentido lo que ella decide, por decreto metodológico, llamar ilusión referencial. Pero el problema de la relación de la literatura con el mundo del lector no se anula por ello. Simplemente, se aplaza. Las "ilusiones referenciales" no son cualquier efecto de sentido del texto: requieren una teoría detallada de las modalidades de veridicción. Y estas modalidades, a su vez, se recortan sobre el fondo de un horizonte de mundo que constituye el mundo del texto. Es cierto que se puede incluir la misma noción de horizonte en la inmanencia del texto y considerar el concepto del mundo del texto como una excrecencia de la ilusión referencial. Pero la lectura plantea de nuevo el problema de la fusión de dos horizontes, el del texto y el del lector, y, de ese modo, la intersección del mundo del texto con el del lector. (Paul Ricoeur, "Tiempo y narración: la triple 'mimesis'" en *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995, pp. 148-151)

Una elaboración anterior de este punto puede hallarse en Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. The Texas Christian University Press, Forth Worth, 1976, pp. 1-23.

La intersección de lo que puede considerarse la idea de la construcción lingüística y textual de lo referido y lo que Ricoeur mismo denomina "ontología de la referencia" –que participa de ese choque "con la teoría dominante en la poética contemporánea que rechaza cualquier consideración de la referencia a lo que ella considera como extralingüístico..." (p. 150)– es de suma utilidad para tener en mente la ambivalencia que puede producir la presencia de elementos históricos y extratextuales en la narrativa de ficción al aparentemente aludir y apelar al mundo del/a lector/a.

¹⁸ Cfr. Paul Ricoeur, "Mimesis and Representation" en *Reflection and Imagination. A Ricoeur Reader*, pp. 137-155. "Tiempo y narración: la triple 'mimesis'", pp. 113-161.

¹⁹ Ricoeur, "Tiempo y narración: la triple 'mimesis'", p. 116. Vid. Roger Fowler *apud* Brooke-Rose, *Op. cit.*, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

²¹ Vid. Brooke-Rose, *Op. cit.*, p. 320.

²² Para una breve exploración del problema de los géneros literarios y su formación, véase Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, Premiá, México, 1987, pp. 7-22.

²³ Vid. Amaryll Chanady, *Op. cit.*

²⁴ Ricoeur, *Tiempo y narración II. configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995, p. 377.

²⁵ Vid. Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

²⁶ White, *Metahistory*, p. ix.

²⁷ White, *The Content of the Form*, p. 32.

²⁸ Insisto en el hecho de que no pretendo etiquetar ninguna de las novelas que estudiaré ni llegar a consideración alguna a partir de discusiones sobre géneros. Si verá algunas discusiones en torno a géneros

y modos de escritura –incluso asociando algunos a las novelas– será con fines metodológicos y críticos para poder aprovechar las ventajas que puede reportar el uso y discusión de diversos conceptos y arrojar luz sobre los fenómenos de entrecruzamientos de modos de representación que se dan en las obras. No quiero tomar las herramientas conceptuales como un fin en ellas mismas.

²⁹ Digo “literatura fantástica” por ser ése el término generalmente usado en la literatura crítica-teórica sobre el tema, aunque, como se verá, puede tratarse de un modo muy limitado y conceptualmente excluyente de referirse a todo un espectro de posibilidades en la modalidad irreal de la escritura.

³⁰ Vid Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*. Indiana University Press, Bloomington, 1980; *Strategies of Fantasy*. Indiana University Press, Bloomington, 1992. Brooke-Rose. *Op. cit.*; James Kerr, *Fiction Against History: Scott as Storyteller*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989; Robert Ignatius Lettelier, *Sir Walter Scott and the Gothic Novel*. E. Mellen Press, Lewiston, 1995. Seymour Menton, *Latin America's New Historical Novel*. University of Texas Press, Austin, 1993; Lance Olsen, *Ellipse of Uncertainty. An Introduction to Postmodern Fantasy*. Greenwood Press, Nueva York, 1987, Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press, Princeton, 1976, entre otros que mencionan romance y literatura gótica como antecedentes del tipo de literatura que están estudiando, sea novela histórica o literatura fantástica. Son Linda Hutchcon y Neil Cornwell –éste explícitamente– quienes sin hablar de tales orígenes, en sus propuestas de modos de escritura posmoderna –*historiographic metafiction* y *portmanteau novels*– incluyen la mezcla de ambos modos, entre muchas otras posibilidades.

³¹ *Cfr.* Chanady, *Op. cit.*, pp. 12-16, 69-120 y Chiampì, *Op. cit.*, pp. 175-203.

³² Brooke-Rose, *Op. cit.*, p. 320.

³³ Ricoeur, “The Function of Fiction in Shaping Reality”, p. 120

³⁴ *Cfr.* Victor Bravo, *Op. cit.*, pp. 67, 233, *passim*.

³⁵ *Cfr.* Ricoeur, *Ibid.*, pp. 123, 124.

³⁶ Ricoeur, *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, p. 68

II LA PRESENCIA DE ELEMENTOS HISTORICOS: *OBASAN* DE JOY KOGAWA

A. CONSIDERACIONES TEÓRICAS.

Alessandro Manzoni inicia su texto clásico sobre la novela histórica, escrito entre 1828 y 1850, mostrando dos actitudes distintas entre los lectores: la gente que se queja de que el autor no distingue los hechos históricos reales de la ficción inventada, y la gente que se queja de que distingue los hechos históricos reales de la ficción inventada.¹ De tal modo, Manzoni ya plantea una de las bases de gran parte de las discusiones que produce la novela histórica en particular y la ficción y los elementos históricos dentro de ésta en general: la representación fiel de la historia. Sandra Bermann, traductora también a cargo de la introducción a *On the Historical Novel*, cita algunos comentarios que hace Manzoni en su *Epistolario*

I conceive historical novels as portraying a given state of society through facts and characters so similar to reality that one might think one has just come upon a veritable history. When historical events and characters are introduced, they should be portrayed in the most strictly historical of ways. So, for instance, Richard the Lion-Hearted seems defective to me in *Ivanhoe*.²

Así, la novela histórica se conceptualiza en un primer momento y sobre todo a partir de Manzoni, como retrato de la sociedad sobre el supuesto de una realidad (histórica y referencial) que se busca reflejar.

En este capítulo exploraré la función, importancia y problemas que implica la presencia de elementos histórico-referenciales en *Obasan* de Joy Kogawa y que pueden dar por resultado una revisión de la novela histórica. Hago uso de propuestas teóricas sobre la novela histórica por tratarse de un camino si no más corto, si más directo a los problemas que se encuentran en la novela que estudiaré en este capítulo y en la que corresponde al siguiente. Mis comentarios tendrán como trasfondo, obviamente y por extensión, las nociones sobre la referencialidad y la mimesis que ya he mencionado de manera breve y que se hallan necesariamente implícitas en la

relación entre los distintos tipos de discursos –sobre todo los literarios– que abordaré en este trabajo. Como ya adelanté, mi marco teórico parte de dos fuentes que se unen: diversas elaboraciones sobre la historia y su discurso, y otras tantas que se ocupan de la novela histórica como un género, sub-género o modo de escritura específico que es objeto de problemáticas discusiones precisamente por sus vínculos con la ficción por un lado y, por otro, con la historia.

Kurt Spang, entre muchos otros, señala que “... el mismo término ‘historia’ se utiliza para designar la actuación del hombre en el tiempo y también el resultado de los esfuerzos del historiador”³ Si se toma en cuenta que tales esfuerzos del historiador se registran y adquieren existencia concreta y permanencia en un discurso y modo de escritura que también ostentan el mismo nombre, entonces este problema de términos y conceptos es sólo el inicio de una serie de conflictos en la producción y recepción de discursos históricos. Decía yo que quizá uno de los sitios productores y reproductores de conocimiento donde la noción de referencialidad se vuelve más compleja es precisamente el discurso histórico, con sus pretensiones de científicidad y objetividad que lo han llevado, como en el caso de la escuela de los *Annales*,⁴ a querer rechazar su vertiente narrativa por considerarla poco acorde a su naturaleza y propósitos objetivos. Esta puede considerarse tal vez una versión mucho más elaborada de la historia tal como la ha presentado E. H. Carr,⁵ por ejemplo, y a quien corresponderían, en el terreno del estudio de la novela histórica, propuestas como las de Helen Cam, H. Butterfield, e incluso Georg Lukács,⁶ en el sentido de que en tales visiones de historia y novela histórica subyace un presupuesto, por desdibujado que éste sea, de verdad y realidad, así como de científicismo

Para fines metodológicos, quiero hablar *a grosso modo* de dos formas de escribir y hacer historia que corresponderán a dos tipos de novela histórica y, sobre todo, de teorización sobre ella. Spang habla de la novela histórica ilusionista y de la antiilusionista, según su interés en presentar y preservar la referencialidad “transparente” y los vínculos no problemáticos con la “realidad”, lo cual caracteriza a la primera, mientras que la segunda se define como su opuesto.⁷ A estas modalidades corresponderían dos tipos de historia, pues

De la visión de la historia que el historiador profese surgirá casi forzosamente el modo de relatarla o presentarla. Son fundamentalmente dos modos que en la práctica dan pie a numerosas variantes: la historiografía objetivista y documentalista, por un lado, y la historiografía interpretativa, por otro. Las concepciones teleológica y cíclica de la historia, por un lado, la influencia del positivismo del s. XIX, por otro, generan la primera, es decir, la objetivista y documentalista.

[...]

El segundo modo de historiar nace al surgir dudas acerca de la integridad y estabilidad de la historia, de su carácter de totalidad preexistente, pero también dudas acerca de la posibilidad de una contemplación objetiva o, mejor dicho, con el convencimiento de la imposibilidad de poder prescindir de la subjetividad y de las experiencias personales al enjuiciar los fenómenos históricos.⁸

Para el primer tipo de historiografía se menciona a Leopold von Ranke como su representante, y para el segundo la lista de Spang es más larga, incluyendo a Arthur Danto, Wolfgang Iser, H. R. Jauss, Paul Ricoeur, Hayden White, Jörn Rüsen. Ahora bien, aunque las definiciones de este crítico no siempre me parecen las más afinadas e incluso resultan un tanto problemáticas porque a veces dan por sentada la incuestionable presencia de un sustrato de realidad tangible, irrefutable, reconocible y existente al exterior de los discursos histórico y literario, quiero conservar los términos “ilusionista” y “antiilusionista” para hablar de los dos modos dentro de ambos discursos –en el caso del literario, me refiero específicamente a la novela histórica– enfatizando que se trata de dos posiciones distintas ante los discursos, su creación y sus posibles referentes en un mundo físico-sensorial de acontecimientos humanos

Por ser precisamente la tradición ilusionista de la novela histórica la que tiene más larga trayectoria en los estudios literarios, es la que ha ofrecido la génesis de este modo de escritura a la vez que presenta sus propios supuestos sobre lo que es este tipo de novela y lo que puede implicar. Pese a sus paradójicos vínculos con modos de escritura aparentemente apartados de lo referencial como el *romance* y algunas expresiones folclóricas, si algo ha caracterizado las distintas mas siempre emparentadas conceptualizaciones y discusiones sobre la novela histórica, ha sido su adherencia a un código de representación preeminentemente realista. Este punto, que habla de la ontología y epistemología de lo histórico a partir de una aproximación teleológica,

positivista y fenomenológica, como dice Spang, ha conducido a primeras y quizá un tanto ingenuas maneras de abordar el tema. Si existe una realidad transmitida por un discurso histórico transparente y reflejada y/o imitada por un discurso literario-histórico, es relativamente fácil concluir y apreciar su función como una forma de conocimiento. De ahí que se hable repetidas veces de la posibilidad de conocer la historia, aprenderla, evocarla, entenderla, a través de las novelas históricas dentro de esa tradición inaugurada y depurada por Walter Scott y que estoy denominando ilusionista. Helen Cam proporciona uno de los ejemplos más claros de esta visión, de este uso –literalmente hablando– de tal modo literario.

The historical novelist with a proper respect for history has a very stiff task before him; not only must his facts and his concrete details be consistent with those established by research; but the atmosphere of belief, the attitudes and assumptions of society that he conveys, must be in accordance with what is known of the mental and emotional climate of the place and period. It is by the striking of a false note here that one distinguishes the writer who has “got up” his subject, however painstakingly, from the one who has really soaked himself in it.⁹

Cam insiste en la función única de la novela histórica como una forma ancilar con respecto al estudio de la historia a la que deben aplicarse criterios de escritura y apreciación que se ajusten “a las reglas” que implica la representación realista de lo histórico. Para Cam, esta representación tiene que recrear deliberadamente el pasado, lo cual hace que las obras individuales y concretas sean sumamente útiles para maestros y estudiantes de historia.¹⁰ Aparte de lo que corresponde a su función recreativa e incluso escapista, las novelas históricas pueden “...stimulate the desire to know more of the past by their appeal to the romantic streak in a young reader...”¹¹

Un crítico e historiador menos ingenuo como lo es H. Butterfield –muy anterior a Cam y mencionado con frecuencia en discusiones sobre la novela histórica– sentó las bases de este tipo de consideraciones al decir que “... the historical novel is a ‘form’ of fiction as well as of history. It is a tale, a piece of invention, only, it claims to be true to the life of the past...”¹² A esto hay que agregar que Butterfield da por sentado por un lado la relación entre la novela histórica y la

historia/Historia, y por otro, que esa historia/Historia alude a un pasado “real” que puede presentarse fielmente y de modo incuestionable.

Whatever connection the historical novel may have with the history that men write and build up out of their conscious studies, or with History, the past as it really happened, the thing that is the object of study and research, it certainly has something to do with that world, that mental picture which each of us makes of the past, it helps our imagination to build up its idea of the past¹³

Estas nociones de la novela histórica no sólo como un modo de presentar la historia, sino como un modo de historia, una manera de tratar el pasado, tienen repercusiones literarias, interpretativas y valorativas que no son difíciles de imaginar. La novela histórica que toma como su representante y fundador a Walter Scott, adopta las principales características de la novelística de este autor que se convierten luego en algunas de sus convenciones más trascendentes. Puede hablarse incluso de un código específico de la novela histórica surgida en el romanticismo inglés y que se fusiona en cierto grado con las convenciones y supuestos del realismo literario. Así, la unidad y la verosimilitud son dos de los más importantes estandartes enarbolados por la novela histórica, donde ambos elementos funcionan sobre el fundamento de la presentación fiel de la realidad. Esta fidelidad, claro, se ve matizada en las obras particulares, de donde viene la crítica de Manzoni a Scott en torno a la seriedad histórica en la recreación de Ricardo Corazón de León, como se ve en mi cita al inicio de este capítulo.

La unidad y la verosimilitud de las que hablo dan por sentada, nuevamente, primero la posibilidad que tiene el discurso histórico de registrar objetivamente la realidad del pasado; después, la del discurso literario de reflejar e imitar la realidad del mundo físico que nos rodea. Al conjugar ambos puntos, la novela histórica puede, entonces, en tanto que depositaria de las características esenciales de ambos discursos, producir el suyo propio —en primera instancia subsidiario del histórico, como se ha visto en los comentarios de Cam y Butterfield— a partir de la posibilidad de dar cuenta ficcionalizada de los hechos históricos de manera fiel y exacta, en una

ecuación que puede sonar incluso oximorónica.¹⁴ Estos fundamentos básicos de la novela histórica apuntan a convenciones y recursos narrativos específicos que contribuyen a la creación del mundo histórico ficcional dentro de las obras. El tiempo y el espacio, que por lo general no son “meros” escenarios en ninguna obra –de ahí la importancia narrativa de las descripciones como creadoras y activadoras de significados, por ejemplo¹⁵–, adquieren una relevancia particular por ser tanto contextos y mundos creados para el desarrollo de la historia al necesitarse siempre –o casi siempre– una convergencia específica de coordenadas espacio-temporales en la ficción, como agentes e incluso actores en la narración.

Hablar de “recreación de una época” puede sonar simplista en estos momentos, pero, efectivamente, una de las propuestas básicas de la novela histórica es la posibilidad de recrear, conocer y/o evocar sucesos y momentos pasados específicos donde, claro está, tiempo y espacio son esenciales para la ubicación y la presentación de lo acontecido.¹⁶ De ahí también que este modo de escritura haya privilegiado el uso del código realista como forma de reconstruir y plasmar escenas del pasado de manera “transparente” y acudiendo a nociones de referencialidad y mimesis que permitan el conocimiento y, sobre todo, el reconocimiento de “verdades del pasado”. Así pues, la mancuerna cronotópica en la novela histórica no corresponde solamente al necesario requerimiento de ubicar lo narrado en un tiempo y espacios determinados, sino que puede hablarse de cronotopos específicos de la novela histórica en tanto que la función y caracterización de estos ejes en dicho modo de escritura adquieren dimensiones incluso de determinación genérica.¹⁷

Los otros elementos esenciales en el repertorio de la novela histórica son los personajes. Es en torno a ellos que las distintas teorías y corrientes críticas de este modo de escritura han sostenido gran parte de sus más importantes debates. Sobre la base de la epopeya y el *romance* como antecedentes en la genealogía de este tipo de obras, los personajes de las novelas históricas presentan un conjunto de combinaciones dosificadas de lo “real” y lo “ficcional”, no tanto dentro

de un mismo personaje –aunque también allí puede darse el caso– sino sobre todo en lo que concierne a la totalidad de los actores en los mundos (re)presentados

Epopeya y *romance* suelen presentar personajes notables y eminentes o dotados de virtudes –o defectos– que los hacen sobresalir como participantes en los acontecimientos. Resulta más claro, quizá, en la epopeya el uso de personajes-héroes que llevan como parte de su carga de significado la idea del nacionalismo, la tradición, los orígenes de una civilización, pues los personajes son los actores que participan en la constitución de la misma. Se trata, en resumen, de los “protagonistas” de los sucesos históricos. Ahora bien, ya en Scott se muestra un uso un tanto distinto de los personajes. No se trata sólo de las grandes figuras consagradas en los discursos históricos oficiales, sino de una mezcla de personajes extraídos de “la realidad histórica” y otros completamente ficcionales –según los postulados de esta tradición no sólo literaria sino también crítica de este tipo de novelas– que, no obstante, se convierten en representantes de la época y sus ideologías prevaletentes. La coexistencia y la combinación de estos personajes se deben precisamente a la naturaleza híbrida del modo literario, como la consideran algunos, que requiere lealtad a lo histórico y a lo ficcional. Los personajes ya incluidos en el catálogo histórico son tratados con cierto respeto al conocimiento sancionado que se tiene de ellos –hay que recordar nuevamente el tipo de crítica que hace Manzoni de Scott– y su presentación busca apegarse con fidelidad a su perfil conocido. Son precisamente los escollos que esta empresa puede implicar lo que ha conducido a que estos personajes se vean limitados a apariciones esporádicas, breves mas nunca inútiles ni precisamente efímeras. Su mera presencia parece ser suficiente para activar todo un repertorio de conocimientos históricos respaldados a su vez por discursos de realidad y referencialidad, pues incluso su nombre basta para poner en movimiento las resonancias históricas en las novelas

Por un lado personajes como Napoleón y Ricardo Corazón de León pueden convertirse en telón de fondo y soporte para el desarrollo tanto de la trama como de los demás personajes como individuos y como unidades actanciales determinadas por sus alrededores en el mundo

diegético, así como en detonadores y validadores del código histórico. Por otro lado están los personajes “comunes”, pertenecientes al grueso –a veces grueso aristocrático, cabe señalar– de la comunidad y sociedad presentadas en las novelas. Estos personajes, aparentemente sin referente histórico-extratextual identificable, se convierten en depositarios y encarnación del espíritu de la época, de su ideología, y exigen otro tipo de fidelidad en su representación. No requieren que su descripción se ajuste a perfiles ya establecidos y muy definidos –incluso físicamente, como ocurre con las figuras históricas– *vis à vis* los registros históricos, pero sí demandan coherencia en cuanto a su descripción física, cognitiva y psicológica. Se espera que estos personajes representen una época pasada determinada, claramente definida y delimitada, y no se vean teñidos por los valores y visiones de periodos posteriores, lo cual revelaría con demasiada obviedad la presencia autorial desde puntos espacio-temporal y cognitivo distintos. Por otro lado, este tipo de personajes remite también a la noción de intrahistoria de Miguel de Unamuno, que comentaré más adelante, y a las consideraciones de Lukács sobre la novela histórica.

El texto de Georg Lukács, que enarbola a Manzoni y sobre todo a Scott como sus estandartes teóricos y prácticos, propone el año de 1848 como parteaguas social y en lo que concierne a la novela histórica,¹⁸ cuya génesis y trayectoria recorre desde la épica, el drama histórico, la novela social inglesa del XVIII, la novela histórica clásica y su relación con el realismo burgués y su crisis, la novela histórica del humanismo democrático. Esta enumeración basta para señalar uno de los presupuestos básicos dentro de los planteamientos del autor. La novela histórica surge a partir de crisis y conflictos histórico-sociales y algunos de sus componentes esenciales son la conciencia de su propia historicidad –a diferencia de lo que ocurre en la novela social inglesa– y la demostración con medios poéticos de “... la existencia, el ‘ser así’ de las circunstancias históricas y sus personajes”¹⁹ Lukács toma específicamente a Scott como modelo, elogia la presentación del “arriba” y el “abajo” de la vida nacional, y concluye que “El gran objetivo poético de Walter Scott en la plasmación de las crisis históricas en la vida del

pueblo consiste en mostrar la *grandeza humana* que, sobre la base de una conmoción de toda la vida popular, se libera en sus representantes más significativos."²⁰

Huelga decir que Lukács parte de una conceptualización de la novela –y de la novela histórica– basada en el presupuesto de la posibilidad de reflejar una realidad, programa literario que determina los elementos que intervienen.²¹ Dice Lukács que

.. la novela no se propone la tarea de reproducir fielmente un mero segmento de la vida, sino que con su representación de una parte de la realidad –extensivamente reducida no obstante la posible riqueza del mundo plasmado– pretende evocar la impresión de la totalidad del proceso del desarrollo social.

Los problemas formales de la novela surgen pues de la necesariamente relativa totalidad de cada reflejo de la realidad objetiva, enfrentado a la misión artística de producir la sensación inmediata de la plenitud extensiva de la vida, de la complejidad e intrincación de su desarrollo, de la incommensurabilidad de sus detalles²²

Luego agrega que

El objetivo que se señala la novela en su plasmación es la exposición de una determinada realidad social en una época determinada, con todo el colorido y el ambiente específico de esa época. Todo lo demás, tanto las colisiones que se presentan cuanto los “individuos históricos” que en ella aparecen, son sólo medios para alcanzar ese objetivo. Puesto que la novela configura la “totalidad de los objetos”, tiene que internarse en los mínimos detalles de la vida cotidiana, en el tiempo concreto de la acción, y tiene que exponer lo específico de esa época en la compleja acción recíproca de todos estos detalles²³

Así, acorde con la teoría y crítica marxista que practica y representa, Lukács hace énfasis en la representación de una realidad específica, la del proceso del desarrollo social, que está inextricablemente vinculada con “la realidad de la vida popular que se desenvuelve con irregularidad y crisis” y que determina el modo de representar –o reflejar, en este caso– una realidad pasada.²⁴ De aquí que mida la grandeza histórica de los temas según la de los movimientos populares representados y enfatice el papel de los personajes surgidos del pueblo

Los personajes estrictamente históricos, esas figuras reconocidas por su participación en la Historia, son los que en los momentos de colisión social presentados de modo extendido y

detallado en la novela histórica encarnan vivencias que llegan al nivel de la abstracción y la altura intelectual, a la vez que

...tienen que cumplir con la función de resumir en una etapa superior del tipismo histórico y de generalizar poéticamente todos estos problemas y corrientes, después de habérselos presentado en forma concreta y directamente viva para nosotros. Con esto se supera ese anquilosamiento en la mera inmediatez de la vida popular, en la mera espontaneidad de los movimientos populares [...]. A esto se debe que las grandes figuras históricas sean entre los clásicos [...] meras figuras secundarias desde el punto de vista de la composición; pero en cuanto tales figuras secundarias son imprescindibles para llevar la imagen del mundo histórico a su perfección.²⁵

Precisamente por su función sintética, los grandes personajes históricos no se desarrollan ante el/la lector/a y responden a los problemas que conmueven al pueblo, siendo éste donde se forma el "individuo universal".²⁶ Es en las figuras del pueblo donde cristaliza el espíritu de la época, se parte de una noción de la historia como destino popular, de modo que el "héroe medio" es donde reside lo histórico, mientras que la figura histórica funciona como trasfondo en lo que constituye, al fin y al cabo, la prehistoria del presente, uno de los aspectos fundamentales en la revivificación del pasado que presenta la novela histórica.

La relevancia de este punto resulta obvia al considerar el nacionalismo inherente a la novela histórica, como comentan varios críticos, así como el ya mencionado concepto de intrahistoria. Dentro del didacticismo histórico que pregonan autores como Cam y Butterfield, se halla la fuerte vena del fin nacionalista ulterior de la novela histórica como manera de pugnar por un sólido sentido de identidad nacional. Tal identidad se alcanza mediante el reconocimiento, si no es que identificación, con personajes inmersos en situaciones conocidas. Si bien no se trata necesariamente de grandes figuras históricas por las razones ya mencionadas, el aura mítica de lo histórico rodea a los "héroes medios" surgidos del pueblo y que representan sus acontecimientos e impulsos históricos. Pero este uso del "héroe medio" apunta también al reconocimiento del papel del individuo común dentro del quehacer histórico que, en un antecedente del neo-historicismo, se observa en los comentarios de pensadores como Unamuno, por ejemplo, quien

habla de la necesidad del reconocimiento de lo cotidiano y los individuos comunes dentro de la noción de historia como algo incompleto, un proceso para recuperar y rehacer el pasado, de modo que la historia tiene como fundamento la intrahistoria, la parte oculta y cotidiana de la historia, y debe relacionarse con el presente y revelar algo sobre él.²⁷

Pese a que las propuestas teóricas de Lukács nos llevan por un camino más crítico y menos “ingenuo” en cuanto a la función y mecanismos de la novela histórica, no dejan de compartir parte del espíritu de críticos como Butterfield, como ya señalé. Sin embargo, no se trata sólo de una exaltación de la función del individuo en la novela histórica, trátase de ver ésta como la “Epica del Hombre” o la presentación detallada de colisiones sociales que tienen a individuos históricos como trasfondo y a héroes medios, al pueblo, como protagonistas en el acontecer de procesos sociales. En Lukács se halla explícita la relación de la obra literaria con la realidad que debe quedar plasmada en ella, así como la noción de la novela histórica como forma de conocimiento, de manera que la crítica que hacen Kerr y otros críticos modernos de Lukács es pertinente al señalar que éste da por sentada una relación directa y espontánea entre mundo y palabra, “...between the language of fiction and historical reality”²⁸ Del mismo modo como la ficción y la narrativa no reproducen ni reflejan, sino que producen mundos creativamente a través de la materia inasible del lenguaje, en la novela histórica

History.. operates upon the text by an ideological determination which within the text itself privileges ideology as a dominant structure determining its own imaginary or “pseudo” history. This “pseudo” or “textual” real is not related to the historical real as an imaginary transposition of it. Rather than “imaginatively transposing” the real, the literary work is a production of certain produced representations of the real into an imaginary object. If it distantiates history, it is not because it transmutes it into fantasy, shifting from one ontological gear to another, but because the significations it works into fiction are already *representations of reality rather than reality itself*.²⁹

Como agrega Kerr, la historia entra en la novela de forma ya retextualizada, como ideología.³⁰ Además de ideología y discurso productor y reproductor de ésta, la historia pasa por un proceso semejante –irónicamente semejante, dado su interés en presentarse como algo

"verdadero" y "objetivo"— al que conduce a la formación de mitos y figuras y símbolos míticos, tal como lo describe Barthes en *Mitologías*, en tanto que una figura adquiere significado dentro de un sistema específico —es parte de un texto— que es re-significado y entra a formar parte de otro sistema, de otro texto, con una carga mítica y sintética ya adquirida.³¹ Como dice Linda Hutcheon en una de sus discusiones sobre la posmodernidad,

History is not made obsolete: it is, however, being rethought —as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts.³²

Entonces no sólo se problematizan los mecanismos internos de la novela histórica y su relación con lo histórico y la realidad, sino también el discurso histórico mismo. Este no es un registro transparente de lo ocurrido en el pasado y, por ende, la novela histórica no es únicamente un sitio literario donde se dan cita lo histórico y lo ficcional en una fusión que pretende respetar y transmitir fielmente el contenido histórico y “real”. El discurso histórico se revela como producto humano, como texto construido y determinado socialmente lejos de toda noción de transparencia e imparcialidad, y sobre la base de pruebas nuevamente *textuales* del pasado, sobre las cuales elabora su propia versión de una posible realidad del pasado. El texto histórico es, entonces, resultado de una serie de pruebas igualmente textuales del pasado. Al aparecer lo histórico en la ficción, además de la consabida discusión sobre la naturaleza mimética de la narrativa de ficción, el resultado es un texto —literario— que incluye como componente determinante elementos de otro texto —el histórico— que se basa a su vez en los datos proporcionados por múltiples textos —documentos del pasado—. Al multiplicarse la mediación entre lo presentado en la obra literaria final y el otrora supuesto referente real y extratextual, las aspiraciones de realidad y autoridad se ven necesariamente frustradas y lo histórico dentro de la ficción y la novela histórica deben

reconceptualizarse y dar paso a la posibilidad de nuevos usos y lecturas de lo histórico dentro de obras literarias.

La discusión de esta transformación conceptual de lo histórico en los textos ficcionales se ve enriquecida por el debate que se lleva a cabo en el terreno de la historia. El hecho de que los referentes históricos han sido relativizados afecta el modo como se hace historia y como se le quiere dar permanencia textual, pues las formas textuales mismas de la historia han pasado a ser objeto de discusiones. Al reconocer que el pasado se conoce sólo a través de textos y se construye y se pone a circular mediante ellos mismos, su vehículo no sólo adquiere relevancia, sino que resulta fundamental al implicar en sí mismo posibilidades de significados.

La escuela de los *Annales*, por ejemplo, rechaza la forma narrativa del conocimiento histórico. Parte de este repudio obedece a la idea de que la narrativa dramatiza y ficcionaliza los acontecimientos que presenta, alejando el discurso histórico de sus aspiraciones científicas. Pero la narrativa en la historia también tiene la capacidad de producir una sensación de orden, de un algo completo y cerrado que puede anhelarse en la relación de oposición, incluso antagónica, entre “el discurso de lo real” –la historia– y “el discurso de lo imaginario” o “el discurso del deseo”, donde se halla involucrada una coherencia formal deseable, como plantea Hayden White.³³ El rechazo de la narrativa en el discurso histórico puede así leerse de dos maneras en última instancia opuestas. La narratividad, al dramatizar y “ficcionalizar” la historia le resta validez científica y por ende empaña su aparente objetividad y la posibilidad de tener un referente-objeto de estudio real y certero. Por otra parte, la narratividad proporciona a la historia una falsa imagen de orden y conclusión, la convierte en un todo monolítico en que se sustentan verdades, en un sistema narrativo completamente integrado caracterizado por su homogeneidad, inteligibilidad, inamovilidad, que a su vez describen de la misma manera el mundo del pasado proyectado en él.

Como mencioné en mi introducción, en *Metahistory*, Hayden White proclama la especificidad verbal y retórica de distintas tendencias dentro de la historiografía. Asimismo

—como parte de su argumento para mostrar la naturaleza lingüística y los elementos poéticos que intervienen en los distintos discursos históricos y de filosofía de la historia y que los tiñen de ideología— hace ver que incluso en la crónica el historiador dispone los eventos históricos según un orden cronológico, quizá paso previo al proceso que lleva al “entramado” (*emplotment*) de los mismos eventos donde, como en la narrativa, hay un principio, un medio y un final. Nuevamente, la transparencia del discurso histórico y sus diversas manifestaciones se revelan como una falacia al hallarse el conocimiento historiográfico sometido a descripciones, análisis, clasificaciones y explicaciones a partir de recursos claramente literarios. Si bien el puente entre lo histórico *per se* y lo histórico dentro del ámbito de lo ficcional no se tiende específicamente, el texto histórico sí se presenta de manera innegable como artefacto literario sometido a las reglas de la retórica y explicable por ellas mismas.

Por su parte, Paul Ricoeur establece con firmeza lo que considera el lazo esencial entre la narración —casi prerrogativa de la ficción— y la historia, a decir, la temporalidad. Como resume White, la tesis central de *Tiempo y narración* de Ricoeur es que “[...] temporality is ‘the structure of existence that reaches language in narrativity’ and that narrativity is ‘the language structure that has temporality as its ultimate referent’.”³⁴ El discurso histórico es visto como un ejemplo de la capacidad humana de proporcionar significado a la experiencia del tiempo. Los relatos tanto ficcionales como históricos dependen de la temporalidad y su significado se presenta en la trama, elemento narrativo donde el tiempo es el factor fundamental y también referente último por tratarse de uno de los aspectos definitorios de la acción y experiencia humanas.³⁵

Esta conciencia de la no-autoridad del discurso histórico y de su relación con el literario, así como la fragmentación y paradoja en diversos niveles por las que ha pasado la narrativa como algunas de las características de la posmodernidad, conducen a la aparición de conceptos como *historiographic metafiction*, de Linda Hutcheon.³⁶ Tal término se refiere a “... well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages ...”

In most of the critical work on postmodernism, it is narrative –be it in literature, history, or theory– that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past³⁷

Vale la pena no perder de vista este término de Hutcheon, síntesis y resultado de su exploración de la posmodernidad. Aunque en muchas ocasiones los ejemplos que da de *historiographic metafiction* –que llamaré a partir de este momento *metaficción historiográfica*– hacen pensar en casos extremos en la novelística con un acusadísimo énfasis en la autorreflexividad y la metaficción³⁸ –la *mimesis del proceso* de la que habla la misma Hutcheon³⁹– los elementos que intervienen en esta forma de narrativa pueden encontrarse en muchas más novelas de las que ella señala, como es el caso de las obras que estudio en esta tesis

La metaficción historiográfica apunta obviamente a uno de los aspectos más notorios dentro de las paradojas de la posmodernidad: el uso del pasado y el aparente regreso a éste, no como un afán nostálgico con matices incluso cíclicos y/o teleológicos, sino en el contexto de una revisión, reformulación a partir del reconocimiento de lo histórico como conocimiento humano que pasa por un proceso de producción textual falible y de cuestionable certeza y credibilidad. La historia es, como la ficción, un artefacto humano, una construcción lingüística cuyo mecanismo, pese a sus anteriores aspiraciones, es el de la producción –no la reproducción fiel ni el reflejo de realidades pasadas– que la lleva a significar y a otorgar significado a partir de su uso del lenguaje. Historia y ficción son discursos, sistemas de significación mediante los que se crea sentido, tomando en cuenta que “...the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past ‘events’ into present historical ‘facts’ ”⁴⁰ Entonces, la metaficción historiográfica viene a concretar preguntas tanto epistemológicas como ontológicas. “How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of that past? Of its documents? Of our narratives?”⁴¹

El planteamiento de estas preguntas se realiza a través de medios literarios sorprendentemente claros en los que, otra vez, se cristalizan las paradojas e incertidumbres de la posmodernidad. El uso de temas históricos o escenarios pasados se ve determinado y transformado por narraciones y caracterizaciones autorreflexivas, conscientes de su posición enunciativa e histórica. A esto se agregan la parodia con la re-escritura implosiva y centripeta que su presencia implica, la ironía, la intertextualidad. Esta última, dentro de la conciencia de que tanto la historia extradiegética como otros textos literarios, incluso la totalidad del “mundo” y el arte, son siempre intertextos potenciales con el mismo valor de constructos y artefactos ideológicos, lo cual necesariamente redundará en una reformulación de las nociones de referencia. Así, este tipo de novelas invoca y problematiza al mismo tiempo la representación narrativa en un movimiento en que el monologismo del discurso autoritario correspondiente a la historia, el mito y la épica –antecedentes de lo histórico en la literatura– se dialogiza al fundirse con la novela.⁴²

Perspectivas y nociones de consenso son desafiadas y relativizadas en este tipo de novelas. Y aquí quiero abordar las dimensiones políticas de la metaficción historiográfica, sobre todo en lo que corresponde a la participación de los grupos ex-céntricos –a los que pertenece la autora de la obra que abordaré en este capítulo– en la creación del discurso de la posmodernidad y de la forma de escritura que presenta Hutcheon. La posmodernidad, en el incesante desplazamiento y fragmentación de sistemas de significación, hace una crítica a ideologías que ocultan su autoritarismo, arbitrariedad y potencial represor y opresor tras la máscara de una hegemonía natural e innegable. Sin embargo, al relativizar nociones de identidad, conocimiento, unidad, coherencia, la posmodernidad se ubica implícitamente en una posición distinta de la que ocupan movimientos que se han situado en los márgenes debido a su diferencia, trátase de diferencia en los ejes de etnia, raza, nacionalidad, género, sexualidad. Como se verá en la novela que estudiaré, estos grupos ex-céntricos no abrazan la posmodernidad en el grado último de relativización y deconstrucción de las identidades por las que ésta parece pugnar, precisamente por tener agendas políticas muy claras y específicas en lo que concierne a la constitución de

nuevos sujetos o al menos a la formación, creación, apropiación o re-apropiación de identidades otrora negadas. Es decir, estos grupos tienen dentro de sus propósitos –por más abstracta o tácita que sea su enunciación y manifestación– una dirección aparentemente contraria a la que sigue la posmodernidad que presenta Hutcheon; se trata de la adquisición de una presencia y la formulación de una nueva noción de identidad individual y de grupo. Lo que podría leerse como la abstracción y falta de politización del discurso posmoderno, se ve transformado y enriquecido por su convergencia con los discursos marcadamente políticos de grupos sociales ex-céntricos. Así, la crítica que hace el discurso de la posmodernidad a modos de pensamiento hegemónicos adquiere materialidad y se politiza abiertamente al recibir la influencia de lo Otro, de lo marginado, de lo ex-céntrico.

B. *OBASAN* DE JOY KOGAWA

En *In Search of Alias Grace* Margaret Atwood comenta lo que considera el desarrollo de la tradición literaria canadiense que ha conducido a la aparición de la novela histórica en ese ámbito⁴³. Pasa por los años 50 –cuando se pregonaba la inexistencia de la literatura canadiense misma y se vivía la Depresión, el monopolio estadounidense en la industria editorial y, sobre todo, la arraigada certeza de una falta de autenticidad y un exceso de debilidad desde la perspectiva cultural– y los 60, cuando los jóvenes escritores, pese a estar descubriendo la propia existencia de Canadá como nación, se limitaban a utilizar escenarios canadienses sin que esto implicara explorar las posibilidades de la escritura histórica. Llega a los 80 y 90 cuando se despierta el interés en lo que *no* se menciona en las aulas, en ese pasado inefable que se ha convertido en misterio y tabú. Es en ese momento cuando aparecen las “novelas ubicadas en el pasado histórico” con propósitos tan variados como sus autores/as mismos/as.

Sin llegar realmente a definir con objetiva y sólida claridad el camino que ha llevado a la creación de novelas históricas en la tradición a la que pertenece, Atwood deja clara la función definitoria e identificadora –en tanto que define y proporciona o forja un sentido de identidad–

dentro de la novela histórica, pues para ella “that’s part of the interest for writers and readers of Canadian historical fiction, now. by taking a long hard look backwards, we place ourselves”⁴⁴ Esta aparentemente problemática visión de la novela histórica dentro de la tradición canadiense se comprende al recordar la posición de Canadá como parte del otrora imperio británico, lo cual hace que el país pueda ubicarse dentro de un contexto poscolonial y en clara búsqueda de definición e identidad nacionales. Hablo de un problema aparente al pensar en los recursos literarios y estrategias discursivas que se encuentran, en este caso específico, en la obra de Joy Kogawa que discutiré y donde al tipo de visión poscolonial que menciono se agrega otra dimensión, surgida directamente de la multietnicidad y multiculturalidad que caracterizan a Canadá. Lo que en mi introducción llamé tendencias realistas en el ámbito literario canadiense, a diferencia de la irrupción de lo irreal en la obra de Elena Garro, corresponde a una proyección del mundo representado a partir de códigos más cercanos al realismo literario que al modo irreal de escritura, modalidad que abordaré en el siguiente capítulo. No obstante, como se verá, ese mundo antes “monológicamente” proyectado es desconstruido y revisado mediante estrategias narrativas que lo dialogizan y fracturan la autoritaria homogeneidad del modo realista de representación literaria. Como dice Coral Ann Howells sobre la escritura de autoras canadienses,

Such multiplicity [de códigos] together with the refusal to privilege one kind of discourse or set of cultural values over others is characteristic of women’s narratives in their urge to shift the emphasis and so throw the storyline of traditional structures of authority open to question. Shifts and questionings involve disruption, which is a common characteristic of all these fictions with their mixed genre codes as well as their chronological and narrative dislocations. Most of them look like realistic fictions registering the surface details of daily life, yet the conventions of realism are frequently disrupted by shifts into fantasy or moments of vision so that they become split-level discourses when alternative ways of seeing are contained within the same fictional structure⁴⁵

Es necesario señalar que, precisamente, una de las transformaciones contemporáneas de lo histórico en la ficción, específicamente en las obras que estudiaré, es su consideración a partir de la unión y síntesis de lo público y lo privado y de la necesidad ex-céntrica de llenar huecos

históricos por la vía narrativa haciendo énfasis particular en el proceso de creación de la historia misma. De esta manera, así como el discurso histórico, los mundos narrados y las líneas narrativas pasan por una fragmentación, también se observa una especie de trastorno en el orden y relevancia convencionales de lo narrado. La H/historia se completa de una manera que podría considerarse indirecta, pues se centra en historias personales y familiares que pasan a un primer plano y conducen a acontecimientos exteriores ignorados, y que dotan a los personajes "comunes" de las características apuntadas por Lukács al hablar de los personajes salidos del pueblo en contraste con las figuras "incuestionablemente" históricas.

Quizá una de las primeras notas que transforman el concepto de lo histórico en la ficción es la distancia temporal que separa lo narrado del momento de la escritura. Si para Atwood lo histórico en la ficción es tal cuando se trata de "anything before the time at which the novelist came to consciousness"⁴⁶, muchos teóricos y críticos hablan de una generación entera o de un periodo de 50 años anterior al nacimiento del/a autor/a. Es decir, debe tratarse de un pasado que no coincida con el del/a autor/a. De cualquier modo, el énfasis en este abismo temporal señala la función de la novela histórica como sitio de reproducción ideológica donde el sentido de identidad nacional adquiere singular relevancia. Precisamente por esto es importante y a la vez paradójicamente interesante que, en el contexto donde se considera a Canadá como un país en proceso de construcción de su historia, una novela como *Obasan*, que aborda anécdotas y sucesos históricos más o menos recientes, sea por un lado incuestionadamente comentada como *novela histórica* y testimonial, y no sólo como una obra con contenidos (posiblemente) históricos, a la vez que se señala su relevancia político-social y cultural en un ámbito extraliterario⁴⁷

Junto con una falta de especificidad étnico cultural al abordar esta novela⁴⁸ —a la que puede agregarse una esporádica falta de especificidad genérica en la lectura de algunos episodios y símbolos, como señalaré más adelante— un hecho recurrente en la crítica de *Obasan* es caer en la trampa de considerarla llanamente una novela histórica, sin mayor elaboración, o incluso una novela documental, como llega a decir Mason Harris.⁴⁹ Si bien no pretendo negar las

repercusiones incluso político-sociales que tuvo la aparición de *Obasan*,⁵⁰ me parece fundamental tener en mente que aun como recuperación y revelación de un pasado otrora oficialmente ignorado, *Obasan* sigue siendo un constructo lingüístico y que en su juego textual con la referencialidad y los múltiples textos y voces que contiene, puede entenderse mejor al ser vista como un tipo de metafiction historiográfica⁵¹ donde hay plena conciencia y crítica de la función autoritaria de la historiografía misma y un reconocimiento del sitio y modo de producción discursivos-literarios que dan por resultado la novela. Marilyn Russell Rose resume esto diciendo que *Obasan*

...is a Canadian historical novel which recounts the experience of Japanese-Canadians interned during World War II, but at the same time explores certain problems inherent in writing historical fiction: as self-conscious "historiographic metafiction" *Obasan* draws attention to the instability, the elusiveness, of "history" itself; as minority metafiction it draws attention specifically to the difficulties implicit in any attempt to give voice to the silenced, underground histories of victimized and marginalized people.⁵²

Así, la naturaleza doble a partir del uso de elementos históricos en novelas como *Obasan* de Kogawa queda planteada dentro de lo que corresponde a dos factores de la posmodernidad que, como he comentado antes, Linda Hutcheon enfatiza. Me refiero a la revisión y uso de la historia a partir del reconocimiento de su composición discursiva textual e ideológicamente (pre)determinada: léase, su construcción artificial como texto que genera significados, lo cual conduce a la metafiction historiográfica, y por otra parte, la revisión aparentemente paradójica del mismo fenómeno de la escritura histórica desde la ubicación y experiencia de grupos marginados, los ex-céntricos. Estos, por su agenda política que gira en torno a una construcción y valoración de identidades específicas, no tienen como objetivo primero entrar en un juego libre de significantes en que las nociones de identidad y "realidad" se conviertan cien por ciento en abstracciones fragmentables, deconstruibles y/u obsoletas.

Ahora bien, vale la pena señalar desde este momento que, al igual que en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y en otras novelas que tienen características semejantes a la obra de

Kogawa, creo firmemente que *Obasan* no tiene como uno de sus objetivos llevar a la lectora a realizar una investigación historiográfica ni acudir a textos históricos para cotejar la completa autenticidad de los hechos presentados.⁵³ Al tratarse de metaficciones historiográficas con esa plena conciencia de la textualidad que forma las “realidades” discursivas de lo histórico y lo literario, estas novelas se proponen como constructos verbales que señalan omisiones, crean presencias, ofrecen versiones tan relativas y subjetivas de la historia como lo hace la “Historia” misma. Se presentan como alternativas y denuncias que a través de los recursos narrativos que a la vez que sacan a la luz lo oculto delatan su rango artificial, evitan erigirse como otros documentos autoritarios que reemplacen la Historia monológica y autoritaria.

Estas novelas entran en un juego desestabilizador y dialogan caleidoscópicamente con los textos históricos ya existentes, de modo que acudir a un documento “histórico” para corroborar la veracidad o exactitud de los hechos representados implicaría interpretarlas inocentemente como un texto más con pretensiones de verdad y realidad, e ignorar que una de sus propuestas es mostrar la artificialidad de esa verdad y esa realidad. Esto no significa, empero, que se corte el lazo con lo histórico “extratextual.” Como en el caso de la referencialidad misma, estas obras no pretenden negar la acción humana necesaria para crear un mundo reconocible –y criticable– por la lectora, sino mostrar, demostrar y denunciar el filtro y la mediación que implica la textualidad –y no sólo la ficcionalidad– como agente constructor y no sólo representante de una realidad.

La misma naturaleza doble de la novela a partir de sus elementos históricos se refleja en el entrecruzamiento de historias nacionales y/o comunitarias y familiares/personales, del cual se derivan modos de enunciación y estructuras narrativas que permiten la convergencia de búsquedas y develación de secretos en ambos niveles. Esta doble búsqueda –que implica incluso una doble trama– no es para nada gratuita. Por un lado, la historia personal y familiar es la que otorga en gran medida identidad al personaje principal, en *Obasan*, Naomi, quien también cumple con la función privilegiada y eminentemente vocal de la narración en lo que asimismo resulta ser un proceso en el que la protagonista asume tal papel vocal. Como dice Mae G. Henderson en su

ensayo ya clásico sobre *Beloved* de Morrison –novela que comparte muchas características con *Obasan*–, “The family [...] becomes a historically constituted social site in which individual subjectivity is constructed.”⁵⁴ Por otro lado, la historia comunitaria interviene y afecta activa y efectivamente la historia personal que constituye a Naomi como sujeto –o como sujeto en ciernes–, de ahí que es al aprehender la historia exterior de su comunidad y llenar los convenientes huecos y silencios de la historia oficial –que Geoffrey Hartman concibe como “...the greatest danger to public memory. . .”⁵⁵– que el personaje se descubre a partir de las/sus historias. Es entonces a partir del descubrimiento y reconstrucción de estos dos niveles de historias que se articula la presencia de Naomi como narradora y protagonista mediante la trama y los recursos narrativos que, a su vez, necesariamente convergen para dar voz y presencia a los dos tipos de historias y realidades ignoradas.

Considerada, además de novela histórica, narración elegíaca y *Künstlerroman* que reúne tradiciones japonesa y occidental de escritura,⁵⁶ *Obasan* presenta la búsqueda de Naomi activada a partir de una muerte. La muerte del tío Isamu se convierte en una entrada al mundo de los muertos que, paradójicamente, rescatará la vida y la muerte de un personaje notoriamente ausente, la madre de Naomi, y la destitución de la comunidad japocanadiense durante la Segunda Guerra Mundial y después de ésta. En *Obasan* es el paso del tío Isamu de vida a muerte el que trae a la conciencia de la narradora homodiegética la presencia-ausencia del fantasma de la madre ausente.

Dado que la función vocal y figural de Naomi es innegablemente no sólo el eje en torno al cual se develan los misterios de la trama, sino el sitio narrativo donde se revelan y que los revela, los aspectos que conforman la construcción y restitución de historias en la novela se encuentran inextricablemente ligados a ella. Son dos, como he dicho, los vacíos de información que caracterizan al personaje y determinan la estructura temporal y narrativa: la ausencia de la madre desde la temprana vida de Naomi y las razones de esta ausencia, y la ausencia en la Historia reconocida como tal de los acontecimientos vividos por la comunidad japocanadiense

Quiero señalar de antemano que *Obasan* apunta claramente a una transmisión matrilineal del conocimiento. Aunque el padre, el tío y el hermano de Naomi cumplen papeles importantes como personajes y en la construcción del personaje protagónico, no puede ignorarse que la triada Obasan-Aunt Emily-madre es la que convierte a Naomi en la depositaria de la historia, la que al fin de cuentas la obliga a reconocer su propia historia personal y la que se sintetiza en ella y la erige como mediadora en tanto que narradora, historiadora y traductora de su comunidad.

La muerte del tío Isamu casi al inicio de la novela es la que coloca a Naomi en la posición necesaria para embarcarse en un viaje retrospectivo e introspectivo, para el cual contará con la guía virgiliana no sólo de la obvia presencia activista de tía Emily, sino también de la silenciosa participación de Obasan. Es precisamente este silencio, tan controvertidamente comentado por la crítica, el que servirá en gran parte como hilo conductor de la novela. Esto ocurre en los múltiples niveles de la trama, símbolos, motivos caracterizadores, y también en el nivel de la enunciación narrativa misma, pues dentro de la lectura de *Obasan* como un *Künstlerroman* resalta el hecho de que Naomi pasa del silencio a la articulación de sus experiencias y de las de su comunidad, convirtiéndolas en la novela homodiegeticamente narrada, en la autobiografía de una maestra japocanadiense en British Columbia que se convierte en historiadora de hechos acallados.

Así como *Obasan* presenta a un sujeto vocal en el proceso narrativo de asumir su papel como tal y de convertirse en narradora del mundo diegético que ya estamos leyendo, también nos regresa a la dualidad conceptual del término "historia"⁵⁷ Actuación humana en el tiempo y resultado del trabajo del/a historiador/a, también es quehacer y producto –incluso producto escrito– de este mismo quehacer histórico, de modo que *Obasan* se ofrece como el proceso de construcción y reconstrucción de un producto inacabado y se aproxima a una mimesis del proceso, como diría Hutcheon, donde la forma como se llega al conocimiento y como se escribe la novela es tan relevante como la novela y el conocimiento mismos. Tanto la novela de Kogawa como la narración de Naomi enfatizan su rango como procesos donde, como marca distintiva de

algunas literaturas ex-céntricas y periféricas, las relaciones entre palabra y silencio y memoria y olvido son fundamentales: de aquí que la presencia de lo histórico en *Obasan* esté plenamente ligada con su misma ausencia y ocultamiento y no sólo con su recuerdo.⁵⁸ Incluso podría decir que *Obasan* remite a una noción de la historia que por sencilla no es menos importante, a saber, la historia como memoria. Como ocurre con varias de las novelas que abordan un uso no convencional de lo histórico a partir de su pertenencia a tradiciones literarias periféricas, la recuperación de la memoria y de la historia personales es crucial temática, anecdótica y narrativamente, en parte en lo que concierne al desarrollo de los personajes y la trama, en parte porque contribuye a retomar y revalorar la historia personal y su proyección e injerencia en un campo más amplio. Como dice W.J T. Mitchell, "Memory is a technology for gaining freedom of movement in and mastery over the subjective temporality of consciousness and the objective temporality of discursive performance. To lack memory is to be a slave of time, confined to space; to have memory is to use space as an instrument in the control of time and language".⁵⁹

Comenté con anterioridad que la especificidad cultural de la novela en torno al silencio es un elemento que ha causado grandes discusiones y controversias. Las opiniones abarcan un espectro amplio, desde quienes lo leen como una característica cultural encomiable porque significa dignidad y estoicismo, quienes lo interpretan como indiferencia, debilidad e indefensión⁶⁰ y aceptación pasiva de la victimización ("it amounts to masochism, to consenting abuse"⁶¹), hasta quienes lo consideran parte de lo que me parece un interminable abismo retórico de espejos en que el silencio de los personajes se convierte en reproducción de una ideología eurocéntrica del silencio, elemento de una imagen construida a partir de imágenes previas de exotismo y que forman parte del imaginario occidental, que luego adoptan como suyo las mismas víctimas de estos discursos⁶²

Pero como bien señala King-Kok Cheung,

Situated on the crossroads of culture, Kogawa in *Obasan* shows a mixed attitude toward both language and silence and reevaluates both in ways that undermine logocentrism. Certainly, language can liberate and heal, but it can also distort and hurt, and while silence may smother and obliterate, it can also minister, soothe, and communicate. The verbal restraint that informs Kogawa's theme and style manifests not only the particular anguish of voicelessness but also what Gayle Fujita describes as the narrator's specific nikkei legacy –“a nonverbal mode of apprehension summarized by the term ‘attendance’”.⁶³

Y es que precisamente una lectura estricta y unívoca del silencio regresaría la novela a un discurso único en sus posibilidades de significados. Leer el silencio en *Obasan* únicamente como pasividad, victimización o incluso heroísmo es convertirlo en una unidad monosémica que se apartaría de los alcances de la novela, aun en la misma función de síntesis del personaje de Naomi, quien ha de recoger esos silencios, valorarlos y al mismo tiempo re-significarlos al llegar a una articulación verbal de la experiencia donde, nuevamente, no está de más recordar que el sonido se define a partir del silencio y viceversa

Es el silencio uno de los factores que abarcan las identidades de Naomi como narradora y protagonista. Se relaciona con la posibilidad de conocer, de transmitir, así como con su interacción con otros personajes y su sentido de pertenencia. Al igual que los ojos y la mirada, el silencio remite a una fuerte tradición japonesa, mezcla de recato, discreción, estoicismo, buenos modales. Silencio y mirada son inherentes a la vida y acción privadas de los personajes y también dan expresión a las regulaciones de su desenvolvimiento público.

All the while that she acts, there is calm efficiency in her face and she does not speak. Her eyes are steady and matter of fact –the eyes of Japanese motherhood. They do not invade and betray. They are eyes that protect, shielding what is hidden most deeply in the heart of the child. She makes safe the small stirrings underfoot and in the shadows. Physically The sensation is not in the region of the heart, but in the belly. This that is in the belly is honoured when it is allowed to be, without fanfare, without reproach, without words. What is there is there

But even a glance, if it is not matter of fact, is a betrayal.⁶⁴

Este pasaje es claro eco de un episodio anterior donde se encuentra la contraparte de la valoración de la (no) mirada y el silencio:

Who is it who teaches me that in the language of eyes a stare is an invasion and a reproach? [...]

My mother and I are on a streetcar. [...] I see a man sitting hunched forward, his elbows on his knees. He is looking around quizzically, one dark eyebrow higher than the other. When our eyes meet, he grins and winks. I turn away instantly, startled into discomfort again by eyes. My mother's eyes look obliquely to the floor, declaring that on the streets, at all times, in all public places, even a glance can be indiscreet. But a stare? Such a lack of decorum, it is clear, is as unthinkable as nudity on the street (47, 48)

No se trata “sólo” de una de las muchas apariciones figuradas del silencio en la novela, donde es Obasan la portadora de lo que resultará ser otro modo de comunicar: “The language of her grief is silence. She has learned it well, its idioms, its nuances. Over the years, silence within her small body has grown large and powerful” (14). Tampoco se trata del silencio que vela el secreto de la visita anual a un sitio específico en el campo: “‘Uncle,’ I whisper, ‘why do we come here every year?’ He does not respond. From both Obasan and Uncle I have learned that speech often hides like an animal in a storm” (3). Tampoco se trata “sólo” de ese silencio, mezcla de lo figural y lo enunciativo, que forma uno de los tres reveladores epígrafes de la novela. “There is a silence that cannot speak. There is a silence that will not speak.”

King-Kok Cheung ofrece una revaloración del silencio que incluye cierta especificidad cultural y que además lo propone como una entidad polisémica que depende de su sitio de producción discursiva, como ocurre en las citas anteriores. Cheung habla de “protective, stoic and attentive silences” en la dimensión positiva y afirmativa del silencio, así como de sus manifestaciones negativas como la censura y la invisibilidad que conllevan opresión política y la represión de la víctima.⁶⁵ Así, hay un abismo entre los distintos silencios. Uno es el silencio de la madre en el tranvía, su silencio al atender la escena de los pollos atacados por la gallina –símbolo del falso cuidado que Canadá prodiga a los japocanadienses–, o el silencio de Obasan cuando los Barker llegan a ofrecer sus condolencias por la muerte del tío Isamu.

Obasan is moving about deaf and impassive, unavailable for questioning or their ministrations. Her land is impenetrable, so thick that even the sound of mourning is swallowed up. In her steadfast silence, she remains inviolate. (224, 225)

Obasan, however, does not come from this clamorous climate. She does not dance to the multi-cultural piper's tune or respond to the racist's slur. She remains in a silent territory, defined by her serving hands. She serves us now, pouring tea into Mr. Barker's cup. She is unable to see and stops half-way before the cup is full. (226)

Y a fin de cuentas, se encuentra el silencio principal inaugurado en

“What is the matter, Uncle?”

He bent down and patted the grass flat with his hands, shaking his head slowly. “Too young,” he said softly. “Still too young.” He smiled the gentle half-sad, half-polite smile he reserves for small children and babies. “Some day,” he said. (3)

Obasan, el personaje, aparece así rodeada de un silencio que dignifica. Crípticamente indiferente a la presencia de los Barker y puesta frente a la figura opuesta de una Mrs. Barker tensa (“It's not what she is saying. It's the way she sits here, her fists held tight, as if desperate to stop something from gushing out” 224) representante del imperio Barker, Obasan se mueve en gestos y silencios apartados del absurdo de la escena. Aun más, como se ve en la segunda parte de la cita, Obasan logra escapar de las definiciones racistas y se erige como su propia definición a partir del silencio, logrando una identidad independiente que le permite crear inadvertidamente una escena en que su anterior jefe-arrendatario se encuentra en una posición incómoda sin poder ahora él decir nada y sin poder hacer pleno ejercicio de poder.

Pero está también otro silencio que recorre la novela, la respuesta que no llega sino hasta el final, cuando Naomi y la lectora logran comprender el trasfondo de la visita anual al campo. Si quizá al principio el hecho de que el evento se lleve a cabo en agosto pueda pasarse por alto pese a la precisión de la fecha (“9:05 p.m. August 9, 1972”, 1), al final la relación entre el bombardeo atómico de Nagasaki y la desaparición de la madre se vuelve explícita⁶⁶ y las búsquedas de la madre y de la historia convergen en un solo punto. La Segunda Guerra Mundial –las políticas

adoptadas por Canadá y el bombardeo de Nagasaki– y la desfiguración, muerte y ausencia de la madre se unen para dar respuesta a la pregunta única sobre el paradero de la madre que Naomi formula muchas veces, respuesta que abarca los niveles personal y nacional de su experiencia

Hay otro tipo de silencio fundamental; se trata de la represión de la experiencia japocanadiense en el discurso histórico que se observa claramente al presentarse en la novela dos sistemas de significación opuestos ya no tanto en sus medios, sino en la forma como son utilizados para crear mundos históricos ficcionales. Las fotografías que se mencionan en la novela presentan imágenes extrañamente idílicas. No hay que olvidar que, nuevamente, el recurso literario apunta a dos niveles de experiencia. Si están las fotografías que muestran a los Kato y Nakane felizmente juntos y a Naomi abrazada de las piernas de su madre en lo que se volverá ambigua versión del paraíso de la infancia, también están las fotografías –a las que corresponderán otros tantos recortes de periódicos– que muestran a un niño japonés con su lonchera convertido por el pie de foto en espía con una radio, mientras que en otra fotografía un grupo de jornaleros explotados en plantaciones aparecerá como felices, agradecidos y excelentes trabajadores japoneses.

A este silencio opresor e inhibitor se agrega la voz de Old Man Gower en lo que constituye un pasaje particularmente interesante de la novela, en parte porque la crítica parece restarle importancia en el nivel de la historia personal. Así como está el silencio solicitado de la madre con respecto al suceso de Nagasaki, está el silencio asumido y reproducido de Naomi respecto al abuso sexual del que es objeto a manos de Gower. Este repite la escena una y otra vez y exige el silencio de su víctima en lo que se convertirá para ésta en la primera instancia de separación de la madre, incluso antes de que la mencionada partida y ausencia tengan lugar.

“Don’t tell your mother.” he whispers into my ear. This is what he always says
Where in the darkness has my mother gone?

I am clinging to my mother’s leg, a flesh shaft that grows from the ground, a tree trunk of which I am an offshot –a young branch attached by right of flesh and blood

Where she is rooted, I am rooted. If she walks, I will walk. Her blood is whispering through my veins. The shaft of her leg is the shaft of my body and I am her thoughts.

But here in Mr. Gower's hands I become other –a parasite on her body, no longer of her mind. My arms are vines that strangle the limb to which I cling. I hold so tightly now that arms and leg become one through force. I am a growth that attaches and digs a furrow under the bark of her skin. If I tell my mother about Mr. Gower, the alarm will send a tremor through our bodies and I will be torn from her. *But the secret has already separated us. The secret is this: I go to seek Old Man Gower in his hideaway. I clamber unbidden onto his lap. His hands are frightening and pleasurable* In the centre of my body is a rift.

In my childhood dreams, the mountain yawns apart as the chasm spreads. My mother is on one side of the rift. I am on the other. We cannot reach each other. My legs are being sawn in half. (64, 65; el énfasis es mío)

Por un lado está el abuso sexual con la prohibición de hablar y la vergüenza que el suceso implica (“I am ashamed. If Stephen comes he will see my shame” 64). Por otro, la escena del despertar sexual de Naomi en momentos que son mezcla de abuso y aceptación cuentan con el elemento tabú no sólo de una iniciación, sino de un placer sexual. Aunque no me parece precisamente atinado hablar del episodio como de una seducción por parte de Gower,⁶⁷ sí considero que se trata de un pasaje donde opresión, represión, aceptación y victimización se unen para producir la sima que separa la diada madre-hija. Como dice Naomi en la cita anterior, el episodio constituye la primera y quizá más drástica y fundamental separación de la madre –anterior a la inexplicada desaparición física de ésta–, significativamente sobre los ejes de la sexualidad y de un silencio que en este caso ya no significa identificación cultural o familiar, mucho menos unión primera e idílica con la madre.

Es interesante que algunos críticos se inclinen por interpretar este episodio como una presentación simbólica más de la posición falsa de Canadá –Gower, gallina– que parece ofrecer seguridad y cuidados a los “(nuevos) hijos” –Gower disfraza el abuso sexual e inicia el ritual mismo con su preocupación por curar la rodilla lastimada de Naomi– pero que finalmente los daña y destruye.⁶⁸ A tal interpretación quiero agregar que en el caso de Gower, la figura paternal y canadiense no sólo daña y destruye, sino que también distancia a la hija de la madre, con todas las implicaciones culturales que tiene la figura de la madre de inmigrantes, pues como señala

Eleanor Ty, "For women of immigrant minorities [. . .] mothers often represent a cultural or racial other, and hence, daughters are forced to grapple with a dual sense of racial and gendered otherness in their adopted fatherlands".⁶⁹

Así pues, a la ya problemática relación madre-hija y a la constitución narrativa y discursiva de la familia como sitio de revisión y cambio, se agregan las dimensiones étnico-culturales de la imagen, casi el símbolo, de la madre como el nexo con las raíces culturales pertenecientes a un pasado en Japón. No es de sorprender que esta función de Nesan también se defina ante la figura del padre, *nisei*⁷⁰ ya más cercano a la nueva nación que se forma y de la que se es parte.⁷¹ La presencia y ausencia de Nesan correspondería entonces a su función maternal concreta con respecto a Naomi, pero dada su estrecha relación con la lengua materna y la madre patria a la que sólo ella vuelve con frecuencia y donde irónicamente debe permanecer hasta su muerte, también cumple una función simbólica al ser un puente con Japón y al convertirse en símbolo de la cultura y el país allende el mar.

Creo que una lectura del episodio al que me he referido como imagen de la opresión de toda la comunidad japocanadiense le resta valiosa especificidad genérica incluso al compararlo con la agresión de que es objeto Stephen entre sus compañeros de escuela y que Naomi relaciona con su propia victimización a partir de la vergüenza sentida. Merivale sugiere que, en el caso del abuso de que son objeto Stephen, su padre y el resto de la comunidad japocanadiense masculina, la necesaria feminización de estos hombres en tanto que víctimas no debe pasarse por alto.⁷² Esta feminización señala, precisamente, que el aspecto de género es fundamental incluso al ser una herramienta básica para convertir al Otro en víctima inerme y silenciosa, por lo que insisto en una lectura del episodio con Gower no sólo como una imagen de opresión general, sino como un suceso donde el género es particularmente relevante y se une a la etnicidad para producir el distanciamiento entre madre e hija que es, a fin de cuentas, la causa primordial de la búsqueda personal e histórica de Naomi

Como la mirada, el silencio está codificado en *Obasan*. Como ella misma, su presencia puede tener varias interpretaciones. Lo que en un momento es la aparente sumisión de Nesan, la madre de Naomi, y que puede leerse como una característica étnico cultural de discreción y modestia, es también manifestación de seguridad, respeto y sabiduría. En la novela, estos elementos se asocian sobre todo con la(s) figura(s) matema(s), pues hay que tener en mente que pese al vacío que deja la ausencia de la madre –vacío que, de modo paradójico, no implica una desaparición actancial ni actorial del personaje– su figura es de algún modo prolongada en la presencia de Obasan, silenciosa madre sustituta cuya falta de presencia vocal, pese a lo que pudiera creerse en una primera lectura, no es necesaria ni completamente condenada por Naomi.

Los *issei* muestran en su caracterización dos tipos básicos de silencio. Uno es la clara no verbalización, el otro es, curiosamente, el uso de la lengua materna. Se trata de dos tipos de “silencios” que se convierten en el legado de Naomi quien en tanto que personaje se distingue por su aparente incapacidad de comunicación lingüística, como señala Aunt Emily al recordarla como una niña silenciosa (105), como se observa en el episodio con Rough Lock Bill (144, 145), y como acepta la misma Naomi al reconocerse silenciosa, torpe, al negarse a hablar (224) y, al inicio, a desentrañar el pasado. Pero Naomi también es depositaria de ese otro silencio, esa otra huella de pertenencia a una comunidad inmigrante, tal como se observa en su papel de narradora-traductora no sólo de acontecimientos, sino específicamente de palabras –desde expresiones como “Nen nen korori –lullaby, lullaby...” (14) hasta el motif central de “Kodomo no tame For the sake of the children .” (21)–, así como en su consciente relación alienante con el idioma de sus ancestros, el cual de algún modo intenta reconciliar con su propia experiencia cotidiana como puente humano y heredera de tradiciones, como se ve incluso, por ejemplo, en el pasaje en que con cierto sarcasmo la laconica voz narrativa de Naomi da cuenta de las dificultades para hacer que sus alumnos/as pronuncien bien su nombre (5-8)

Esta relación con el lenguaje y en él mismo –a la que me referiré posteriormente al centrarme más en la función vocal de Naomi– participa determinantemente en la problemática

relación de Naomi con la madre ausente, e incluso con la figura materna presente. El silencio que caracteriza a Nesan, silencio mismo que la rodea por petición propia en el secreto que exige mantener, es factor doblemente determinante de cultura y tradiciones añejas y en proceso de transformación. Pero este mismo silencio compartido con Obasan adquiere otras dimensiones al transformarse en el silencio de la H/historia y la trama, en lo que concierne al misterio que se anuncia desde el principio de la novela y que a través del estribillo “Kodomo no tame” aparecerá con suma frecuencia. Es un secreto en el que convergen –como en la madre misma– la historia personal y familiar de Naomi a través de la inexplicable desaparición de la madre, y la historia comunitaria de los japocanadienses y la nacional de Canadá, a través del vacío informativo en torno a la política de segregación de que fueron objeto los japocanadienses durante la Segunda Guerra Mundial y después de ésta. Silencio y secreto que corresponderán a su contraparte en la experiencia de Naomi, es decir, al silencio y al secreto de sus encuentros sexuales con Gower

No es coincidencia que a esta separación y silencios se agregue la pérdida del hogar y de la casa en un sentido literal y material concreto. La casa, identificada como el hogar, sitio protector de producción y reproducción como lo presenta Gastón Bachelard en *La poética del espacio*,⁷³ se ve modificada nuevamente por su función “maternal” dentro de una conceptualización problematizada por el discurso inmigrante. Y no sólo de inmigrantes, sino también de perseguidos que pasan a una vida nómada y privada del espacio familiar básico muchas veces asociado con el cuerpo. Casa y cuerpo, incluso en contextos góticos, participan en el juego simbólico y significativo de pertenencia, identidad y protección, así como de amenaza, misterio y violencia, entre muchas otras posibilidades connotativas. Dicen las editoras de *Homemaking. Women Writers and the Politics and Poetics of Home* que

The concept of home, much like the concept of identity, is a fertile site of contradictions demanding constant renegotiation and reconstruction. Home is not always a comfortable place to be, and [. . .] home is always a form of coalition: between the individual and the family or community, between belonging and exile, between home as utopian longing

and home as memory, between home as safe haven and home as imprisonment or site of violence, and finally, between home as place and home as metaphor [..]
 Home is therefore not an endpoint, but a constant movement towards or reconfiguration of the self in a place. If exile is to be in flight from, then home is to move towards. In the continuum of home and exile, if exile contains dislocation, isolation, and individualism, then home incorporates connection, relocation, and community.⁷⁴

De ahí la relevancia de imágenes tan claras como las de la fotografía de Naomi abrazada de las piernas de su madre, y también de las posteriores elaboraciones en que “the rift” y el silencio las separan y Naomi se asume como parásito. De ahí también la importancia de la silenciosa unión madre-hija que permite a ésta recibir toda la seguridad, atención y protección posibles *antes* de que la madre se vaya y antes de que inicie la movilización de su comunidad. Asimismo, la notoria corporeidad que llega a darse entre algunos personajes femeninos es significativa por sus posibilidades en cuanto a la creación de un hogar y de una relación reveladoramente matrilineal. Si bien al principio Naomi señala la falta de expresividad afectiva de Obasan (11), sí relata varias veces escenas en que la conciencia del cuerpo propio y el de, en este caso, su abuela, apuntan a una intimidad, seguridad y placer particulares, como cuando la protagonista debe ayudar a su ya enferma abuela a ir al baño, episodio que remite a uno muy anterior donde ambas comparten el baño en lo que se convierte en un momento de comunión femenina

I squat slowly at the other end of the tub. This is sweet torture, with Grandma happy and approving and enjoying the heat I cannot endure I am more brave, more praiseworthy than Stephen. He will not bathe with Grandma But I will suffer endless indignities of the flesh for the pleasure of my grandmother's pleasure

When the tub is full, Grandma lies down on her back, her head up against the taps

“Ah, such a good feeling,” she murmurs. “Rest your shoulders fully under the water ”

My body is extended beside hers and she makes waves to cover my shoulders Once the body is fully immersed, there is a torpid peace. We lie in this state forever

[]

“Look at this!” Her voice is full of curiosity and amusement at this cleansing and she makes mock cries of alarm at my dirtiness She rubs each of my fingers, my hands, arms, chest, belly and abdomen, neck, back, buttocks, thighs, legs, ankles. the lines behind the ankles, the soles of the feet, between the toes Then I soak again, watching as

Grandma towels herself the same way. She rinses the cloth, makes another fist, and hands it to me. Although I use all my strength to rub her back, it is not really quite hard enough I know. Grandma however is content.

[...]

[...]

[...]

The bathroom is steaming and I am languid as I am hoisted out, my body limp and capable of no objections. I am dressed in a nemaki, a sleeping garment of purple and white cotton which Grandma has sewn by hand. [...] I am supremely safe in my nemaki, under the heavy bright-coloured futon in my house

The house in which we live is in Marpole, a comfortable residential district of Vancouver. It is more splendid than any house I have lived in since. It does not bear remembering. None of this bears remembering. (48, 49)

Aquí Naomi sigue siendo protegida por un entorno constituido por la figura materna, que se encarna literalmente en el cuerpo de la abuela y se extiende a la cómoda casa de Vancouver que será añorada de distintos modos durante la novela. Esta escena se repite años después contando con Obasan y Naomi como protagonistas:

I run the water the way she prefers it, straight from the hot-water tap. It's been a while since we bathed together. After this, perhaps she'll rest. Piece by piece she removes her layers of underclothes, rags held together with safety pins. [...] She is small and naked and bent in the bathroom, the skin of her buttocks loose and drooping in a fold.

"Aah," she exhales deeply in a half groan as she sinks into the hot water and closes her eyes.

I rub the washcloth over her legs and feet, the thin purple veins a scribbled maze, a skin map, her thick toenails, ancient rock formations. I am reminded of long-extinct volcanoes, the crust and rivulets of lava scars, criss-crossing down the bony hillside. Naked as prehistory, we lie together, the steam from the bath heavily misting the room (78)

Esta es una variante de la misma escena pero con Obasan como co-protagonista y en lo que ya constituye una inversión de papeles, pues Naomi es quien cuida y atiende a su tía. Las manos que se caracterizaron por antes atender a Naomi con sus cuidados ahora reciben cuidados semejantes en lo que se erige como una expresión del proceso general de maduración actorial y vocal de Naomi. La unión corporal de los personajes femeninos y la comodidad del hogar y la casa son aspectos que participan en la construcción de ambientes casi idílicos de comunicación y

seguridad plenas dentro del silencio mismo. La caída de este paraíso se inaugurará con el episodio sexual con Gower, al que seguirá la serie de desplazamientos y destituciones espaciales de las que será objeto la familia. En sentidos literal y figurado, madre y casa se perderán casi al mismo tiempo y serán parcial e incompletamente sustituidas por las madres sustitutas de Naomi y otras casas que poco tendrán que ver con la visión idílica del hogar primero: "In Slocan, several families lived in an abandoned bunk-house at an old silver mine. Our own house was just a two-roomed log hut at the base of the mountain. It was shabby and sagging and overgrown with weeds when we first saw it on that spring day in 1942" (118)

Reforzando la matrilinealidad de la recuperación del pasado y del silencio, es notorio el hecho de que Stephen, la contraparte masculina y generacional de Naomi, se encuentra siempre alejado del contacto corporal y también rechaza los cuidados que cuentan con una clara marca de etnicidad. Un ejemplo son los pasajes referentes a la comida en los que se aclara que el hermano de Naomi lleva –porque así lo pide y casi exige– sandwiches de crema de cacahuete a la escuela mientras que Naomi sigue llevando bolitas de arroz para el almuerzo. De igual modo, quien realmente nunca vuelve a la casa familiar primera –a sus restos o su avatar final figurado en la casa de Obasan y del tío Isamu– es Stephen, pues buscará apartarse lo más posible de todo lo que pueda considerarse japonés y optará por una vida en otro lenguaje, el lenguaje musical recibido del padre, y lejos de la costa occidental de Canadá

De modo un tanto distinto, tanto el padre como el tío de Naomi aparecen como figuras más bien periféricas de la narración. Aunque la alternancia de la presencia y la ausencia del padre, que culmina con su muerte por tuberculosis en un campo, lo convierte en uno de los fantasmas, por decirlo de algún modo, que rondan a Naomi en su vida pasada como niña y presente como adulta, la figura del padre no representa ningún misterio no resuelto. Perfectamente explicable dentro de la conocida historia familiar de privación, despojo, discriminación y opresión, la ausencia del padre no constituye uno de los vacíos informativos e históricos que han afectado a Naomi y que ésta va llenando durante la novela. Sin embargo, un

punto importante en que ambos personajes convergen es –como se señaló al hablar del episodio en que Stephen es agredido por sus compañeros de escuela– en su cultural y narrativamente necesaria presentación “femenina”, que los caracteriza como sitios receptores de la opresión. Así, no es coincidencia que padre e hija son atacados en su “feminización” por el mismo símbolo del carácter doble, en tanto que falso, de Canadá: Old Man Gower (69). Por otra parte está el tío Isamu, en ocasiones llamado tío Sam en lo que refleja no necesariamente una asimilación a la población canadiense, pero sí un anhelo de nueva pertenencia e integración lingüística que abarca la identidad representada por el nombre mismo.

El tío Isamu se alinea con los personajes que se distinguen por su silencio y por la aparente aceptación de su despojo que corresponde, irónicamente, a su gratitud a la nación canadiense. *Issei* al igual que Obasan y la madre de Naomi, comparte el secreto de esta última y ayuda a perpetuar el vacío informativo, la página en blanco en la relación agónica entre madre e hija, a bloquear el puente que une la historia exterior de la explosión atómica con la historia familiar y personal de la desaparición definitiva de la madre. Colaborador bien intencionado en la reproducción de un silencio tradicional, familiar e histórico caracterizado por su sobreprotección y lo que algunos consideran el lastre que al principio impide la maduración de Naomi, el tío Isamu es conocido por hornear un pan casi imposible de comer y duro como piedra, como esa inercia que petrifica la palabra y la convierte en piedra indigerible o que no se abre para ofrecer su significado: “The word is stone. [..] I hate the stillness I hate the stone. I hate the sealed vault with its cold icon. [] Unless the stone bursts with telling, unless the seed flowers with speech, there is in my life no living word. The sound I hear is only sound” (sin número de página)

La narración de Naomi contiene distintas versiones del silencio familiar. Aparece figuradamente como una de las características de los personajes ya mencionados y como el hueco informativo que da origen y guía el desarrollo de la narración. Este hueco funciona también al nivel de la enunciación y de la estructura narrativa. Al no ser llenado sino hasta el final, el vacío de información, este silencio, produce parte de la tensión traducida en suspenso que dará continuo

impulso a la narración-búsqueda de Naomi. Irónicamente, hasta cierto punto la lectura no es necesariamente guiada hacia el descubrimiento de un secreto ni a un momento de revelación epifánica (aunque sí aparezcan al final), sino hacia una simple explicación que dé cuenta de la ausencia materna. Deliberadamente postergada por el tío Isamu y Obasan, la revelación familiar e histórica llega al final no sólo a través de la carta de la abuela, sino también de la presencia mediadora de Emily y el ministro religioso Nayakama, vehículos de la palabra, con lo que se resuelve la elipsis informativa general de la novela que es sustentada por ese “Kodomo no tame” cuya función es recordar a la lectora que hay algo que no se está diciendo y que afecta a Naomi –e incluso a Stephen– como personaje y a la lectora como receptora de la narración de ésta

De modo extraño, la contraparte de ese silencio que se extiende a Naomi se encuentra en una narración apresurada estilística y estructuralmente. A veces lacónica y sustancialmente poética, la voz narrativa da cuenta de los sucesos y recuerdos a través de oraciones en muchas ocasiones cortas que corresponden a breves capítulos y entonces crean un efecto episódico y de recuerdos a veces reveladores, con frecuencia fragmentados. Estos intentan arrojar luz sobre algo oculto, pues hay que recordar que no sólo es Nesan lo que se recuerda, sino también toda la experiencia de la discriminación de que fueron objeto los japocanadienses.

En esa narración que inicia entrecortada y vertiginosa la protagonista parece huir del pasado, la tradición y el mismo secreto encubierto. Sin embargo, una vez que Naomi acepta su papel de narradora/historiadora, el ritmo de su narración fluye con más lentitud y contiene más elaboraciones, por un lado, y permite la intromisión de otras voces, por otro. Podría decirse que en un principio Naomi busca escapar del silencio que la rodea en tanto que la limita como adulto al impedirle conocer la totalidad de su historia. Así, tan pronto Naomi recibe los papeles de Emily, incluso quizá tan pronto inicia la novela con la narradora ya asumiendo su posición como tal, Naomi se embarca en una aventura con y en el lenguaje

Dentro de este dar cuenta de su búsqueda, Naomi se presenta siempre como traductora de instancias culturales. En lo que constituye una conciencia narrativa de estar contando algo

culturalmente específico a un público que quizá no comparte costumbres, tradiciones y lenguaje, la voz narrativa suele mostrarse como parte de dos mundos en tanto que conoce el significado de las palabras en japonés pero las traduce para el público lego. De esta manera se traduce no sólo el estribillo que recorre toda la novela y apunta a la información oculta, sino toda una serie de expresiones idiosincráticas y nacionales y otras tantas que corresponden a objetos japoneses tradicionales.

“Nen nen korori –lullaby, lullaby... ” (14)

I am dressed in a nemaki, a sleeping garment of purple and white cotton which Granma has sewn by hand. It has rectangular envelope-shaped sleeves with openings at the armpits and two ties meeting in a bow at the back. I am supremely safe in my nemaki, under the heavy bright-coloured futon in my house. (49)

Mother’s voice is yasashi, soft and tender in the dimming daylight She is altogether yasashi. She is singing a kindergarten song to entice me to join in (51)

“Yoku ki ga tsuku ne,” Granma responds It is a statement in appreciation of sensitivity and appropriate gestures. (56)

“Ah, joto, joto,” Nakayama-sensei says rejoining us, “excellent. excellent.” (119)

“Itsuka –mata itsuka,” he says rubbing my back. “Someday, someday we will go back ” (201)

Sin embargo, no siempre el puente que de este modo tiende Naomi va en dirección al receptor no japonés. Oraciones como “‘Let us rest now, Obasan,’ I say once more. ‘You must be tired. Mo nemasho’” (16) señalan el uso de la misma estrategia pero en dirección opuesta Naomi, desde su posición con una asimilación lingüística ya dada, no sólo traduce las expresiones japonesas de sus tíos para la lectora potencial, también traduce sus expresiones del inglés al japonés para corroborar la participación y entendimiento de sus tíos, en este caso Obasan. Como ocurre con el título mismo de la novela, el hecho de que las palabras no estén recogidas en ideogramas japoneses sino en su translación fonética al inglés, habla ya de la simbiosis cultural que se está dando en la generación que corresponde a Naomi. Y aquí vale la pena recordar incluso los juegos

de palabras que a partir del fenómeno fonético crean Stephen y Naomi, juegos en que se enfatiza el grado en que Obasan e Isamu se encuentran alienados del país y la cultura que supuestamente los acoge.

[Stephen] called margarine “Alberta”, since Uncle pronounced Alberta “aru bata”, which in our Japanese English means “the butter that there is” “Try some Alberta on it.”

“No ten kyou,” I said irritably. (13)

Este mismo punto, al que se agrega el hecho de que Naomi no sabe leer el japonés (45), apunta igualmente a la transformación que existe ya en los *sansei* y también se relaciona con el clima de temor y cuidado que aparecerá después en uno de tantos momentos retrospectivos: “Some of the children attend Japanese language classes but I hear Obasan and Uncle whispering that it is unwise to have us go. The RCMP, they are saying, are always looking for signs of disloyalty to Canada” (138). Así, se corrobora la importancia de la lengua en tanto que productora y reproductora de identidad –se nace en la lengua, diría Heidegger– y como arena de lucha política y definición nacional. Sin embargo, así como en lo referente a la casa, el cuerpo y lo específicamente japonés, los dos hermanos *sansei* tienen una relación distinta con la lengua a partir de su grado de aceptación o rechazo de las raíces culturales, e incluso de su gradual asimilación de la historia vivida.⁷⁵

“We had some good times,” Aunt Emily says. “Do you remember at all, Nomi? You were so little.”

“Fubuki hodo, chika yori soe ba, atataka shi,” Uncle responds in mock formality

“Whazzat?” Stephen asks.

It’s a haiku, a seventeen-syllable word picture

Stephen [. . .] is always uncomfortable when anything is “too Japanese”.

Aunt Emily works the translation, her voice rising above the rattle of the truck as we hit the gravel road construction and a detour on Highway 3. “As the storm rages . . . our drawing closer . . . keeps us warm” (217)

De tal modo, aun en el nivel de la lengua se corrobora la matrilinealidad del residuo de raíces culturales, el hecho de que es la madre –y por extensión, la figura femenina– la que

conserva los lazos con la lengua materna y la madre patria a través de ese constructo sociocultural que es la carga simbólica y de significado que lleva a cuestas la imagen de la madre inmigrante. Así como es obvio que Stephen carece ya de raíces que le den estabilidad e identidad, se enfatiza que Emily, también nacida en Canadá y agente de la recuperación histórica, pese a parecer alejada de los estereotipos culturales de feminidad y como vocera del cambio y la reivindicación de derechos, también cuenta con un sustrato japonés como parte de su trasfondo y legado cultural.

La lengua se revela entonces como vehículo y depositario de historia e identidad a niveles personal, familiar, comunitario, nacional. De ahí la importancia que se da en la narración a palabras aisladas, expresiones, e incluso a los nombres mismos, como se observa en la atención que presta Naomi a su propio nombre no sólo al ser dicho erróneamente por sus alumnos, sino también al surgir en diminutivo de labios de Emily y Stephen.

Aparte del silencio, uno de los motivos recurrentes más pertinentes para mi lectura de *Obasan* es el valor otorgado a la palabra impresa. No es solamente acudir al uso y autoridad de la palabra sancionados a partir del *logos*, sino que se trata de una conciencia específica –casi étnica, cultural y ex-céntricamente localizada– del valor y necesidad de la posibilidad de expresarse y comunicar lingüísticamente a través de la oralidad y de la palabra escrita e impresa. En este aspecto que constituye la textura de *Künstlerroman* misma de la novela, Naomi se enfrenta a la necesidad de hablar en una mezcla de sonidos y silencios que da validez a ambos medios de expresión, y también se enfrenta a la exhortación a escribir.

Rough Lock Bill hace evidente la necesidad de hablar y de escribir cuando conoce a una Naomi niña sumida en el silencio y a quien hace decir su nombre y escribirlo en la arena (144). Coincidentemente, Rough Lock Bill, indígena nativo, es una figura masculina que literalmente rescata a Naomi, la hace hablar, y enriquece su visión del mundo de minorías al relatarle la fundación de Slocan y compartir con ella el verdadero origen de la palabra (146). Asimismo, una de las exhortaciones de Emily a Naomi es que reconozca el poder de la palabra escrita:

"The power of print," Aunt Emily interrupted. "The power of government, Naomi Power. See how palpable it is? They took away the land, the stores, the businesses, the boats, the houses –everything. Broke up our families, told us who we could see, where we could live, what we could do, what time we could leave our houses, censored our letters, exiled us for no crime. They took our livelihood-----" (36)

A esta descripción del poder de la palabra impresa y su potencial subyugador corresponde la contraparte de esa exhortación inicial de Emily para que Naomi recuerde y registre "su visión". Por otra parte, también se alude a la falta de marcas incluso geográficas que señalen la historia vivida:

We looked for the evidence of our having been in Bayfarm [. . .]. Tashme [. . .] also rose overnight, fourteen miles from Hope, and as quickly disappeared. Where on the map or on the road was there any sign? Not a mark was left. All our huts had been removed long before and the forest had returned to take over the clearings. What remained the same was the smell of pine and cedar. (117)

Así es como 20 años después del periodo de *internment*, la familia –incluida Emily y, de hecho, por petición de la misma– vuelve a British Columbia para un desencuentro ante la ausencia de vestigios concretos de lo ocurrido, lo cual es una manifestación más de una desaparición y silenciamiento deliberados de la historia. Precisamente es a la luz de estos incidentes que el epílogo final es tan revelador y adquiere importancia como segunda conclusión de la novela. Una de sus funciones es que, en tanto que memorándum oficial y texto escrito que sigue la tradición de documentos autoritarios, reconoce la experiencia japocanadiense y la señala públicamente.

Esta preocupación por la palabra y su uso también se extiende a su función más básica, la capacidad de nombrar. Uno de los puntos recurrentes en la novela es la presentación de los nombres –propios y comunes– como sitios de negociación de significados y tradiciones, como ocurre en la mencionada dinámica de Naomi y Stephen concierne a la pronunciación de sus tíos y en las escenas en que Naomi debe enseñar a pronunciar su nombre o escucha a alguien como Mr Barker pronunciar mal su apellido. La trascendencia sociocultural y política de este fenómeno es señalada por su sarcástica presentación dentro del sistema literario que forma la

narración de la protagonista, quien consciente de la importancia del nombre, elabora sobre los incidentes sabiéndose participe de ellos desde una ubicación de Otredad que señala su misma diferencia: "None of us, [Aunt Emily] said, escaped the naming. We were defined and identified by the way we were seen" (118). Al igual que los nombres y su valor, hay signos que también se convierten en sitios textuales revisados y politizados, tales como la señal de la "V" evocada en la nueva y desvencijada casa a la que se muda la familia. Expresión compartida con la lectora y con claro significado dentro del mundo diegético mismo ("A 'V' for victory" 121), es transformada al convertirse en el resumen descriptivo de "The mortar between the logs is crumbling and the porch roof dives down in the middle" (121). Así, el signo de "victoria" se convierte en significante de opresión, decadencia y abandono, enfatizado por su posterior aparición irónica cuando Stephen hace la señal de la victoria para celebrar la victoria de los aliados en la guerra (168) y cuando Naomi describe la boca de la nueva señora Barker como una V (222).

La diada de las tías se convierte en encarnación y figuración actorial de la polarización silencio-palabra. Del mismo modo, presenta el diálogo silencio/vacío o secreto-palabra/historia, aunque no precisamente dentro de un binarismo estricto al que parecería apuntar tal dicotomía. Si el silencio está codificado y en su manifestación protectora, por idílica que sea ésta, apunta a la "infantilización" de Naomi en tanto que llega a impedir su crecimiento y la adquisición de una conciencia histórico-familiar, o quizá una conciencia de qué tanto lo histórico se intersecta con lo familiar. La lengua y la permanencia del conocimiento que ofrece la palabra escrita tampoco pueden considerarse como panaceas ni se prestan a una interpretación única ni unívoca. Es necesario señalar que aunque en un primer nivel la palabra parece erigirse como el sitio por excelencia de la construcción de la historia, la novela también subraya la interacción palabra-silencios como manera de comunicar –además, el silencio tiene en sí mismo la capacidad casi oximorónica de nombrar y de albergar la historia mientras que la palabra es al mismo tiempo opuesto y complemento del silencio al mostrar la historia a la que no se le ha prestado atención– y la relación palabra-mentira como modo de escribir historia. Del mismo modo, es la relación entre

ambos polos –palabra y silencio– la que sienta las bases no sólo de la creación y narración de la historia de Naomi y su familia, sino que también dicta la estructura y recursos narrativos usados donde se presenta una multiplicidad de voces que introducen lo dialógico en el anteriormente autoritario discurso histórico.

Es a partir de la muerte del tío Isamu y la entrega de un paquete de documentos de Aunt Emily –entrega realizada significativamente por Obasan, aparentemente portadora del silencio y la tradición japoneses– que Naomi empieza a tener una visión más comprensiva de las actividades de Emily y acepta la exhortación a convertirse en recopiladora e historiadora del pasado⁷⁶ Así como es claro que la develación de misterios y esclarecimiento de acontecimientos se realiza a través de una línea materna o al menos de mujeres (“To travel with confidence down this route the most reliable map I am given is the example of my mother’s and Grandma’s alert and accurate knowing” 56; véase también p 48), también es evidente que en un primer momento la polarización silencio-palabra se encarna en otra unidad dicotómica: Obasan y Aunt Emily. No es coincidencia que “Obasan”, la palabra japonesa que también da título a la novela⁷⁷, en un sentido estricto puede designar tanto a Obasan, el personaje, como a Aunt Emily, formando entonces una unidad a partir de dos polos aparentemente opuestos.⁷⁸

En esa posible identificación basada en su relación maternal con Naomi, Nesan y Obasan –al igual que el resto de la comunidad primordialmente *issei* a la que ambas pertenecen– comparten precisamente el silencio. Por su parte, la capacidad no sólo de articular verbalmente experiencias, sino también de darles permanencia mediante la palabra escrita, corresponde a Aunt Emily, descrita por el tío Isamu como alejada del ideal de la mujer japonesa: “‘Not like woman,’ Uncle said as he sat at the table and watched her working. ‘Like that there can be no marriage.’” (36) Si Nesan es el hueco en la historia, la madre ausente cuya búsqueda casi elegíaca emprende indirectamente Naomi, Obasan es la encarnación y continuación del silencio tradicional y del impuesto por Nesan, y Emily es la voz, la palabra, el activismo, la memoria, la historiadora. En una mezcla de actividad política, trabajo por su comunidad y emisaria veterotestamentaria, Emily

emplea uno de los intertextos más reveladores de la novela, los textos bíblicos, para exhortar a su sobrina a conocer la historia, discernirla, reconciliarse con ella y darle permanencia:

“Write the vision and make it plain Habakkuk 2:2.”

Dear Aunt Em is crusading still. In seven canonical words, she exhorts, cajoles, commands someone –herself? me?– to carry on the fight, to be a credit to the family, to strive onwards to the goal. She’s the one with the vision. She believes in the Nisei, seeing them as networks and streamers of light dotting the country. For my part, I can only see a dark field with Aunt Emily beaming her flashlight to where the rest of us crouch and hide, our eyes downcast as we seek the safety of invisibility (31, 32)

Esto se convierte en un proceso que dará por resultado la novela misma en su primer nivel narrativo que corresponde a la narración y búsqueda de Naomi formada por una serie de voces y fuentes textuales.

“The past is the future” (42) y el conocimiento y reconciliación con la historia como modo de adquirir presencia y sanar del pasado son fundamentales en la visión que Emily tiene de éste y de las relaciones entre la comunidad, los textos y la(s) historia(s) que vienen a corregir historias impuestas y creadas-creídas, como las producidas por los discursos hegemónicos y familiares que intentan acallar el pasado. Esto ocurre con esos otros tipos de textos que se presentan en la novela, como son las fotografías y los cuentos y canciones en los que se educa Naomi. Es importante ver que “The woman in the picture is frail and shy and the child is equally shy, unable to lift her head. Only fragments relate me to them now, to this young woman, my mother, and me, her infant daughter Parts of a house. Segments of stories” (53) Así, al iniciar su búsqueda y reconocimiento a través de los textos que están a su alcance –cartas, diarios, recortes de periódico, fotografías, recuerdos, sueños– queda asentada la naturaleza fragmentaria de la memoria, los textos y la (re)construcción histórica de los eventos y se recrea un proceso de historización a través de fragmentos. Coincidentemente, a la invitación de Emily a recuperar la historia (“‘You have to remember,’ Aunt Emily said ‘You are your history If you cut any of it off you’re an amputee Don’t deny the past. Remember everything If you’re bitter, be bitter Cry

it out! Scream! Denial is gangrene. Look at you, Nomi, shuffling back and forth between Cecil and Granton, unable either to go or stay in the world with even a semblance of grace or ease” 49, 50) sigue la tardía respuesta –pues la exhortación citada es parte del pasado reciente que recuerda Naomi en el proceso iniciado por la muerte del tío Isamu y, sobre todo, por la entrega de los documentos que realizó Obasan donde se observa que la palabra y el silencio son depositarios de la historia– que toma como punto de partida precisamente la casa: “All right, Aunt Emily, all right! The house then –the house, if I must remember it today, was large and beautiful It’s still there on West 64th Avenue in Vancouver. Phone Langara 0938-R” (50).

La historia empieza entonces a reconstruirse a partir del nivel familiar y con la intersección de documentos tales como cartas, diarios e incluso fotografías y recortes de periódicos, que completan la explicación de lo sucedido a la familia y, en último momento, a la madre y a la comunidad. En esta reconstrucción el surgimiento de la voz de Naomi no debe darse por sentado. El hecho de que sea una narradora homodiegética tiene serias implicaciones en lo que concierne a su posición ante lo narrado y en lo que para gran parte de la crítica constituye su devenir como artista e historiadora dentro de un *Künstlerroman*, donde puede aplicarse la aseveración de Marta Morello-Frosch de que “...la biografía provee el único espacio discursivo en que los sujetos sociales devienen históricos”.⁷⁹

En primer lugar, la narración de Naomi puede considerarse una autobiografía, lo cual no está necesariamente reñido con el título de la novela, que parecería indicar a otro personaje como el protagonista del mundo diegético.⁸⁰ Pero esta autobiografía, así como la interacción de historias personal, familiar y nacional donde la Historia –como se le consideraba antes– se convierte en vivencia personal, cumple la doble función de recuperar y escribir parte de la vida de Naomi, a la vez que aspira a convertirse en memoria y crónica de hechos históricamente acontecidos. Mediante este estatus doble de la narración se subvierte aquel comentario de Emile Benveniste de que “... indeed the historian cannot use the ‘I’ or the present tense without passing into his present instance of discourse”⁸¹ en el que se enfatizaba la distancia temporal, vivencial y cognitiva que

debía haber entre sujeto y objeto para que pudiera considerarse que se trataba de un objeto de estudio *histórico*. En *Obasan*, lo histórico también alcanza a la primera persona en su presente mismo.

Precisamente uno de los propósitos de esta presentación de la historia es unirla a la autobiografía y pasar al presente del discurso para poder actualizar la historia, acercarla a la protagonista y ayudarla a convertirse en puente generacional e histórico que dé presencia, reconocimiento y rango histórico a los sucesos. La transgresión al principio de escritura histórica que presenta Benveniste no es gratuita, pues señala la relativización de la historia, por un lado, y por otro insiste en el estatus histórico de una narración relativizada, de modo que se denuncia el autoritarismo de un aparente objetivismo y unificación del discurso histórico, a la vez que el individuo “común” deviene sujeto y agente histórico así como creador de un registro histórico

A partir de su constitución autobiográfica, la narración de Naomi sigue tres líneas temporalmente distintas aunque su función y contenido siempre convergen en lo que respecta a su presencia como elementos que conducirán a la revelación final y al papel de Naomi como narradora e historiadora de su colectividad. Naomi, en su doble función actorial y vocal, constituye el vehículo para la presentación e interacción de los varios niveles textuales, las líneas de narración temporalmente distintas que ya mencioné, en las que se funden propiamente la narración personal y el discurso histórico

La primera línea corresponde al duelo a partir de la muerte del tío, nivel que abarcará los demás en la búsqueda textual de Naomi. Constituye un marco cronológico que en cierta medida apunta a una linealidad histórica dentro del contexto personal y familiar. Se trata de un presente en que la narradora homodiegética llega a un punto de encuentro y reconciliación con sus propios recuerdos enterrados en el pasado que no se quiere nombrar, y con los textos y visión de Emily que fueron rechazados antes y que, insisto, conforman las otras dos líneas de narración. Es en ese presente donde Naomi ofrece un panorama posterior a lo que algunos han dado en llamar “el holocausto canadiense” de la guerra y la posguerra, momentos donde la narradora ofrece la

escena de las incómodas condolencias ofrecidas por los Barker y sutilmente activa las(s) historia(s) tejidas en y por los otros niveles narrativos al recordar un detalle desagradable en su amistad con Penny Barker (222). Una oración como “She is remarkably like the other Mrs. Barker whom I was never able to approach” (222) introduce el tema de la discriminación y el recuerdo del incidente en casa de Penny sin abundar en los detalles y trascendencia de un episodio ya narrado y sobre cuya base se asienta.

La segunda línea corresponde a los recuerdos de la narradora-protagonista en su intento por reconstruir su propia historia y que implican saltos temporales, elipsis, pausas, analepsis y prolepsis que hacen de sus recuerdos mismos un todo fragmentado pese a que siguen una línea trazada a partir de cierta cronología. La tercera línea abarca la serie de documentos y páginas del diario de Emily, que proporcionan el puente con lo que ocurría en el exterior, muchas veces en los mismos momentos que Naomi recorre en su historia personal.

Este tipo de entrecruzamientos de líneas temporales a partir de recuerdos, alusiones, evocaciones, habla de una fragmentación temporal de la experiencia a partir de las analepsis y prolepsis que presenta el primer nivel narrativo gracias a la existencia de los otros niveles, que ofrecen la explicación de los incidentes a los que se hace alusión. Así, los otros dos niveles vienen a llenar todo hueco existente en la línea principal de la narración, de modo que es sólo mediante el cruce de distintas líneas y fragmentos que se constituye una historia alternativa que juega con los principios de coherencia y consistencia aparentemente deseables en una narración histórica cualquiera, y con la disrupción de este orden mismo desde lo que puede constituir una perspectiva posmoderna a la vez que legitimadora de la experiencia de grupos ex-céntricos. Estos tres niveles ofrecen una discontinuidad temporal e histórica que producirá una continuidad general en la novela tras haber llenado, incluso en el aspecto de la temporalidad, huecos de ambigüedad e informativos.

A esta función de las narraciones que abarca y vehicula Naomi se agrega otra línea un tanto más desdibujada, la del registro histórico oficial. Esta es activada o evocada sobre todo

mediante la alusión directa a personajes histórico-políticos, instituciones, organismos, e incluso mediante la aparición de recortes periodísticos que permiten ver que al mismo tiempo que ocurren las historias registradas por Naomi y Emily y el silencio de Obasan, el discurso histórico y político oficiales corrían paralelos y creaban realidades distintas a las que pueden reconstruir los personajes. Esto implica una estructura fragmentada a partir de los recuerdos y de la intersección de los niveles narrativos y líneas de narración, de modo que hay un constante ir y venir del presente al pasado remoto –la vida de la familia, lo registrado por Emily– e inmediato –los encuentros de Naomi principalmente con Emily años después de ocurrida la catástrofe–. Se trata de un ir y venir narrativo y temporal al que hace eco la movilidad y constante movilización de la familia, movimientos ambos que reflejan también la acción y el desplazamiento implícitos y necesarios en la búsqueda de Naomi.

En la (re)construcción de las historias personal y comunitaria las otras dos líneas y niveles narrativos permiten introducir un dialogismo en la novela. A través de los recuerdos personales, Naomi va haciendo presente un pasado relegado que se manifiesta a partir de sus propias experiencias personales y que es completado por los documentos guardados por Emily. De este modo la historia, en sentidos histórico y narrativo, se forma a partir de la intersección de lo personal y lo público, en lo que da por resultado una reconstitución y revisión de la tradicional dicotomía privado/público, y donde un discurso valida al otro y viceversa, de modo que ninguno adquiere preeminencia. El duelo de Naomi en el presente incluye sus recuerdos y también el momento en que Obasan le entrega los documentos de Emily y su ulterior lectura. El segundo nivel, el de los recuerdos de Naomi, abarca el pasado remoto de su infancia con escenas idílicas del hogar y la posterior caída del paraíso –incluso el paraíso de la confianza en el país de adopción– a una vida de inseguridad y opresión, así como un pasado más cercano en que Naomi recibe las lecciones de conciencia y activismo políticos de Emily, cuando los documentos que Naomi lee en el presente se mencionan

Es este nivel el que, al usar la convergencia de perspectivas infantil y adulta de Naomi, llega a producir una visión irónica de los acontecimientos y una relectura de las distintas instancias de intertextualidad que van formando otra dimensión de su relación con el pasado histórico reconocido. Este funciona alternadamente como marco, trasfondo e incluso como inadvertido centro de la narración de la protagonista. El discurso histórico participa de dimensiones extra e intertextuales muchas veces a través de lo que llamo un código mimético-histórico, esa adherencia a una forma aparentemente realista de (re)presentar y (re)construir mundos en el ámbito textual-literario, de manera que puede decirse que el efecto mimético e histórico de la narración se construye mediante el uso de códigos de realidad e historia

Esta historicidad se crea a partir de dos niveles, uno en el que se cuentan las ubicaciones espacio-temporales, los nombres y las descripciones, otro que incluye unidades de significado y referencialidad más grandes como descripciones de actividades, costumbres, episodios y momentos claramente históricos. En ambos niveles, sus elementos ayudan a establecer una relación entre el mundo diegético del texto y el extradiegético a partir del cual la lectora activa el proceso de reconocimiento de mundo y empatía.

El primer nivel, como dije, abarca unidades básicas de ubicación espacio-temporal, descripciones de lugares y nombres, presentados con cierta adherencia a un código mimético y a la representación de espacios extradiegéticos, de modo que los lugares nombrados y descritos en las novelas pueden remitir a posibles correspondencias en el mundo extradiegético que, no obstante, siempre se hallan enmarcadas en el fenómeno no transparente de la mimesis. El recuerdo y recuento del pasado es marcado puntualmente por el uso de fechas y lugares exactos. Recurso inaugurado desde aquel “9:05 p.m. August 9, 1972” al que sigue “We come here once every year around this time, Uncle and I This spot is half a mile from the Barkers’ farm and seven miles from the village of Granton where we finally moved in 1951” (1), crea una ilusión de realidad mediante su precisión al señalar con exactitud la ubicación espacio-temporal de los sucesos narrados, como en

1945. Lethbridge, Alberta. A city. (190)

It's still there on West 64th Avenue in Vancouver. Phone Langara 0938-R (50)

It's a warm blue day in June 1943, a month after we first attend school in Slocan. (139)

Esta exactitud al señalar las coordenadas espacio-temporales también remiten a la noción del cronotopo, aquí específicamente a partir de la utilización de tiempos y espacios que pretenden ser considerados reales e históricos y que se encuentran dentro de un mundo ficcional. El aquí y ahora a los que apuntan los precisos indicadores de espacio y tiempo no sólo ubican el mundo y los acontecimientos narrados en coordenadas que nos trasladan a un contexto real y juegan con el efecto mimético y de realidad; por tratarse de fechas con resonancia histórica y de lugares que recuperarán esa misma connotación, lugares y tiempo no constituyen escenarios como cualquier otro, sino que se erigen como fondos históricos o al menos en proceso de historización dentro del mundo ficcional de *Obasan*.⁸²

Vancouver, Slocan, Granton, al igual que sus contrapartes –correspondientes a Emily y Stephen– en Toronto, Montreal e incluso sitios mencionados casi de paso como París, activarán evocaciones geográficas precisas en cuanto a paisajes y, más importante, en cuanto a las privaciones y desplazamientos geográficos, culturales y emocionales vividos por la familia de Naomi. Cada sitio y cada fecha constituyen estaciones en el peregrinar familiar y en su desplazamiento de ciudadanos canadienses a enemigos extranjeros, para terminar como la comunidad japocanadiense con una historia definida, los mismos y los Otros a la vez, los hijos y los enemigos. Debo señalar que si bien Naomi inaugura la precisión temporal y le da continuidad, su referencia a septiembre de 1941 (66) es seguida dos capítulos después por el enfrentamiento con el hecho de que “Aunt Emily’s Christmas 1941 is not the Christmas I remember” y que “Obasan is fifty years old in 1941” (79). Así, la narración se abre a otras versiones de la historia, a una distancia generacional que separa a Naomi de una de las realidades aludidas y se crea una

disrupción temporal y cognitiva que toma como base la cronología establecida por todas las alusiones que hace Naomi de fechas específicas para referirse al pasado que recuerda y al presente de su narración

Las referencias temporales también cumplen con la función básica de apuntar una temporalidad clara y un devenir histórico específico; siguiendo a Ricoeur, puede decirse que uno de los elementos más claros que relacionan narrativa –en este caso de ficción– e historia –aquí la historicidad de lo narrado– es precisamente el hecho de que transcurren en un tiempo y dependen de una temporalidad. Además, es precisamente 1941 el año en que empieza la documentación testimonial de Emily, quien en ese mismo capítulo se convierte en una narradora epistolar que rebasa una narración delegada tanto por la extensión que la novela dedica a sus textos como por el hecho de que la lectora acompaña a Naomi en la lectura de lo que se convierte en la voz de Emily. Se trata de una voz que cuenta con el respaldo de una autoridad histórica alternativa y que se encarga de llenar huecos informativos y de explicar episodios que aparecen cripticos en la narración provista a través de la perspectiva única de Naomi.

El segundo nivel de elementos productores de lo histórico y mimético comprende unidades semánticas más grandes y con matices quizá más ineludiblemente históricos, cercanos a los *factoides* de los que habla Naomi Jacobs en su exploración de la relación entre los eventos diegéticos y los extradiegéticos.⁸³ Este nivel incluye desde aspectos tan amplios como la descripción de actividades cotidianas determinadas por la época representada hasta la referencia a sucesos históricos en el sentido convencional del término.

En *Obasan* una de las formas más evidentes de construir el aspecto histórico son los acontecimientos mismos, los episodios en que cristaliza la política de segregación de Canadá. Por otro lado, el uso de las fechas no sólo marca puntualmente los distintos estadios en el desarrollo de la historia familiar, sino que apunta a la existencia paralela de otro suceso histórico, la Segunda Guerra Mundial. Si bien por un lado esta asociación apela a un conocimiento histórico por parte de la lectora –por superficial que éste sea–, por otro la narradora va dejando señales

claras que sustentan la activación del referente histórico, como la alusión al episodio de Pearl Harbor.

La presencia de sucesos narrados o mencionados que guardan con el mundo extradiegético e histórico una relación de "transparencia referencial", al igual que la de nombres conocidos, hace más complejo el rango "real" de los acontecimientos. Si en la relación entre la realidad y la ficción los objetos comunes son en la ficción sólo aparentemente reales y resultan ser elaboraciones quizá basadas en un referente extratextual pero al mismo tiempo distintas de éste —son y no son el objeto, pues se trata de imágenes y efectos de sentido construidos en y por el lenguaje—, los hechos y elementos históricos que aparecen en la ficción señalan tácitamente este mismo fenómeno y agregan el de la textualidad de las realidades históricas aceptadas. Aquí el "referente real" ya es un texto que se nos ofrece como registro de lo real, de hechos que a veces llega a sustituir para convertirse él mismo en "realidad". Los eventos históricos construidos como a la segunda potencia en el texto de ficción son y no son los sucesos ya textualmente transmitidos o incluso (re)producidos; lo son en los residuos referenciales que pueden existir como parte de ese mundo compartido por el texto y la lectora, no lo son porque se saben elaboraciones y reelaboraciones que sólo tienen vida, *esa* vida, dentro del universo diegético en cuestión.

Como parte irónica de la revisión de lo histórico, este distinto modo de ver los acontecimientos a través de su descubrimiento, presentación y narración, se modifica el significado latente al nombrar el año de 1941. Esta fecha, que señala el evento histórico en que no sólo la guerra mundial *per se*, sino también el nazismo y sus estrategias discriminatorias y genocidas en busca de una pureza racial son combatidas y condenadas, viene a ser llenada con las prácticas discriminatorias e incluso genocidas del mismo gobierno canadiense. Así, el significante *1941* y el periodo de la guerra son re-significados y vienen a contener y a significar la etapa del *internment*. Es más, la Segunda Guerra Mundial, con sus significados y connotaciones ya acuñadas y textualizadas histórica y literariamente, adquiere matices distintos, pasa a un segundo plano y se transforma en el periodo de la opresión y represión de la comunidad japocanadiense en

Canadá Si la guerra se libra en Europa, otra guerra tiene lugar en América y obliga a una lectura irónica de los principios de apertura e igualdad que pregona Canadá, lectura potencial presente en otros intertextos, como los silabarios, cuentos infantiles, e incluso el himno nacional canadiense que es citado en la novela.

El uso de fechas y lugares tan precisos y con un referente extradiegético tan claro participa del juego referencial que hay en la novela y que puede leerse como una estrategia incluso paródica de representación dentro del discurso de la posmodernidad literaria. Esto es en parte apoyado por el entrecruzamiento de figuras que parecen apuntar también a referentes extradiegéticos de la familia de la autora y a figuras que participaron en la escena política del momento presentado diegéticamente y que se han transformado en personajes de una Historia más o menos reciente. Estas presencias, que van desde funcionarios como Ian Mackenzie, Mackenzie King, Stanley Knowles, y una Muriel Kitagawa –incluso mencionada en los agradecimientos– como origen extratextual de Emily, hasta organismos como el RCMP, otorgan verosimilitud a la historia narrada y forman parte de los detalles descriptivos y de contenido de la narración que contribuyen a crear un contexto espacio-temporal y situacional.

La mera mención e incluso presencia de los personajes históricos se halla reforzada por el resto del sistema que en la novela produce el efecto histórico. Y es que, como dice Jacobs, por más histórico y "real" que sea, un personaje obscuro o "menor" –y en esta novela trata precisamente de traer a un primer plano personajes, incidentes y/o momentos oscuros– difícilmente creará por sí solo un efecto de verosimilitud. Dice Jacobs que

The a priori reality of recognizable names and historical people –"real names" and "real people"– can reinforce the created reality of the fictional people.

But if the realist illusion is seen as contingent upon a historicist obligation to accuracy, historical figures become problematic. In order to establish verosimilitude, the historical figure must be immediately recognizable, preferably by appearances as well as by reputation. Such a character –[. . .]– may even go unnamed and simply be described in such a way that the average reader will know who is passing by.⁸⁴

No obstante, hay que subrayar que los elementos con referentes extradiegéticos también son cuestionados al aparecer en una obra de clara construcción textual, de modo que la naturaleza artificial de su actuación histórica, en cuanto a noción de una realidad del pasado que nos es conocida, es revelada.

A la relación entre los hechos relatados en la novela y su posible anclaje en una realidad histórica, contribuye el uso de la intertextualidad y la paratextualidad. La función de los elementos paratextuales salta a la vista no sólo en el título de la novela que, como ya dije, sugiere intercambios y negociaciones interculturales a nivel lingüístico y también apunta al papel de Obasan en la novela y al de la diada Obasan-Emily. La paratextualidad se presenta como validadora histórica del mundo narrado a través del epígrafe y del epílogo. En la sección tripartita de epígrafes, la cita bíblica –uno de los intertextos más reveladores de la novela, como se verá después– y la elaboración lírica sobre el silencio se hallan separadas y unidas por el puente firmado por la propia Kogawa y que dice a la letra:

Although this novel is based on historical events, and many of the persons named are real, most of the characters are fictional

I wish to thank Ed Kitagawa, Grace Tucker, Jean Suzuki, Gordon Nakayama and the Public Archives of Canada, for permission to use documents and letters from the files of Muriel Kitagawa, Grace Tucker, T. Buck Suzuki and Gordon Nakayama.

This book is dedicated to my mother and father and to those amazing people, the Issei –the few who are still with us and those who have gone

Esta nueva tripartición, así como la del epígrafe en general y la que concluye el epílogo, apunta al mecanismo de validación histórica/revisión literaria de los sucesos que se observa en toda la novela. Se afirma la validez “real e histórica” de los sucesos narrados a la vez que se señala el cruce de lo histórico con lo ficcional en los personajes ficcionales que, no obstante, coexisten con personas reales que se nombran. Aunque, como en el caso de Mackenzie, por ejemplo, el nombre no llega a convertirse en un personaje completa y narrativamente presentado y construido, sí es una figura de trasfondo que activa momentos, espacios y realidades específicos

y que confirma el ancla extratextual de los acontecimientos narrados, como propone Lukács. Lo histórico y lo ficcional convergen en los mismos puntos y se iluminan uno a otro.

En el segundo párrafo interviene lo que podría pensarse binariamente como lo personal/familiar y lo público/oficial. La autora agradece a individuos conocidos por ella y cuyos apellidos aparecen a veces en la novela, pero también reconoce una de las autoridades de conocimiento histórico y textual casi por definición. Al mencionar los Archivos Públicos de Canadá se reconoce la autoridad de la institución que confiere valor a los documentos que alberga y les da un estatus especial como documentos históricos y “no sólo” personales. Asimismo, la repetición de los apellidos los hace pasar del rubro de conocidos personales al de fuentes bibliográficas consultadas en los archivos. Por último, Kogawa termina con una referencia directa a la familia, a la madre y al padre, y a toda la generación japocanadiense que vivió esa experiencia que aparece en la información de la clasificación de la novela como “Japanese Canadians-Evacuation and relocation 1942-1945-Fiction.” De tal modo, la reunión de lo histórico y lo ficcional –que tiene su sitio de encuentro en la historia familiar– se hace evidente flanqueada por un texto de autoridad como la Biblia y por la presentación poética de ese silencio que será tematizado y figurado en toda la obra.

De manera semejante, la novela entera presentará la interacción de tres discursos que llegan hasta el final de la obra. El recuento y recuerdos de Naomi, que contendrán la textura poética de la novela; los documentos producidos por Emily, que darán una versión personal, política y socialmente entendida de los acontecimientos, y, por último, en lo que constituye el segundo final de la novela, un extracto del memorándum “. . . sent by the Co-operative Committee on Japanese Canadians to the House and the Senate of Canada, April 1946” (248). Nuevamente, se trata de una serie de niveles narrativos y de información que se validan y subvierten entre ellos. Si la narración de Naomi representa el nivel personal de experiencia y la de Emily a través de sus textos completa la visión de Naomi y ofrece una lectura del momento político-social que vive donde lo familiar y lo comunitario/nacional se encuentran, el extracto del memorándum señala

ese discurso histórico reconocidamente oficial, es ese tipo de documento investido de autoridad y autenticidad como testigo de una época. Este epílogo, con sus diez puntos claros y exactos que denuncian las injusticias cometidas por el gobierno y con las firmas del comité que lo validan, es tanto eco como variante abiertamente politizada del último capítulo de la novela, que la concluye

La narración homodiegética de Naomi había concluido con

This body of grief is not fit for human habitation Let there be flesh The song of mourning is not a lifelong song.

Father, Mother, my relatives, my ancestors, we have come to the forest tonight, to the place where the colours all meet –red and yellow and blue. We have turned and returned to your arms as you turn to earth and form the forest floor. Tonight we picked berries with the help of your sighted hands. Tonight we read the forest braille. See how our stained fingers have read the seasons, and how our serving hands serve you still

My loved ones, rest in your world of stone. Around you flows the underground stream. How bright in the darkness the brooding light How gentle the colours of rain.

[...]

[...]

[...]

By the time I reach the coulee, the sky has changed from a steel grey to a faint teal blue. I park the car at the side of the road in its usual spot and wade through the coulee grass as I did with Uncle just a month ago. The stalks are wet with dew and the late night rain. My pyjamas and shoes and the bottom of Aunt Emily's coat are soaked before I reach the slope (246)

[.]

Up at the top of the slope, I can see the spot where Uncle sat last month looking out over the landscape.

"Umí no yo," he always said. "It's like the sea."

Between the river and Uncle's spot are the wild roses and the tiny wildflowers that grow along the trickling stream. The perfume in the air is sweet and faint. If I hold my head a certain way, I can smell them from where I am (247)

La reconciliación con el pasado y los ancestros se cierra lírica y circularmente con un retorno al mismo sitio en el campo, pero ahora con el conocimiento adquirido a través de Emily –de modo significativo, Naomi lleva puesto el abrigo de Emily en esta última excursión– y de la abuela. La piedra, símbolo calificativo del silencio en el tercer epígrafe, queda como prerrogativa de los muertos, pero es rodeada ahora por el agua que fluye en lo subterráneo, por ese movimiento realizado por Naomi, ese regreso al pasado que la lleva a una comprensión y transmisión del mismo. Al pasaje lírico final le sigue, como en contrapunto, el mencionado

memorándum con una diferencia de tono mas no necesariamente de contenido, pues una de las notas distintivas de la relación entre estos discursos y niveles y modos de narración, es que ya no se encuentran en relación antitética sino complementaria.

El final es donde el documento oficial apunta en la misma dirección que la narración personal, de modo que esos dos niveles que habían corrido en dirección opuesta durante toda la narración, se reúnen en esa conclusión donde el memorándum, en su autoridad y oficialidad mismas, contribuye a corregir la versión conocida de los hechos. Esta estrategia, aparentemente contradictoria con el proceso de validación histórica de la narración homodiegética, tiene más bien matices irónicos al mostrar el surgimiento de nuevas fuentes de autoridad informativa que pueden emplear los mismos recursos textuales que los discursos hegemónicos sin dejar de lado las dimensiones personales y “privadas” de los mismos hechos. Así, la narración personal conduce al epílogo del texto “oficial” en lo que constituye un continuum no jerarquizado de textos que señalan desde distintos puntos y con distintas voces los mismos hechos, incluso dentro de la misma área ideológica que pretende completar y contestar a lo hegemónicamente histórico.

Ahora bien, si epígrafes y epílogo flanquean la búsqueda histórica, anecdótica y narrativa de Naomi, la diégesis misma contiene no sólo los niveles ya referidos, sino diversas modalidades de intertextualidad que crean y señalan las distintas vertientes de lo histórico en la novela. Las relaciones intertextuales que se dan dentro de la narración de Naomi forman un entramado de presentación del recuento oficial de los sucesos y del ideal de nación que tal recuento pretende ofrecer. Sin embargo, dentro de la narración homodiegética apoyada por la voz de Emily, la construcción de una ideología nacionalista propia de Canadá es subvertida a través de velados comentarios irónicos y de la contraposición de intertextos sometidos a relecturas y apropiaciones específicas en términos de comunidad que revelan su artificio como textos y como indicadores y pruebas de una política nacional de buena voluntad dentro de la novela. Esta intertextualidad participa en la producción de un mundo representado a partir de códigos miméticos y de verosimilitud y realismo histórico ya acuñados, pues echan mano de varios textos con un

contenido cultural ya definido y que necesariamente activa lecturas oficiales. Debido a su inserción en la narración revisionista y reveladora de Naomi, estos textos también adquieren nuevos significados. Esto ocurre a veces de manera directa, a veces mediante comentarios de la narradora ya por completo consciente de su labor irónica e iluminadora, a veces a través de la mera discordancia que produce la aparición de estos elementos en la narración-búsqueda de la voz narrativa o mediante la necesaria corrección de los sucesos debida a la interacción de los niveles narrativos a los que corresponden las voces de Naomi, Emily y lo oficial, que han entrado en una relación dialógica y producen controlada polifonía en la novela.

Una de las más importantes modalidades de intertextualidad se da en la aparición de textos provenientes de la cultura popular nacional los cuales crean un panorama cultural consistente y homogéneo que señala la construcción de una identidad occidental y nacional específica. El recurso se lleva a su extremo cuando va más allá de las alusiones y se utilizan citas textuales en directa presencia de una relación intertextual. Estos textos conforman un campo donde se observa la conjunción de sistemas de significación que crean un sentido de identidad nacional, de seguridad, y que son revisados y revalorados a veces irónicamente en la novela. Lo constituyen signos inequívocos de identidad nacional como la bandera del Reino Unido, alusiones a la familia real, el himno nacional y canciones occidentales, los libros escolares, historietas y cuentos de hadas. Se trata de elementos que, a la vez que se revisan, contribuyen a la producción de un efecto de realidad e historicidad claro, pues ubican los sucesos diegéticos en épocas, tiempo y espacio determinados, a la vez que les proporcionan un sentido y contenido de historia. Son elementos que aparte de aludir a una época y representarla de modo realista, implican hechos históricos que se señalan y se (re)presentan y que construyen una realidad y una historia para los personajes, que buscan un sentido de pertenencia, y para la lectora, que a partir de su ventajosa posición cognitiva puede leerlos como detalles descriptivos y simbólicos

La repetida presencia figurada de la Union Jack y la mención narrativa de la familia real británica son presentadas en lo que puede considerarse una asimilación transformada de símbolos,

en el caso de la bandera, y una relación de contraste e ironía, en el caso de la familia real. Stephen, agente de la asimilación cultural que incurre en algunas de las más evidentes ironías de identidad nacional que aparecen en la novela, es quien planta la bandera británica en lo que constituye un discurso doblemente irónico. No es sólo el canadiense que enarbola la bandera imperial, sino el japocanadiense quien lo hace (138). Es necesario notar que en este pasaje el irónico nacionalismo de Stephen se yuxtapone al inducido en Naomi a través de la familia real, pues mientras Stephen se encarga de la bandera, Obasan ocupa a la narradora en la compilación de un libro de recortes de esa institución también aparentemente ajena a la familia Nakane y que representa la monarquía británica. Otra ironía se presenta en esta revisión de realidades contemporáneas e históricas producida por la narración de Naomi:

Si la V es transformada y a través de ecos y revisiones semánticas se convierte en irónico signo de opresión, la familia real es la contraparte y contraste de los Nakane, una especie de figuración invertida de la familia (132, 138, 197) Los tarros con la efigie de los reyes George y Elizabeth, que "...Mother bought to commemorate the royal visit" (132), hablan de una época social e histórica, contribuyen a crear un marco histórico, a producir un efecto de realidad, caracterizan a la madre y su espacio –o, cuando es el caso, a Obasan– y también convierten a los reyes mismos en un objeto –objeto fetiche, incluso– que participa en la construcción de una noción de pertenencia, de una idea de nación, por más irónica que esta relación sea. Tiempo después la narradora menciona los mismos tarros, "The King George/Queen Elizabeth mugs stay muffled in the *Vancouver Daily Province*" (197), como parte del equipaje que acompaña a la familia en el proceso de desplazamiento y destitución, pero que ahora se encuentran envueltos y silenciados, como la historia de esta otra familia, la Nakane, por uno de los periódicos que han producido la historia de los japoneses justamente repatriados y de sus descendientes que trabajan "felices" en los campos de betabel.

Al igual que la V y los reyes, la bandera británica es centro de otro proceso de transformación que lleva del significado estándar e histórico al revisado, transformado y valorado

a partir de la especificidad de la experiencia silenciada Stephen planta la Union Jack en el jardín de la casa en Slocan y la iza al celebrar la victoria de los aliados (168). Pero si en Stephen estos símbolos y otros textos como las historietas van creando un sentido de pertenencia que nunca se cuestiona respecto de la parte occidental de lo que ahora es su legado, para Naomi y Obasan llegan a adquirir otros significados, como se ha visto, y el caso de la bandera no es la excepción.

I am a flag fraying against the sky. Or a scarecrow or a skeleton in the wind. (191)

[Mrs. Barker] sits straight as a flagpole. Her flag represents the Barker kingdom, a tiny but confident country. But momentarily she is planted here on this soil beside Obasan's own dark flag. (224)

La institución pasa a ser, primero, una experiencia cercana en tanto que se convierte en descripción física de la misma narradora. Además, aparte de elemento personal e incluso de caracterización, sirve para realizar la comparación necesariamente parcial y crítica entre la señora Barker y Obasan. La similitud con un asta de bandera, lejos de dignificar a Vivian Barker, apunta nuevamente a su incomodidad, torpeza y falta de pertenencia al lugar que visita. Descrita con anterioridad como tiesa en su posición física y su actitud, no deja de ser la nueva representante de esos agentes opresores del pasado y activadores de recuerdos desagradables que son los Barker y su "reino", expresión de Naomi que contribuye a la crítica irónica y burlona a los Barker y lo que representan. La alusión al ridículo mercantilismo y a la nefasta explotación ejercida por los Barker halla su contraparte en la bandera oscura de Obasan. La brevedad misma de la frase que describe a Obasan choca con la presentación de la señora Barker en todo el pasaje y en esta cita en particular. La mención del reino de los Barker, con las dos características que apuntan a cierta mezquindad, lo ensombrece y también hace que se vea disminuido en su valor ante la sobriedad de "Obasan's own dark flag", elegancia sustentada y enfatizada por la imagen de una Obasan sorda, impasible e impenetrable (224, 225), definida por sus propias manos y su silencio (226),

las cuales le permiten escapar de las definiciones y nombres impuestos que Emily combate con otros medios.

El efecto –o quizá sea mejor hablar de los efectos– de realidad e historicidad, paralelo a su propia transformación como anterior vehículo de una verdad unívoca, también se produce mediante la aparición de dos fenómenos más claramente textuales que participan en una construcción institucional de la identidad nacional: las canciones y los textos escolares. Naomi recuerda las canciones clara e incomprensiblemente "occidentales" que oía su madre, pero lo hace ahora con plena conciencia como narradora homodiegética de la lejanía cultural que las coloca en una relación con Nesan semejante a la que tiene Stephen con la Union Jack: "It does not occur to me to wonder why Mother would have liked this song. We do not have silver threads among the gold" (126).

Si bien la narración de Naomi ofrece el recuerdo de canciones, muchas de ellas infantiles (51), donde resulta evidente la sima entre los personajes y la canción, quizá no hay ejemplo donde esto se vea más claro que en el himno nacional canadiense. Después de atestiguar la muerte ritual de una gallina a manos de compañeros de la escuela –incidente que a partir de la imagen del ave y del suceso mismo se convierte en elaboración y eco de la violencia y vergüenza que sufren Stephen a manos de sus compañeros y Naomi a manos de Gower–, Stephen y Naomi llegan tarde a la escuela, donde ya se está cantando el himno canadiense, al que seguirá un canto sobre Slocan (156, 157). Huelga mencionar el contenido panegírico y nacionalista de ambos cantos, cuyo común denominador es la exhortación a trabajar por el territorio y la patria y defenderlos. La voz de Naomi no sólo critica estos cantos insertados *verbatim* en la narración a través de la obvia yuxtaposición de escenas, sino también por su eco en otras partes de la narración, donde Emily retoma versos del himno como estribillo en contrapunto con uno de sus panfletos (39, 40). Por su lado, Naomi lo toma y transforma en tergiversación maliciosa y reclamo lírico que inicia con "Oh Canada, whether it is admitted or not, we come from you" (226) y que muestra ese uso de la cita

textual o parafraseada como introducción de la polifonía y de la desestabilización del significado y referente unívocos.

De modo muy semejante al uso de las canciones se presentan textos reconocibles como parte de una cultura infantil y escolar. Nuevamente, la mención de títulos específicos reconocibles tiende un puente entre una "realidad" dada y una "realidad" diegética, entre el mundo narrado y el de la lectora ideal y potencial, incluso en términos temporales además de geográfico-espaciales. Se encuentran por un lado los libros de texto escolares, *primers*, que crean una imagen rígida de familia anglosajona y occidental y acuden a cuentos y leyendas que obviamente pertenecen a esa misma tradición (151, 152, 159). Les siguen las historietas que Stephen Lee y Emily critica abiertamente y donde los japoneses –cuya maldad se da por sentada– siempre son amarillos y con dientes de conejo (101, 152), y el caso menos obvio de personajes como Anita la Huerfanita y el Príncipe Valiente, que insisten en hablar de una vertiente cultural que poco tiene que ver con el legado de los niños Nakane.

El inter e intratexto más revelador corresponde a *Ricitos de Oro*, dentro del rubro general también mencionado de los cuentos de hadas, que por sí solo apunta a una tradición occidental muy específica. Al ser un texto recibido y digerido por Naomi, con esa capacidad narrativa de verse en el pasado pero con un conocimiento y madurez pertenecientes al momento de la enunciación narrativa, la excursión y descubrimiento de *Ricitos de Oro* se convierte en la invasión y allanamiento del hogar de los osos, con quienes Naomi se identifica en lo que constituye su más abierta rebeldía como lectora, *resisting reader*, como la llamarían algunos. Al dejar de lado la identificación dirigida por la tradición y la narración del cuento y al adoptar una lectura consciente a partir de su propia posición e identidad disonantes. Así, Naomi se identifica con los osos en tanto que desposeída y con *Ricitos de Oro* a partir de la pérdida del hogar (126). De modo semejante aparece la contraparte de *Ricitos de Oro*, la historia de Momotaro (54-57), propiamente japonesa y también sometida a una revisión.

Each night from the very beginning, before I could talk, there were the same stories, the voices of my mother or my father or Obasan or Grandma Kato, soft through the filter of my sleepiness, carrying me away to a shadowy ancestry (54)

De aquí que cuando Naomi y Emily hablan de Naomi cuando era niña, se dice

"[.] You never spoke. You never smiled. You were so 'majime' What a serious baby – fed on milk and Momotaro."

"Milk and Momotaro?" I asked. "Culture clash?"

"Not at all," she said. "Momotaro is a Canadian story We're Canadian, aren't we? Everything a Canadian does is Canadian " (57)

De tal forma la historia del niño surgido de un durazno y que abandona a sus abuelos para correr aventuras en el mundo y ser honorable, es asimilada a la mezcla cultural creada. Sin embargo, como bien apunta Davidson, "[.] the miraculous birth prefigures, of course, an appropriately important life, and Momotaro grows up to become a cultural hero who defeats foreign demons and captures their treasure. Moreover, *oni*, the word for foreign demons in "Momotaro" [.] was applied to Caucasians before and during World War II".⁸⁵ Esto enfatiza mucho más la ambivalente presencia de este tipo de intertexto que, considerando el perfil de la posmodernidad que esboza Hutcheon, muestra la función de la intertextualidad a través de claras citas de otras obras. La cita y la alusión directa señalan y evocan el texto citado a la vez que evidencian la transformación por la que pasa el texto en su incorporación a la narración nueva. Se trata de algo ajeno y propio al mismo tiempo, en cuya presentación y uso la ironía y la parodia cumplen un papel primordial sin ser los únicos procesos y procedimientos textuales que participan en la constitución de un nuevo significado y, quizá, de un significante renovado.

Es así que la historia de Momotaro se vuelve canadiense debido a la ubicación de sus transmisores/as que ya no se asumen sólo como japoneses/as. Emily apunta al hecho de que la fusión cultural tiene como sitio de producción y permanencia los sujetos mismos que la realizan. Son los individuos donde se lleva a cabo la transformación como un acto en el que se afirma el valor de su propia y específica subjetividad. Además de esta identidad textual que depende de la

identidad de quien enuncia, del sitio de locución, se encuentra otro cambio en la historia de Momotaro y que encuentra eco en "We're the enemy. And what about you over there? Have they arrested you because you're a Canadian?" (83). La pregunta de Emily a Nesan habla, claro está, de las contradicciones suscitadas por los conflictos y confusiones étnico-culturales y políticos, pues Nesan nació en Canadá pero toda su educación está mucho más arraigada en Japón que la de su esposo, de modo que culturalmente hablando pertenece a la generación anterior. Sin embargo, como señala el mismo Davidson⁸⁶, las omisiones y la falta de conclusión del relato intradieético de la historia de Momotaro son muy reveladoras.

El camino heroico de Momotaro lo lleva a un objetivo final: combatir al enemigo, *oni*, subyugar y aniquilar al Otro, al grupo caucásico, que no es caracterizado únicamente por sus rasgos fisonómicos y raciales, sino también por los elementos culturales que lo definen como distinto. Así, la pregunta de Emily es por demás atinada. Nesan se convierte en la misma y la Otra en Japón, así como los japocanadienses lo son en Canadá. Estos traslados textuales y culturales llegan a uno de sus puntos cruciales cuando después de un proceso de asimilación y renegociación en términos culturales y de una ideología nacional, se produce ahora una extraña unión simbiótica de textos escolares que apuntan a una aparente reunión y conciliación textual y cultural, pero que no dejan a un lado su ambigüedad y las contradicciones inherentes a tal coexistencia de fenómenos inter e intratextuales. "I am Minnie and Winnie in a sea shell, resting on a calm sea-shore I am Goldilocks, I am Momotaro returning. I am leaf in the wind restored to its branch, child of my father come home The world is safe once more and Chicken Little is wrong The sky is not falling down after all" (170)

Resulta difícil que pase desapercibida la ironía contenida en esta cita. Como dije, se realiza una síntesis cultural, específicamente literaria y textual, en torno a distintos imaginarios colectivos y nacionales. Sin embargo, el vínculo que asocia todos estos textos es, precisa e irónicamente, la seguridad provista por el padre, porque Naomi reporta este sentimiento como parte de esa escena de su infancia cuando el padre regresa temporalmente. Obviamente, el uso de

textos escolares y cuentos y leyendas "occidentales" o japoneses, han requerido una relectura y adaptación por parte de Naomi. Esta ha debido encontrar un modo de acercarse a la experiencia retratada en la imagen de Minnie y Winnie, así como ha debido desplazarse de su identificación con los osos invadidos y desposeídos, a una con Ricitos de Oro desamparada y sin hogar, y asumirse como la encarnación femenina de Momotaro, válida por *default*, pues para Naomi Stephen ha rechazado los deberes y privilegios de su primogenitura masculina dentro de la cultura japonesa, que tampoco le corresponden a él ahora que se encuentra exiliado de una infancia en la que Naomi todavía puede resguardarse.

Obasan y la narración homodiegética de Naomi dependen en gran medida de sistemas inter e intratextuales y niveles diegéticos donde los distintos elementos y fuentes se sustentan unos en otros. En un sentido general, por ejemplo, la creación textual de un modo de reproducción de versiones autoritarias de la historia y de presentación realista y unívoca de la "realidad" sustenta y es transformada por el conjunto, que quiero llamar sistema, de representación y reproducción de versiones cultural y socialmente específicas que se oponen a la visión oficial.

Dentro de tal relación entre sistemas se encuentra la innegable presencia de la Biblia como intertexto que enfatiza el valor del intratexto que pueden constituir los sueños de Naomi. La comparación y el intertexto bíblicos son particularmente útiles e importantes porque, al igual que todas las imágenes de religiosidad en la novela, se erigen como sitio validador de la experiencia familiar y comunitaria narrada, en términos paradójicamente "occidentales", espirituales y épicos reconocibles. Además, la religiosidad misma de la familia se convierte en convergencia de modos de pensamiento representados en el mismo concepto de lo *japocanadiense*. El texto bíblico no sólo proporciona matices trascendentes a la experiencia general de los japocanadienses, sino que abarca incluso la esfera de lo personal y privado, transformando los alcances de la experiencia y los personajes mismos. Naomi, al describir la escena del baño con su abuela, dice que

She urges me down deeper into the liquid furnace and I go into the midst of the flames, obedient as Abednego, for lo, Grandma is an angel of the Lord and stands before me in the midst of the fire and has no hurt [...]. (48)

... I can see Stephen this evening, a silhouette riding on his bike down the road towards me. He looks like one of the Israelite children moving unharmed through the fiery furnace. (205, *Cfr.* 131)

Ambos pasajes son clara alusión e incluso cita del libro de Daniel, elección en sí misma altamente significativa. El periodo en torno al *internment* se asemeja a la deportación del pueblo judío a Babilonia y señala el exilio que, en el caso japocanadiense, se da irónicamente en la tierra propia o adoptada. Esta extensión de la experiencia judía a la japocanadiense recontextualiza los sucesos y los enmarca en la tradición judeocristiana –en este caso, sobre todo veterotestamentaria– que se privilegia culturalmente en occidente, de modo que la comunidad japocanadiense se equipara con un pueblo escogido divinamente y que sufre vejaciones y pruebas de las que sale bien librado gracias a la agencia y entereza espiritual de sus líderes, como en el caso de Daniel y sus compañeros, que puede parecerse a la historia de Momotaro en lo que concierne a las dimensiones heroicas del relato. Es asimismo significativo que la comparación se da en la esfera cotidiana, en el ritual del baño y en el paseo en bicicleta, lo cual produce una resignificación tanto de la cotidianidad como de los eventos extraordinarios mismos, pues en la interacción de los intertextos lo cotidiano es teñido de lo extraordinario y viceversa

Sin embargo, no son sólo estas claras comparaciones las que forman la relación intertextual bíblica. Como parte de un sustrato cultural e ideológico que ha determinado su educación, el discurso narrativo de Naomi incluye alusiones más breves que le ayudan a describir escenas y actitudes.

The ghost town is alive and kicking like Ezekiel's resurrected valley of bones [.] (160)

[Emily] described Nakayama-sensei as a deeply wounded shepherd trying to tend the flock in every way he could. But all the sheep were shorn and stampeded in the stockyards and slaughterhouses of prejudice (186)

The words are not made flesh (189)

Uncle does not rise up and return to his boats. Dead bones do not take on flesh. (198)

Como parte de la caracterización de Naomi como narradora homodiegética, estas descripciones hablan tanto de su trasfondo educativo como de la importancia que va dando a lo que la rodea. No es casualidad que sus alusiones, en ocasiones citas textuales ya completamente incorporadas a la retórica de su discurso, provengan en su mayoría de libros proféticos que hablan de la subyugación de los israelitas y de la promesa de una regeneración y redención. La forma de describir de Naomi ofrece una visión nueva que confiere importancia a hechos y escenas al establecer un vínculo con las historias bíblicas.

El discurso bíblico, abundante en pasajes proféticos y visionarios, emplea con frecuencia el recurso narrativo del sueño. Los sueños pueden ser en sí mismos proféticos y erigirse en intratextos. Junto con las posibilidades reveladoras de los sueños a partir de Freud están siempre sus funciones narrativas y epifánicas tal como aparecen en textos bíblicos y en tradiciones antiguas. No es casualidad, entonces, que gran parte de los conflictos que atañen al personaje principal y que constituyen algunos de los nudos informativos y de acción en la trama se resuelvan o indiquen parcialmente a través de sueños en lo que resulta ser una contribución a la coherencia interna del mundo, más que representado, construido en la novela. La narración de sueños y recuerdos recientes y remotos se intercala en un recuento fragmentado de la anécdota (117,118), donde corresponde a los primeros dar cuenta de la elaboración de la violencia sexual y étnica, como si se tratara de algo todavía conscientemente innombrable, aunque la paradoja del medio narrativo radica en que el sueño mismo deviene narración y se encuentra escrito.

Naomi cuenta básicamente una secuencia de tres sueños distintos que aparecen separados en distintas partes de la novela y cada uno enmarca o da paso a una narración de vigilia que conduce a un mayor recuerdo y conocimiento de la narradora (28-30, 61-62, 150-158). Los tres sueños, en apariencia independientes, siguen un progreso gradual de lo más abstracto e

incomprensible a lo más concreto, incluso en el mecanismo empleado para relatarlos. El primero incluye imágenes que, al releerse en retrospectiva, arrojan luz sobre lo ocurrido con la madre pero que en ese momento de la narración son crípticas casi en su totalidad. El segundo sueño desencadena recuerdos y conduce a la revelación del abuso sexual realizado por Gower. A través de imágenes con significados más concretos y claros –mujeres orientales que solo pueden usar su capacidad de seducción para combatir inútilmente las balas de los soldados–, el sueño flanqueado por la presentación inicial de Gower y el desarrollo del incidente con Naomi proporciona los elementos básicos para ese recuerdo del pasado. El evidente eje de la sexualidad y el velado de la etnicidad hacen su aparición en el sueño –que en este caso interrumpe clara y abruptamente la cronología y linealidad de la narración– e impiden que Naomi se escabulla de su propio pasado personal, una vez iniciado ese proceso de recuerdo incitado por Emily. El tercer sueño apenas se esboza. Sin embargo, en esta gradación de lo concreto, son trozos del sueño los que enmarcan los incidentes que proporcionan los elementos que intervienen en él y que ofrecen una narración de la cotidianeidad escolar de Naomi y Stephen en Slocan. El sueño mismo se justifica, se explica y se avala por la realidad pasada que conforma a Naomi y la determina, de modo que este sueño, al igual que los otros, contribuye a la creación y presentación sólida y coherente de Naomi no sólo como narradora sino como personaje en proceso de recuperación propia. Como comenté al hablar de la Biblia y los sueños, el trasfondo de una tradición religiosa donde los sueños llevan a la profecía y ésta a su realización y realidad, enfatiza la importancia de los sueños de Naomi y les da plena cabida en su mundo diegético. Naomi es psicológica y cognitivamente justificada como personaje y como narradora, de manera que su narración se ve apoyada y, al mismo tiempo, la voz de sus sueños entra en el juego de voces y recuerdos que conforman la línea narrativa general.

Otro campo corresponde a la intertextualidad formada por el nivel textual y de "realidad" constituida por las fotografías que aparecen en la narración de Naomi y en la de Emily. La narración presenta dos tipos de fotografía, las familiares y las periodísticas, ambas sujetas a

interpretaciones diametralmente opuestas. Por un lado están las fotografías de la familia Nakane que muestran una sólida unidad y armonía familiares, sobre todo con un claro sentido de pertenencia y seguridad (17, 210). A esta fotografía se agrega la de Naomi abrazada a las piernas de su madre (46, 53). Es en esta foto –cuyo tema corresponde a uno de los de la novela, pues presenta la imagen de Naomi y su madre juntas– donde se ve con más claridad el proceso de transformación por el que pasa el texto que pretende reflejar fielmente una realidad y darle permanencia. La fotografía es entregada por Obasan a Naomi cuando ésta se encuentra ya con los documentos de Emily en las manos y a punto de iniciar la lectura-búsqueda "'Yasashi desho,' Obasan says. She has often spoken of my mother's 'yasashi kokoro', her tender, kind, and thoughtful heart. She places the picture in my hand. 'Here is the best letter This is the best time These are the best memories'" (46)

Así, Obasan –que tiene el conocimiento silenciado que Naomi busca– intenta sustituir la búsqueda en una textualidad lingüística que puede transformar la/su historia, por la "realidad inexorable" plasmada en una textualidad visual que representa un pasado paradisiaco en la relación Naomi-Nesan. Es precisamente en el choque que involucra la posibilidad de acceder a dos modos de representación e historias distintas, que algunos de los postulados de Ricoeur son pertinentes. Si bien la fotografía tiene un referente visual externo tangible y por lo tanto reproduce una realidad que (re)presenta, es necesaria la modificación de esa realidad aceptada a partir de su confrontación con otra voz y modo discursivo, el texto escrito y literario que con sus herramientas distintas no reproduce, sino produce una realidad y hace más claro el rango de constructo textual y discursivo de lo (re)presentado. El uso de un modo de (re)presentar llega a corregir el uso del otro y se enriquecen mutuamente en otra forma de polifonía donde la voz de lo visto y plasmado que fue observado en tanto que visto y las voces de lo escrito y plasmado que fue vivido, recreado, conservado y/o comunicado coexisten "'They give me no words from you They hand me old photographs" (242) se convierte en atinada crítica y reclamo de la narradora que ha buscado entender su historia

Naomi podrá, a lo largo de su narración, hacer las modificaciones pertinentes a la fotografía a partir de sus recuerdos, las narraciones epistolares y de diario de Emily y, por último, la carta de la abuela Nakane. El ideal plasmado de la relación madre-hija perderá su matiz inmaculado con la conciencia de esa separación primera de la madre que constituyó el abuso y despertar sexual del que fue agente Gower. De tal modo, la lectura que hace Naomi de la foto cambia y en un momento las piernas protectoras de la madre pierden su vigor y su sentido de seguridad, para convertirse en las propias piernas de Naomi ("sawn in half") y para representar ya no necesariamente amor y cuidado, sino también la desesperación de la niña por asirse de algo que ya no la sostiene (167). Cabe señalar que el motivo de la muñeca cumple con funciones significativas y simbólicas parecidas. Como resume Emily en su correspondencia imaginaria a Nesan, la muñeca regalada por la madre a la hija es un objeto de la que ésta no se separa al ser el único símbolo que le queda del vínculo ideal con la madre (81, 114). De ahí los cuidados prodigados a la muñeca y la preocupación por no perderla y conservar ese nexo que vuelve a romperse cuando en uno de tantos desplazamientos geográficos, Naomi no la encuentra (120, *Cfr.*, 52).

Las fotografías periodísticas presentan un fenómeno parecido. Igualmente corregidas por los recuerdos de Naomi y los textos de Emily, muestran la construcción de una realidad e historia en un medio de comunicación oficial. Cuatro imágenes o reportajes principales son comentadas y resignificadas a partir de los descubrimientos que presentan la voz narrativa principal y las delegadas: el incidente del bote de tío Isamu (21, 33, 81, 94), la fotografía de un niño con su lonchera fijada en el significado impuesto que la convierte en radio transmisor de un espía (85), la fotografía y reportaje de los indiferentes japoneses repatriados (185) y la fotografía y artículo sobre los felices trabajadores japoneses en campos de betabel (193-199). Por razones de estrategias narrativas y usos específicos de la narración delegada en Emily y de la visión que depende de ella como fuente cognitiva y perceptual de información, todos estos episodios están a

cargo de su voz o la incluyen como agente presentador y transformador, actora en los fragmentos narrados por Naomi

Quizá por tratarse del incidente que halla su corrección textual más claramente en el ámbito familiar y de la historia oculta detrás de lo impreso, el incidente del bote abarca mucho más de la narración que su presentación como recorte periodístico. Los recortes y muchas citas de periódico que hacen Emily y Naomi juegan con esa extratextualidad y autoridad de fuentes que cuentan con nombre extradiegéticamente reconocible. Los nombres de los periódicos, así como había ocurrido con nombres de personas, títulos, lugares y fechas, son parte del proceso validador de la autoridad y de la experiencia sancionada por ésta y los discursos hegemónicos y de lo aceptado. Si bien en este caso particular no aparece el nombre del periódico, la validación que ha aparecido en otros momentos funciona aquí por extensión, sobre la base de una autoridad y un reconocimiento textuales ya establecidos. Así, cuando en su relato del 8 de abril de 1942 (94, 95) Emily escribe sobre un reportaje en que se habla de los botes y barcos entregados a pescadores blancos *bona fide* y de las declaraciones de un pescador noruego beneficiado, los comentarios se hacen con y a partir de una doble alusión irónica y crítica. En esas mismas páginas se encuentran los comentarios de Emily al respecto, donde exime de culpa al pescador ante sus expresiones discriminatorias y dice que "... white Canadians feel more loyalty towards white foreigners than they do towards us Canadians" (95). Sin embargo, las contradicciones inherentes al suceso relatado son señaladas y enfatizadas por la forma como el bote de tío Isamu en particular se menciona durante la narración y adquiere rango de *motif*, al igual que la muñeca de Naomi, pues desde el inicio de la novela se hace alusión a las palabras de admiración de un oficial de la RCMP al ver el bote

Es necesario señalar que, como dije al hablar de las fotografías familiares, ambos tipos de textos —escrito y fotográfico— se van complementando y transformando mutuamente. El recuerdo del comentario del oficial se activa por una fotografía en que el tío y el padre posan frente a la casa y el tío tiene una mano sobre la quilla del bote y, después de las palabras del oficial, se dice

que eso fue lo último que el tío supo del bote y que pronto él mismo fue llevado a otro sitio. El estilo sencillo y directo, sin más explicaciones, deja abierto un misterio menor, uno de esos huecos informativos que la narración irá llenando con una alternancia de citas y alusiones a los informes oficiales y de asociación del hecho público con la experiencia familiar, como ocurre en

There it was in black and white –our short harsh history. Beside each date were the ugly facts of the treatment given to Japanese Canadians. "Seizure and government sale of fishing boats. Suspension of fishing licences. Relocation camps. Liquidation of property. Letter to General MacArthur. Bill 15. Deportation. Revocation of nationality." (33)

Remember the boat that Sam and Mark finished last winter with all the hand carvings? It was seized along with all the fishing boats from up and down the coast, and the whole lot are tied up in New Westminster. (81, 82)

Si en estos casos se establece el vínculo personal y directo con la historia oficial en proceso de construcción y se produce una humanización que acorta la distancia hacia el incidente y ofrece una visión tras bambalinas, un proceso distinto ocurre en los otros tres casos que mencioné. Como el dato y comentario periodístico se presenta a partir de la fotografía colocada en ese mismo contexto de publicación, la presentación de distintas versiones de los sucesos y las imágenes funciona mediante el contraste y no el complemento, como ocurre con el bote. Las palabras producen y fijan una lectura, un significado de la fotografía, que se convierte entonces en el único significado: la lonchera es una radio para labores de espionaje, los rostros supuestamente sin expresión son indiferentes y todos los trabajadores japoneses sonríen y son felices. Las palabras producen una realidad autoritaria que interpreta o transforma la fotografía a veces en plena oposición a lo que la imagen muestra. La fotografía pasa por un doble proceso de corrección en que la segunda parte, el comentario de tía Emily, delata la producción deliberada de un significado realizada en la primera parte e introduce la conciencia de la subjetividad y arbitrariedad del significado y sus dimensiones políticas. Hay una interacción de las dos lecturas de la fotografía, donde el sarcasmo invade el comentario directo que de la primera hace la segunda –en sí misma una lectura doble de la fotografía y de la misma lectura previa de ésta–.

De tal modo, en la fotografía en turno llegan a coexistir, para la narradora y mediante ella, dos voces claras, la de la autoridad y oficial, y la de la recuperación y revisión a través del activismo y la conciencia histórico-política de Emily, reunidas en una unidad textual de significados contradictorios.

La lectura de los documentos entregados a Naomi son los que forman otro claro nivel narrativo, el del diario y cartas de Emily, que pronto se erigen como algo más que una narración subordinada, incluso en lo que concierne a la extensión, y se convierten en una ventana consciente de su historicidad y de su papel como agente conservador y transmisor de eventos que son, a su vez, considerados con la certidumbre de su trascendencia tanto familiar como política, social y cultural para la comunidad japocanadiense y canadiense. Es mediante las cartas escritas a Nesan que Emily lleva un diario en que registra los hechos externos que no se encuentran en la memoria de Naomi, quien vivió sus repercusiones en la familia sin poder acceder a un conocimiento pleno de lo que ocurría. La narración epistolar de Emily llena así los huecos informativos y narrativos que hay en el nivel que correspondería sólo a Naomi –nivel que incluye la pausa temporal y el resumen informativo producidos por la lectura de los documentos–. Además, al introducir otra voz que asume de manera clara la función narrativa, la información que ha dado Naomi se completa y adquiere mayor solidez gracias a la justificación que le proporciona la narración de su tía

Ahora bien, tanto la narración aparentemente directa de Emily –pues su vehículo sigue siendo la de Naomi– como la aparición de la tía activista en los recuerdos de la narradora homodiegética, son dos de los aspectos que contribuyen más a la creación de un efecto de historicidad y de realidad. Esto se debe a la reunión de la conciencia de historicidad que se desprende de un discurso teñido por un conocimiento particular de la historia presentada –parte de la caracterización de Emily–, una ironía y crítica muy directas y un discurso fragmentario donde se dan cita múltiples fuentes, alusiones y textos que pertenecen al ámbito de lo oficial y también de lo extradiegético. Es quizá en la narración de Emily donde el fenómeno de las citas

(*citation*) adquiere sus dimensiones más enriquecedoras en lo que se refiere a un modo desestabilizador de crear un efecto de realidad a partir de elementos extratextuales. Como comenta Manina Jones,

*Obasan's return to the site/"cite" of history through the quotation of historical documents is instrumental in the narrative revision that exposes such gaps in the record. Like Naomi, these documents are caught up in a "tense" network: their citation is by no means a simple return to the "bare bone" of a historical story. As Derrida indicates, the *recit* (story) is always already involved in a textual process of repetition or *re-citation*. *Obasan* draws attention to this process by accentuating the document's equivocal contextual positions in the narrative. The package of letters, for example, is quite literally addressed (to Emily) [sic] and readdressed (to Naomi, and subsequently to the reader of the novel), each "redirection" involving a shift in the "producing narrative action" and a recontextualization of meaning.⁸⁷*

Es precisamente este tipo de cita y posicionalidad de los distintos discursos que interactúan lo que se encuentra en la narración e intervenciones de Emily, como una manera de transgredir y transformar la noción de una realidad única, unívoca, completa y oficialmente coherente. En el séptimo capítulo de la novela, por ejemplo, Naomi recuerda una de sus conversaciones con Emily y la narración del episodio se caracteriza por la inclusión de todos los textos que participan en el discurso de Emily. Es así como la lectora se topa no sólo con el diálogo sostenido entre tía y sobrina, sino también con extractos de ponencias, artículos, poemas, canciones, declaraciones, cartas de representantes del gobierno, y la mención de figuras de la época como MacKenzie y otros funcionarios. Aparte de producir una multiplicidad vocal e incluso focal, la aparición de nombres, fechas, leyes, instituciones, contribuye a la producción de un efecto de historicidad y realidad mediante la aparente transparencia de la relación entre los elementos diegéticos con referentes extratextuales históricamente reconocibles, transparencia que se relativiza y cuestiona a través de ese mismo mecanismo de posiciones contextuales equívocas.

El capítulo catorce, que contiene el diario epistolar –cartas dirigidas y nunca enviadas a Nesan–, tiene las mismas características que las otras intervenciones de Emily, aunque la fragmentación no llega al mismo extremo. Como señala Jones, las cartas dirigidas a Nesan,

redingidas a Naomi y después a la lectora, van sustituyendo contextos que permiten, en ese mismo proceso, relativizar el mundo narrado en ese subnivel y que explica la línea narrativa principal. Asimismo, se sustenta una visión fragmentaria de la realidad a partir de la coexistencia de la vida pública y nacional y la privada y comunitaria en sus dimensiones familiares y personales. Al mismo tiempo se encuentran múltiples textos periodísticos y oficiales que contribuyen a la producción y adherencia a un código realista-referencial, junto con la crítica y comentarios de Emily en una narración que, en su dimensión epistolar, es contemporánea de los hechos narrados, lo cual le permite tener un doble estatus de carta-narración personal y cotidiana y de documento histórico que contiene, mediante procesos irónicos y de cita, múltiples voces.

Por último, cabe mencionar dos casos de distintos grados de intratextualidad que se agregan a la narración de Emily y que resultan fundamentales para el proceso de conocimiento casi epifánico de Naomi. Se trata de las narraciones a cargo del indígena Rough Lock Bill y de la abuela Nakane. El capítulo veintiuno contiene el encuentro de Naomi y su amigo Kenji con Rough Lock Bill, quizá la única figura adulta y masculina que no pertenece a la familia y no daña a ésta ni a Naomi. Por el contrario, el indígena es también quien en vez de dañar a Naomi le salva la vida cuando va en una balsa a la deriva. La narración de Rough Lock Bill, presentada en el diálogo con los niños, contribuye a la visión revisionista de la historia pues cuenta la fundación de Slocan y el origen del nombre del lugar. Slocan se convierte, entonces, en una especie de Tierra Prometida para los indígenas que van a ella tras la hambruna y destrucción, guiados por los resultados de un explorador. El nombre mismo del lugar adquiere significado –Slow-can-go–, pero es uno que sólo puede conocerse al prestar atención a relatos, como el de Rough Lock Bill, que presentan alternativas históricas y que recuperan las omisiones y elementos ignorados por las historias nacionales oficiales. Así, un sitio aparentemente sin historia adquiere matices incluso legendarios que van más allá de la historia oculta del *internment* o de las versiones aceptadas de ese periodo. Slocan adquiere una historia que habla de una multiplicidad étnico-cultural más allá de una versión canadiense de los WASP.

El otro intratexto, y uno que cabe mejor dentro de tal categoría, es la carta de la abuela Kato. Texto insinuado en la novela desde el principio –la carta en japonés de la abuela Kato que está entre los papeles de Emily y que Obasan entrega a Naomi, y que irónicamente ésta no puede leer pese a tenerla en sus manos y contener la develación del misterio del paradero de la madre–, en un momento adquiere mayor presencia (209) como el sitio textual donde quizá se complete la historia. No es casualidad que corresponda al pastor leerla y trasladarla del japonés a una paráfrasis en inglés –proceso lingüístico que recuerda de algún modo el fenómeno contenido en el título de la novela y en los juegos de palabras–, pues la religiosidad de los personajes es evidente incluso en sus posibilidades sincréticas y en su potencial analógico en cuanto a la comparación entre los japocanadienses y los israelitas. La carta de la abuela da continuidad y respuesta, en términos semejantes, a la narración epistolar de Emily, que adolece de los mismos huecos que la de Naomi. Al relacionar de modo directo la desaparición permanente de la madre con el bombardeo nuclear, otra vez se ve la unión de dos eventos que se arrojan luz de manera mutua en la corriente ya establecida entre lo exterior y nacional y lo interior y personal, términos que uso para señalar los términos dicotómicos de una relación que son subvertidos por el recuento narrativo de Naomi al ver que se trata de distintas dimensiones –con igual valor para el personaje– de un mismo suceso que explica toda la novela y justifica el proceso de maduración personal, histórica y literaria de la narradora

En *Obasan* los elementos históricos son parte clara y central de la obra. Nombres, fechas, episodios y la adherencia parcial a un código realista contribuyen a crear una noción de lo histórico que se basa en supuestos miméticos y de referencialidad. Sin embargo, en esta novela se dan cita varios desplazamientos (olvido-recuerdo, silencio-voz) en y a partir de estrategias narrativas centradas sobre todo en el desarrollo de la voz narrativa-protagonista –desencadenado por una muerte y sustentado por una comunidad de mujeres–, donde la conciencia comunitaria y étnica es esencial y se borra la escisión entre las esferas de lo público y lo privado. Es así porque

los sucesos históricos narrados desde una conciencia de etnia transforman versiones oficiales y autoritarias a través de su confrontación con otras versiones y también mediante la fragmentación de la narración producida por la presencia de varios niveles textuales y el uso de diversas formas de intertextualidad, así como a través de una temporalidad determinada por el ir y venir de la narradora de su presente —el presente diegético— a pasados reciente y remoto y una valoración de la relevancia histórica de lo cotidiano y personal. Es en este sentido que el uso de fechas exactas choca sólo en apariencia con la naturaleza onírica de los sueños y de los recuerdos personales de Naomi, pues su yuxtaposición con los sueños y la de éstos con los recuerdos va "contaminando" las nociones mismas de referencialidad, objetividad y confiabilidad

Esta presentación de recursos y estrategias narrativas sirve para delatar la autoridad de la exactitud histórica al mismo tiempo que evidencia el recorrido y fragmentación temporales, históricos y de experiencia. De modo semejante, el tono lírico de muchas partes de la narración de Naomi produce un efecto de fragmentación al colocarse al lado de los diarios de Emily y de los documentos citados, de manera que hay también una fragmentación estilística y vocal que subvierte la posible coherencia estilística de la novela misma, a la vez que transgrede la unidad y objetividad cuasi científica enarbolada por el discurso histórico, y la coherencia y relación con lo referencial que han determinado el perfil dominante de la novela histórica o con contenidos históricos. Si lo lírico y el texto histórico registran distintos aspectos de la misma experiencia, el *status* documental de ambos se revisa y valida no por azar al darse cita en un texto de ficción que no sólo recrea, sino que también produce una versión del episodio histórico

Por otra parte, la conciencia de etnicidad contribuye a la creación de versiones alternativas de la historia y también permite lecturas distintas de fenómenos como el silencio y el olvido mismos, que en *Obasan* se vuelven más complejos al tomar en cuenta sus distintos significados a partir de una especificidad cultural. Todas estas revaloraciones a través de una conciencia histórica y de especificidad cultural que adquiere la voz narrativa en su *Künstlerroman* dependen, como he señalado, de un proceso de reconciliación y reconocimiento históricos

comunitarios, familiares y personales, como dice tía Emily, "Reconciliation can't begin without mutual recognition of facts" (183). Así, al final de la novela se revelan tres secretos: la sexualidad, la deportación y el *internment*, y el bombardeo, todos traídos a la luz al recorrer el camino de esa búsqueda personal e histórica de la madre que reúne los fragmentos que constituyen la narración y que conduce a la construcción y reconocimiento de una historia ignorada.

¹ Cfr. Alessandro Manzoni, *On the Historical Novel*. Trad. e introducción de Sandra Bermann. University of Nebraska Press, Lincoln, 1984. p. 69

² Alessandro Manzoni *apud* Sandra Bermann. "Introduction" a *On the Historical Novel*. p. 12. Lukács comenta sobre Manzoni que

piensa que no hay ni puede haber una contradicción de principio entre la fidelidad histórica y la vivificación dramática poético-individualista. La tradición histórica nos comunica los hechos. las direcciones generales del desarrollo. Y el poeta dramático no tiene derecho a alterar esta circunstancia. Mas tampoco tiene por qué hacerlo, pues si en verdad desea individualizar sus personajes e insuflarles vida, es en los hechos históricos donde hallará sus mejores puntos de apoyo y auxilio: cuanto más penetre en la historia, tanto más medios hallará en su auxilio [...] El poeta encuentra en la historia un imponente carácter que lo sujeta y le parece decir: obsérvame, que yo te enseñaré algo nuevo acerca de la naturaleza humana: el poeta acepta la invitación, quiere dibujar ese carácter: ¿dónde puede encontrar acciones externas que correspondan mejor a la idea del hombre que trata de delinear que en aquellas acciones que éste ha realizado efectivamente? (Georg Lukács. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. Ediciones Era. México. 1966. pp 130. 131)

³ Kurt Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica" en Kurt Spang *et al* (eds). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Ediciones Universidad de Navarra, S.A., Pamplona. 1998. (Serie Apuntes de Investigación sobre Géneros Literarios, No. 2). p. 56.

⁴ De hecho, la escuela de los *Annales* y sus consideraciones serán la frontera entre los dos discursos a los que aludiré, pues si bien en un momento sus pretensiones de cientificidad pueden hacer pensar en la posibilidad de acceder a una realidad e historia últimas, su rechazo de la narratividad señala la problematización del discurso histórico a partir de su modo de producción y reproducción. Este punto implica, para los fines de mi trabajo, considerar a la escuela de los *Annales* como parte de la visión ilusionista que da por sentado una realidad y conocimientos asequibles y que por otra parte, pone énfasis en el modo como se escribe la historia precisamente por los problemas que implica la narratividad.

⁵ Vid E. H. Carr, *What is History?* Penguin Books, Harmondsworth. 1982.

⁶ Vid H. Butterfield, *The Historical Novel, an Essay*. Cambridge University Press. Londres. 1924; Helen Cam. *Historical Novels*. Routledge & Kegan Paul. Londres, 1961; Georg Lukács, *Op cit*

⁷ Kurt Spang, *Op. cit.*, pp. 65-72.

⁸ *Ibid.*, pp 57, 58, 69

⁹ Helen Cam. *Historical Novels*. Routledge & Kegan Paul. Londres. 1961. p.8.

¹⁰ Cfr Helen Cam. *Op. cit.*, p. 3, *passim*.

¹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹² H. Butterfield. *The Historical Novel, an Essay*. Cambridge University Press. Londres. 1924. p. 4

¹³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴ Para algunos comentarios sobre el debate en torno a las definiciones de novela histórica e historia novelada, véanse Yvon Allard. *Le roman historique: guide de lecture*. Le Préambule. Québec. 1987, p. 14 y Gilles Nélot, *Panorama du roman historique*. Sodi. Paris, 1969, p. 22. Para algunas notas en las que se observan los alcances de la confusión de estos dos tipos de obras dentro del campo editorial, véase Carlos Mata, "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica" en Kurt Spang *et al* (eds). *Op cit.*, pp. 11-50

¹⁵ Vid Luz Aurora Pimentel. "Mundo narrado I. la dimensión espacial del relato" en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI/UNAM. México. 1998, pp. 25-41

¹⁶ Para elaboraciones sobre la función y efecto evocativos de la novela histórica, véanse H. Butterfield. *Op cit.*, Helen Cam. *Op. cit.*; Ernest E. Leisy. *The American Historical Novel*. University of Oklahoma Press. Norman. 1950

¹⁷ Sobre este punto. Bajtin dice que

The process of assimilating real historical time and space in literature has a complicated and erratic history, as does the articulation of actual historical persons in such a time and space. Isolated aspects of time and space, however —those available in a given historical stage of human development— have been assimilated, and corresponding generic techniques have been devised for reflecting and artistically processing such appropriated aspects of reality

We will give the name *chronotope* (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsible to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.

The chronotope in literature has an intrinsic *generic* significance. It can even be said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions, for in literature the primary category in the chronotope is time. The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic.

(Mikhail Bakhtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" en *The Dialogic Imagination, Four Essays*, Ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981, pp.84, 85)

¹⁸ Lukács habla de principios del siglo XIX, aproximadamente el periodo de la caída de Napoleón, como la fecha de nacimiento de la novela histórica aunque, advierte, en los siglos XVII y XVIII ya había novelas de tema histórico, pero como anuncia de entrada en una oración que señala ya desde el inicio de su texto cuál será su visión de la novela histórica, "A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje" (*Op. cit.*, p. 15)

¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

²⁰ *Ibid.*, p. 54 Me parece interesante que pese a los años que separan los textos de Butterfield (1924) y de Lukács (1955) sobre la novela histórica y pese a las tendencias ideológicas que los distinguen, el sustrato de idealización de la historia y la novela histórica como registro de la grandeza humana sigue presente. En un momento de gran exaltación, Butterfield concluye que "History is not merely the story of men and of their deeds and adventures, it is the Epic of Man" y habla de una historia donde los sucesos se relacionan entre ellos y adquieren significados que los convierten en experiencias, de modo que "we come to see life as unity and as purpose and as a process." Aunque en el mismo texto Butterfield hace una distinción entre la novela histórica y el libro de historia, no deja de considerar a la primera un camino que lleva hacia el segundo, donde "The power of the novel is that it can give to people the feeling for history, the consciousness that this world is an old world that can tell many stories of lost years, the sense that the present age is the last of a trail of centuries. It makes history a kind of extension of our personal experience, and not merely an addition to the sum of our knowledge" Cabe señalar que aunque Butterfield distingue la exactitud histórica de la creación de un ambiente, la función transparentemente comunicativa y referencial de la novela histórica sigue ocupando un primer lugar, pues "The supreme thing for [the novelist] is to catch the age as a synthesis, to reproduce its way of looking at the world, its acceptance of life, and the peculiar quality of its experience, rather than to relate things that actually happened" (Butterfield, *Op. cit.*, pp. 82, 83, 95, 96)

²¹ David Cowart comenta cómo, en última instancia, Lukács rechaza la idea de la novela histórica como un género separado e independiente, pues echa mano de las mismas convenciones artísticas, de los mismos recursos narrativos y de caracterización, que otro tipo de novelas. "Yet", agrega Cowart, "what looks like an inclusive esthetic proves otherwise for at the same time that he admits the historical novel's stature as serious fiction, he denies such stature to all fiction that fails to demonstrate adequate sensitivity to a particular conception of history" (David Cowart, *History and the Contemporary Novel*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1989, p. 4).

²² Lukács, *Op. cit.*, pp. 165, 166.

²³ *Ibid.*, p. 181.

²⁴ *Ibid.*, p. 420. De hecho, la relación entre obras literarias y realidad afecta, según Lukács, la idea misma de géneros, pues "... todo género es un peculiar reflejo de la realidad, y [...] un género sólo puede surgir cuando se han producido condiciones vitales típicas que se repiten según leyes, y cuya peculiaridad de forma y contenido no se puede reflejar adecuadamente en los géneros ya existentes. Toda estructuración formal específica, todo género literario, debe poder basarse en una verdad específica de la vida" (p. 297).

²⁵ *Ibid.*, p. 357.

²⁶ *Ibid.*, 390-392

²⁷ Cfr. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo en Obras completas*, Vol. I, Escelicer, Madrid, 1966, pp. 773-869. Para una discusión sobre la intrahistoria, véase Mario J. Valdés, "La intrahistoria de Unamuno

y la nueva historia" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XXI, No. 1, otoño 1996. pp 237-250.

²⁸ James Kerr, *Fiction Against History: Scott as Storyteller*. p. 2. Kerr añade que "A novel may deal with real history, and it may even be empirically accurate in its details. But it remains a fictive treatment of history, as Terry Eagleton has expressed it, 'an operation on historical data according to the laws of textual production'".

²⁹ Terry Eagleton *apud* Kerr, *Op cit.*, p. 2. El énfasis en mío.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Vid* Roland Barthes, *Mitologías*, Trad. Héctor Schmucler, Siglo XXI, México, 1989. Lionel Gossman aborda de modo semejante este punto de la discusión y concluye que la narrativa histórica se construye sobre la base de un juego de significantes, no de la realidad ni de imágenes transparentes de ésta, y que la historia construye sus objetos, que son objetos del lenguaje. *Cfr.* Lionel Gossman, "History and Literature. Reproduction or Signification" en Robert H. Canary y Henry Kozicky (eds.) *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*. The University of Wisconsin Press. Madison. 1978. pp. 29-32.

³² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. p. 16.

³³ *Cfr.* Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. pp. 20, 21. White propone ver y entender el atractivo que ejerce el discurso histórico a partir de su posibilidad de convertir lo real en un objeto del deseo mediante la imposición de la coherencia formal de los relatos. Como se ve, esta dimensión del deseo en el discurso histórico en su forma narrativa supone un código narrativo coherente, unificado, ordenado, tal y como se puede esperar de una narración realista tradicional.

The historical narrative, as against the chronicle, reveals to us a world that is putatively 'finished', done with, over, and yet not dissolved, not falling apart. In this world, reality wears the mask of a meaning, the completeness and fullness of which we can only imagine, never experience. Insofar as historical stories can be completed, can be given narrative closure, can be shown to have had a plot all along, they give to reality the odor of the ideal (p. 21)

³⁴ White, *The Content of the Form*, p. 171.

³⁵ *Vid* Carmen Perilli, *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1995, para un resumen de lo que Perilli llama la "referencialidad cruzada entre historiografía y narración de ficción" (p. 24). léase, la temporalidad de la acción humana.

³⁶ Utilizaré el término acuñado por Hutcheon, aunque muchas de las características de la *portmanteau novel* de Neil Cornwell –muy cercanas a las de *historiographic metafiction*– también resultan pertinentes a la discusión de lo histórico y lo irreal en las obras que estudiaré. Un concepto también parecido, aunque bastante posterior, es el de *nueva novela histórica* de Seymour Menton, que toma características atribuidas a la narrativa posmoderna y las modifica y aplica a la novela histórica latinoamericana en particular (*Vid* Seymour Menton, *Latin America's New Historical Novel*. University of Texas Press, Austin, 1993).

³⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 5. En su definición de *portmanteau novel* Cornwell, sin ocultar las resonancias de *historiographic metafiction*, habla de un modo de escritura propio de la segunda mitad del siglo XX y donde, dentro de la coexistencia de múltiples códigos literarios, sobresalen la tradición realista, la novela histórica y el modo fantástico, usando como recursos específicos el cronotopo, la ironía, la parodia, la intertextualidad y la metaficción (*Cfr.* Neil Cornwell, *Op cit.*, pp. 154-158). Aunque Cornwell presenta su propuesta terminológica-conceptual como más teñida por lo histórico, me parece que la categoría de Hutcheon puede resultar ser una más clara contraparte en la discusión de lo histórico en la ficción, pues como ella dice,

It can often enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same questions about the cognitive status of historical knowledge with which current philosophers of history are also grappling. [...] Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extratextual past to the domain of historiography in the name of the autonomy of art. (Hutcheon, *A Poetics*, pp. 92, 93)

³⁸ Algunas de las obras que la autora aborda una y otra vez son *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles, *The Book of Daniel* y *Ragtime* de E. L. Doctorow, las novelas de Thomas Pynchon y John Barth,

The Public Burning de Robert Coover, *Shame* y *Midnight's Children* de Salman Rushdie, entre otras. También hay que anotar que Hutcheon no pretende hacer de la conjunción de *todos* los elementos de la metaficción historiográfica requisito indispensable para que alguna obra pueda colocarse en ese rubro.

³⁹ Vid Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1980. *Process mimesis* es propuesta como la contraparte –posmoderna– de *product mimesis* en la argumentación de Hutcheon de que la novela, lejos de estar perdiendo fuerza, esencia y estar a punto de desaparecer, sólo ha evolucionado, transformándose de *product mimesis* en *process mimesis*. La tradición realista que subyace y sustenta la mimesis del producto se ve sin duda amenazada por este cambio que enfatiza la mimesis del proceso, la importancia de la enunciación narrativa misma.

⁴⁰ Hutcheon, *A Poetics*, p. 89.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² Para una interesante exploración del monologismo y dialogismo en la novela histórica, véase Perilli, *Op. cit.*, pp. 30-42.

⁴³ Cfr. Margaret Atwood, *In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction*. University of Ottawa Press, Ottawa, 1997.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27. Atwood comenta que

Some might say that we are more confident about ourselves –that we are now allowed to find ourselves more interesting than we once did: and I think they would be right. In this, we are part of a worldwide movement that has found writers and readers, especially in ex-colonies, turning back towards their own roots, while not rejecting developments in the imperial centers. [...]

Some might say that, on the other hand, the past is safer: that a time when our country feels very much under threat –the threat of splitting apart, and the threat of having its established institutions and its social fabric and its sense of itself literally torn to pieces– it feels comforting to escape backwards, to a time when these things were not the problems. With the past, at least we know what happened: while visiting here, we suffer from no uncertainties about the future, or at least the part of it that comes in between them and us: we've read about it. (*Ibid.*, pp. 22-24)

⁴⁵ Coral Ann Howells, *Private and Fictional Words: Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*. Methuen, Londres, 1987, p. 13.

⁴⁶ Atwood, *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ Cfr. Hilda H. Thomas, "A Time to Remember": Arnold E. Davidson, *Writing Against the Silence: Joy Kogawa's Obasan*; Shirley Geok-lin Lim, "Japanese American Women's Life Stories: Maternity in Monica Sone's *Nisei Daughter* and Joy Kogawa's *Obasan*"; Mason Harris, "Broken Generations in 'Obasan': Inner Conflict and the Destruction of Community"; Gary Willis, "Speaking the Silence: Joy Kogawa's *Obasan*"; Scott McFarlane, "Covering *Obasan* and the Narrative of Internment".

⁴⁸ Los textos de Gary Willis e Hilda H. Thomas, por ejemplo, son extraños ejemplos en los que la lectura del silencio y de la "falta de expresividad afectiva" de los personajes revela un arraigado etnocentrismo al interpretarlos incluso como apatía, indiferencia y falta de afecto, pues parten de un parámetro "occidental" estereotipado para medir las emociones y conducta de los personajes.

⁴⁹ Cfr. Mason Harris, *Op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Davidson y Willis, entre otros, señalan la función de *Obasan* en el proceso para conseguir una petición de disculpa oficial y una compensación económica por parte del gobierno de Canadá a los ciudadanos canadienses de origen japonés afectados por la política de *internment*. Davidson incluso agrega el detalle de que extractos de la novela fueron leídos cuando el gobierno canadiense decidió adoptar tales medidas, como un reconocimiento al papel que la novela de Kogawa había desempeñado en el proceso de concientización (*Vid* Willis, *Op. cit.*, p. 239; Davidson, *Op. cit.*, p. 15).

⁵¹ Cfr. Kirstie McAlpine, "Narratives of Silence: Marlene Nourbese Philip and Joy Kogawa", Manma Jones, "The Avenues of Speech and Silence Telling Difference in Joy Kogawa's *Obasan*", Gurleen Grewal, "Memory and the Matrix of History. The Poetics of Loss and Recovery in Joy Kogawa's *Obasan* and Toni Morrison's *Beloved*", David Palumbo-Liu, "The Politics of Memory. Remembering History in Alice Walker and Joy Kogawa", Marilyn Russell Rose, "Hawthorne's 'Custom House', Said's *Orientalism* and Kogawa's *Obasan*: An Intertextual Reading of an Historical Fiction". En estos ensayos se parte del supuesto de que *Obasan* no sólo presenta un pasado silenciado, sino que también problematiza la idea misma del conocimiento histórico a partir de un mecanismo de diversas posiciones narrativo-discursivas. Por un lado, como dice McFarlane, "...internment cannot be said to exist outside language" pues en tanto que hecho (histórico) acontecido, su presencia se convierte en un efecto del lenguaje, además de que "To

see internment as a linguistic process is to acknowledge our agency and ability to change racist discourses": por otro, según Palumbo-Liu, "The ethnic narrative presents an occasion for a subversive revision of the dominant version of history, it gives voice to a text muted by dominant historical referents; and it makes possible an imaginative invention of a self beyond the limits of the historical representations available to the ethnic subject" (McFarlane, *Op. cit.*, pp. 402, 409; Palumbo-Liu, *Op. cit.*, p. 211. El énfasis es mío).

⁵² Marilyn Russell Rose. *Op. cit.*, pp. 286, 287.

⁵³ Al hablar de biografías fictivas, Marta Morello-Frosch dice que

Queda claro entonces que la veracidad, la exactitud de estas biografías no depende de su relación con referentes extra textuales sino de su fidelidad al propio sistema de significación. [...] el texto sugiere alternativas al significado omnívoco y monolítico que postula el discurso oficial. Los hechos históricos que se mencionan [...] sirven sólo de marcas para transformaciones de tipo personal (biográfico) que requieren una nueva leída de dichas vidas que no están determinadas aunque sí *signadas* por el acontecer nacional. (Morello-Frosch, "Biografías fictivas: Formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente" en Damel Balderston *et al.* *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*, p.65)

⁵⁴ Mae G. Henderson. "Toni Morrison's *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text" en *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. Ed. Hortense J. Spillers. Routledge, Nueva York, 1991, p. 75.

⁵⁵ Geoffrey Hartman, "Public Memory and Its Discontents", p. 27.

⁵⁶ Vid Kinya Tsuruta y Theodore Goossen (eds.), *Nature and Identity in Canadian and Japanese Literature*. University of Toronto/York University, Toronto, 1988; véase especialmente el ensayo de Ila Goody. "The Stone Goddess and the Frozen Mother: Accomplices of Desire and Death in Tanizaki. *Tay John*, and *Obasan*", donde Goody señala la pertenencia de *Obasan* a la tradición autobiográfica y a la confesional en las tradiciones literarias occidental y japonesa, respectivamente. Véanse también Erika Gottlieb. "The Riddle of Concentric Worlds in 'Obasan'" y P. Merivale, "Framed Voices: The Polyphonic Elegies of Hébert and Kogawa".

⁵⁷ *Cfr.* nota 3 en este capítulo.

⁵⁸ Para algunas consideraciones sobre la memoria en otros contextos periféricos, véase bell hooks, "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness" en *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. South End Press, Boston, 1990, pp. 145-153.

⁵⁹ W.J.T. Mitchell, "Narrative, Memory, and Slavery" en *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body*. Ed. Margaret J. M. Ezell y Katherine O'Brien O'Keefe. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, p. 207.

⁶⁰ Vid Hilda L. Thomas, *Op. cit.*, p. 103; Shirley Geok-Lin Lim, *Op. cit.*, pp. 303, 304, entre otros

⁶¹ Marilyn Russell Rose, *Op. cit.*, p. 295.

⁶² Dice Russell Rose que *Obasan*,

as sophisticated minority fiction it offers not only a critique of injustice to a racial minority, but a critique of values within that minority which have tended to reinforce abusive majority attitudes. Kogawa through Naomi makes it clear that Japanese-Canadians are silent largely because it is the "Oriental" way to be silent. In other words, what Edward Said calls "Orientalism" has been so internalized by this Oriental minority, that their silence is an inadvertent bow to the occidental hegemony which legitimizes their abuse. (*Ibid.*, p. 293)

⁶³ King-Kok Cheung, "Attentive Silence in Joy Kogawa's *Obasan*", p.114. Dice también Cheung que "In English, *silence* is often the opposite of *speech*, *language*, or *expression*. The Chinese and Japanese character for *silence*, on the other hand, is antonymous to *noise*, *motion*, and *commotion*. In the United States, *silence* is generally looked upon as passive, in China and Japan it traditionally signals pensiveness, alertness, and sensitivity" (p. 113).

⁶⁴ Joy Kogawa, *Obasan*. Penguin Books, Canadá, 1981, p. 59. Futuras referencias a esta novela irán inmediatamente seguidas por el número de página entre paréntesis.

⁶⁵ Cheung, *Op. cit.*, p. 114

⁶⁶ *Cfr.* Davidson, *Op. cit.*, p. 31. Davidson agrega otro significado a la fecha O-Bon, la festividad budista japonesa que conmemora a los muertos se celebra en agosto desde la Segunda Guerra Mundial

⁶⁷ *Cfr.* Mason Harris, *Op. cit.*, pp. 47, 49. Quizá el problema con esta interpretación de Harris es que no elabora más sobre el punto ni señala los matices que pueden intervenir en la seducción de una niña de

cuatro años que al convertirse en voz narrativa y dar cuenta del incidente años después, lo valora sobre todo a partir de la separación de la madre que se da desde ese momento.

⁶⁸ Goellnicht, Gottlieb y un gran número de otros/as críticos/as tienden a convertir el abuso sexual de que es objeto Naomi en una metáfora de todo tipo de abuso y opresión.

⁶⁹ Eleanor Ty, "Struggling with the Powerful (M)Other: Identity and Sexuality in Kogawa's *Obasan* and Kincaid's *Lucy*", p. 120.

⁷⁰ Los *issei* son la generación venida de Japón y considerada como la primera de japoneses en Canadá, *nisei* se refiere a la segunda generación, la población ya nacida en Canadá (como el padre de Naomi y Aunt Emily), y *sansei* es la tercera generación de japocanadienses, como Naomi y Stephen.

⁷¹ Para una iluminadora discusión de esta relación madre-lengua-raíces-lenguaje literal/padre-nueva nación-lenguaje simbólico, basada en las propuestas de Julia Kristeva que asocian a la madre con el lenguaje preedipico y semiótico y al padre con el lenguaje simbólico, véase Donald C. Goellnicht, "Father Land and/or Mother Tongue: The Divided Female Subject in Kogawa's *Obasan* and Hong Kingston's *The Woman Warrior*"

⁷² Cfr. P. Merivale, *Op. cit.*, 74.

⁷³ Vid Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. F.C.E., México, 1986 (Colección Popular, 183) y bell hooks, "Homeplace: A Site of Resistance" en *Yearning. Race. Gender and Cultural Politics*, pp. 41-49.

⁷⁴ Catherine Wiley y Fiona R. Barnes (eds.), "Introduction" en *Homemaking. Women Writers and the Politics and Poetics of Home*. Garland Publishing, Inc., Nueva York y Londres, 1996, pp. 15, 16.

⁷⁵ Vid Homi K. Bhabha, "DissemiNation, time, narrative, and the margins of the modern nation" en Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, pp. 315 y 317. En esta parte de su ensayo, Bhabha examina la forma como el lenguaje adquiere y contiene otros significados a partir de la posición del inmigrante/otro. El lenguaje se vuelve intraducible y su uso es un acto de imitación fallida, "The opacity of language fails to translate or break through his silence and 'the body loses its mind in the gesture'. The gesture repeats and the body returns now, shrouded not in silence but eerily untranslated in the racist site of its enunciation" (*Ibid.*, p. 316).

⁷⁶ De modo un tanto curioso, Mason Harris centra su ensayo en la relación entre Emily y Naomi y lee la búsqueda que hace Emily de Naomi como un intento de reestablecer una relación entre las generaciones *nisei* y *sansei* (Vid Harris, *Op. cit.*).

⁷⁷ Es interesante observar que se trata de una palabra japonesa usada fonéticamente en inglés y no con ideogramas japoneses, lo cual indica ya una síntesis cultural al estar escrita, en cierto sentido, en inglés y japonés al mismo tiempo.

⁷⁸ Vid Arnold E. Davidson, *Op. cit.*, pp. 28, 29. Cheung va más allá al aclarar que "Obasan" no sólo significa tía en japonés, sino que también puede ser "mujer" en términos más generales (Cheung, *Op. cit.*, p. 115).

⁷⁹ Morello-Frosch, *Op. cit.*, p. 70

⁸⁰ Para algunos comentarios sobre la fundamentación genérica de los títulos de las novelas autobiográficas, véase la introducción de Paul John Eakin a Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Ed./foreword Paul John Eakin, trad. Katherine Leary, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989

⁸¹ Emile Benveniste *apud* Christine Brooke-Rose, *Op. cit.*, p. 23

⁸² Como ya he comentado, una de las peculiaridades de *Obasan* es que, como meta ficción historiográfica, ha trascendido política, social y culturalmente en el mundo extradiegético. No sería descabellado sugerir que la novela muestra también el proceso de historización extradiegética de las referencias espacio-temporales que contiene.

⁸³ Para Jacobs los factoides son

Those invented or selected details of environment, chronology, and thought that give fictional characters fullness and plausibility. To the extent that we have seen history as defined by factual research, the equal treatment of verifiable facts and created factoids represents a challenge to our concepts of history and truth. And to the extent that we have seen character as fixed, documentable, and empirically knowable, such empirical skepticism equally challenges our concepts of identity and, ultimately, of the necessity of historical accuracy in the representation of historical figures. (Naomi Jacobs, *Op. cit.*, p. xvii)

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 19, 20.

⁸⁵ Davidson, *Op. cit.*, p. 41

III. LA IRREALIDAD DE LO HISTÓRICO. *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR* DE ELENA GARRO.

Como se pudo ver en el capítulo anterior, una tendencia aparentemente realista de la novela que contiene elementos históricos y que incluye a *Obasan*, subvierte las convenciones de la novela histórica y de la presentación de lo histórico al jugar textualmente con las dimensiones miméticas y referenciales de la obra. Esto se logra en gran medida a partir de una fractura de sistemas convencionales de representación en lo que concierne a la unidad del discurso, de la representación y de la experiencia representada. También se produce mediante la confrontación, en distintos niveles de la diégesis, de historias que surgen de la historia personal y se ven enlazadas con la historia nacional. Todo en su conjunto llega a constituir una metaficción historiográfica, según la terminología de Linda Hutcheon.

El caso de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro es distinto ya desde los supuestos miméticos y referenciales que se ven trastocados en estos usos diferentes de lo histórico en la ficción. Si en *Obasan* la irrupción de lo fragmentario y alternativo es el eje en torno al cual gira la revisión histórica y del discurso histórico mismo, en la novela de Elena Garro la subversión se establece desde el nivel básico de la lógica del mundo representado. Lo histórico se ve enmarcado por lo "irreal", por una dimensión de lo extraño que transgrede una supuesta lógica del mundo –incluso lógica física–, dimensión con la que coexiste en el mundo narrado, con las correspondientes consecuencias en la relación entre lo histórico y lo ficcional.

Obasan respeta una lógica del "mundo real" y muestra su desacuerdo con una historicidad monolítica a través de todo lo señalado en el capítulo anterior y que ataca el totalitarismo monológico de lo histórico para dar paso a la polifonía y la fragmentariedad. Sin embargo, de todos modos puede pensarse que respeta algunas reglas de representación al estilo realista que concuerdan con preceptos fundamentales de la narración histórica.

Los recuerdos del porvenir, por su parte, establece desde el principio una distancia básica con respecto a cualquier noción de lo "real" y su representación mediante un código realista en su totalidad. Dice Lukács que "El objetivo que se señala la novela en su plasmación es la exposición de una determinada realidad social en una época determinada, con todo el colorido y el ambiente específico de esa época. Todo lo demás, tanto las colisiones que se presentan cuanto los 'individuos históricos' que en ella aparecen, son sólo medios para alcanzar ese objetivo"¹ Precisamente uno de los puntos clave en novelas como las que estoy estudiando, y quizá de manera más clara en *Los recuerdos*.. , es la importancia restada a la realidad social e histórica en un sentido hegemónico y oficial, para entonces privilegiar las historias privadas que se entrecruzan con lo histórico dentro del mundo narrado. Asimismo, los individuos y los episodios presentados adquieren una relevancia tal que lo tradicionalmente histórico pasa a un segundo plano y se matiza por el extrañamiento que desencadena la preponderancia de un modo distinto de narrar y de mostrar lo narrado que hace a un lado lo referencial para mostrar no sólo realidades distintas, sino mundos que se rigen mediante lógicas diferentes y que relativizan el contenido histórico de las novelas

Resulta interesante observar que dentro de varias discusiones sobre la novela histórica, la relación entre verdad/realidad y ficción sigue siendo esencial. Hayden White señala que

[] whereas the artist was permitted to project, on the basis of imagination, the world of events which *might have occurred* or *might yet occur*, the historian was limited to the representation of events that had *actually taken place*. The artist had to respect certain criteria of truth, to be sure, but these criteria were to be found in what the imagination permitted him to envision. By contrast, the historian was governed by criteria of truth presupposed by the attempt to represent the actual. Thus, the historian's principal danger was not *falsification* but *imagination, unfounded speculation*, flights beyond the facts contained in records of past actualities –that is to say, philosophy of history in any form.²

Por otro lado, como comenta el mismo White, ya en Schopenhauer hay una apreciación de las artes que prefieren separarse de la idea de copiar la realidad y trascienden limitaciones espaciales

y temporales, llevando a la posibilidad de afirmar que la fantasía supera al hecho, la poesía a la historia.³

Aunque esas afirmaciones pueden parecer un tanto extremistas a primera vista, permiten preparar el camino a mi lectura de *Los recuerdos del porvenir* como novela donde participan elementos históricos y maravillosos en un mismo nivel de importancia. Dice Beatriz Sarlo que

[...] un discurso literario que problematiza las relaciones naturales e "inmediatas" con el referente, afirma la cualidad convencional de toda representación y pone en escena el pacto narrativo que hace posible no sólo la escritura sino la lectura de un texto de ficción

Al debilitar la idea de una relación necesaria y única entre el orden de lo representado y el orden de la representación, los textos más significativos desde este punto de vista reflexionan no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado. Son, en este sentido, ficciones interrogativas de lo real y autoconcientes de los medios y las formas de su interrogación. La destrucción de las ilusiones organicistas que atribuirían un nexo de necesidad entre el orden de los hechos y el orden de la representación, instala una pluralidad de nexos entre ambos niveles y, en consecuencia, diferentes regímenes de verdad literaria⁴

A esto debo agregar que la naturaleza verbal de la realidad histórica y ficcional dentro del texto de ficción se enfatiza desde el momento en que el texto histórico mismo es mostrado como " . a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of *explaining what they were by representing them*"⁵

Al recuperar y adaptar los comentarios de Ricoeur sobre la representación en la ficción, el artificio de lo específicamente histórico en la ficción conduce a ver que cualquier intento de "verdad" reside en el proceso mismo de significación y que lo histórico –así como lo abiertamente "referencial"– se ubica de manera clara en la dinámica entre referente y referido que esboza Noé Jitrik. Este crítico dice que "El referente es una imagen autónoma, el referido organiza otra nueva en la que aquélla, trasformada, persiste y se reconoce"⁶, donde lo extradiegético puede corresponder al referente que ya existe y lo referido es lo que se construye en el texto, aunque, quiero agregar, el referente realmente dista mucho de ser una entidad autónoma, pues en su realidad y naturalidad mismas ya es una construcción del discurso histórico

Me parece una interesante coincidencia que tanto Jitrik como Seymour Menton en su texto sobre la "nueva novela histórica latinoamericana" incluyen *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier en sus comentarios. Jitrik, por ejemplo, señala de manera específica la "inverosimilización", término que utiliza para designar el acento puesto en el referido y en la construcción de la imagen, que se encuentra en esta novela. La relevancia de este punto reside en la consideración de esa obra pionera del realismo mágico como una novela histórica, de manera semejante a la forma como Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, por ejemplo, señalan con claridad las dimensiones histórica y política de las obras latinoamericanas que se inscriben en la vena mágico-realista.⁷

Al ser la construcción de un mundo distinto del convencionalmente reconocible la parte fundamental que en la novela de Garro determina una reescritura diferente de lo histórico, creo necesario señalar algunos puntos surgidos de los debates teórico-críticos sobre la literatura fantástica y mágico-realista. No obstante, debo advertir que dados los fines de mi trabajo, no me embarcaré en un exhaustivo recuento de historia de géneros literarios, teoría y crítica de géneros. Sólo señalaré aquellos factores que me parecen pertinentes para realizar mi lectura de *Los recuerdos del porvenir* como un sitio textual donde el discurso histórico-ficcional se ve modificado

A. CONSIDERACIONES TEÓRICAS.

No es coincidencia que algunos/as teóricos/as, entre los que se cuenta R. I. Lettelier, asocien la obra de Walter Scott con lo fantástico vía el *romance* y la literatura gótica, no sólo en textos como el poema "The Lady in the Lake", sino también en otros donde el interés es histórico y no gótico.⁸ Eric Rabkin habla de la participación de lo fantástico en distintos tipos de literatura después de la épica, hasta llegar a la gótica para pasar entonces al *romance* y a autores como Scott con *Quentin Durwood*, considerado por Rabkin un *romanticized Gothic*.⁹ Por otra parte, Harold Bloom traza una trayectoria de lo fantástico que pasa por un género épico reemplazado

con el *romance* por la literatura del siglo XVIII y el romanticismo, para terminar con el advenimiento de la novela como sustituto del *romance*.¹⁰ Este movimiento lleva claramente a la producción literaria a alejarse de lo fantástico, de manera que

Whereas once upon a time [. . .] storytelling was divided into things that were true – history– and things that weren't –romance– now the division comes quite at another point. Once the realistic novel was invented, it claimed kinship to history and denied its ties to romance. Hence, the gulf opened between histories true or feigned, on the one hand, and fantasies, on the other. Accordingly, the more history-like a novel seemed, the more highly it was regarded, and the less incentive writers had to exploit the romance-like potential of the form.¹¹

Scott defendió precisamente el uso de lo sobrenatural en la ficción siempre que se mantuviera "rare, brief, indistinct"¹², así como concluyó su introducción a *The Castle of Otranto* de Horace Walpole con comentarios favorables sobre "[...] a happy combination of supernatural agency with human interest, [. . .] a tone of feudal manners and language, sustained by characters strongly drawn and well discriminated, and [...] unity of action producing scenes alternately of interest and of grandeur [. . .]"¹³

Para mí es sobremanera revelador que las obras de uno de los representantes más reconocidos del género histórico dentro de la literatura inglesa se conviertan en arena donde coexisten lo histórico y lo irreal o fantástico. Aunque no se llegue al extremo de proponer una nueva realidad histórica, como se ha dicho del realismo mágico,¹⁴ el hecho de que lo irreal y lo "real" se encuentren en un mismo texto y como parte de la constitución de un mismo mundo diegético, resulta significativo en mi discusión de las bases miméticas y referenciales que sustentan el discurso genérico de la novela histórica y de los elementos históricos que aparecen en algunos textos de ficción.

A diferencia de la posible sutileza del discurso de lo histórico en la ficción, quizá resulta más evidente el mecanismo de construcción verbal, textual y discursiva, que se pone en movimiento para crear el efecto de lo irreal y lo fantástico. De manera más clara que otro tipo de

mundos diegéticos y modos de escritura. en lo irreal y fantástico se observa su existencia necesariamente a través del lenguaje. En el caso de lo histórico realista, la ilusión de transparencia y mimesis depende de mundos y códigos compartidos de realidad y de representación de ésta, a diferencia de lo que ocurre con lo irreal, que se vincula estrecha y subjetivamente con distintas nociones de lo irreal mismo, por lo que su construcción depende de manera directa de una elaboración textual. La aparición del elemento ajeno a esta realidad a partir de su irrealidad y naturaleza fantástica requiere de un consenso de lo que es real para entonces poder infringir sus reglas; sin embargo, como bien se observa en las discusiones sobre el realismo mágico, las nociones de lo irreal varían de una cultura y tradición a otras, de manera que se acentúa la necesidad de seguir un plan de lectura y las reglas internas que impone cada obra particular.

Es por eso que insisto en traer a colación la relación y la distancia entre el referente y el referido, donde al último corresponde la defamiliarización de lo presentado a través del énfasis en la construcción de un mundo representado y no sólo en ese mundo mismo. El énfasis en el referido conduce a prestar atención al proceso de reproducción y producción de mundos en lo que deviene un cuestionamiento discursivamente autorreflexivo sobre los mundos que se narran y la forma como se narran. Al abordar lo irreal, otra vez es un asunto delicado pensar en la posibilidad de cotejar plenamente el mundo diegético con una realidad extratextual y sus reglas, aunque, por otra parte, es necesario tomar en cuenta la existencia de distintos códigos de mundos y de su representación que se utilizan para producir efectos fantásticos y/o de realidad y verosimilitud, que conforman parte del horizonte de expectativas del/a lector/a y a partir del cual puede activarse el efecto de lo irreal.

Ya Lettelier decía que

Romance is the working assumption that invisible powers (fate or destiny) surge through the world of men and nature, and are truly instrumental in shaping or defining human conflict or choice. In one sense this is a deterministic view of action where passion and the cosmos are the agents. Romance entails a notion that people are indebted to an

essentially pastoral heredity for their prime sense of values. As a literary mode it is gradually eroded by its conflict with political and social realism. The novel, a predominantly realistic mode, operates on the working assumption that social or political forces are more significant shapers of human life than those of destiny, the psyche or the spirit of the times [..].¹⁵

Es aquí donde surge una de las paradojas en el uso de lo fantástico junto con lo histórico, pues si la novela reemplazó al romance por su realismo y por el rechazo a lo fantástico y, quizá, al determinismo que éste señalaba, el empleo contemporáneo de lo fantástico trae consigo un trasfondo de aparente retroceso. Aparente porque, a partir de la propuesta de metaficción historiográfica de Hutcheon, basada en su visión de la posmodernidad, la coexistencia de alguna versión de lo fantástico con alguna de lo histórico y/o referencial, encaja de manera perfecta en los movimientos a primera vista contradictorios que definen la posmodernidad. Sin embargo, Hutcheon no es la única que menciona lo fantástico como uno de los elementos disruptores de la realidad, coexistentes con ella, que crean un discurso literario posmoderno. Lance Olsen habla de

[] the creation of a particularly suitable vehicle for the postmodern imagination since contemporary fantasy may be thought of as the literary equivalent of deconstructionism. It is a mode which interrogates all we take for granted about language and experience, giving these no more than shifting and provisional status. It is a mode of radical skepticism that believes only in the impossibility of total intelligibility; in the endless displacement of "meaning"; in the production of a universe without "truth", in a bottomless relativity of "significance".¹⁶

Así, el aparente retroceso que mencioné se convierte en una estrategia textual específica para deconstruir las nociones monolíticas de cualquier posible relación transparente con la realidad. Los efectos de realidad y miméticos se ven transformados con el uso de elementos que, si bien Kathryn Hume los considera monolíticos en sí mismos, al entrar en juego con los códigos de lo real se transforman y activan su potencial subversivo al presentar una confrontación de mundos y al revelar la naturaleza construida de los mismos.¹⁷

Tal vez uno de los problemas más claros al querer estudiar lo irreal y lo fantástico en la literatura –de lo real maravilloso y del realismo mágico en particular hablaré más adelante–, es la manera como el término "fantástico" y el modo de escritura, que no género,¹⁸ ha venido a asociarse casi por completo con los cuentos de hadas y obras *à la* Tolkien, dentro de lo que puede considerarse una tradición de lo fantástico europeo.¹⁹ No obstante, la exploración de la teoría que se ocupa de este tipo de obras puede ser fructífera al considerar lo fantástico en un sentido más amplio y lo irreal como una senda para llegar a lo *extraño* y lo real maravilloso

En la tradición europea, la construcción de mundos fantásticos autocontenidos señala ya la forma como los mundos diegéticos se rigen de acuerdo con sus propias lógica y leyes internas. Se crea entonces una verosimilitud intradiegética que puede ser tan sólida como cualquier noción de realidad y mimesis que parta de la contemplación de los mundos extradiegéticos y extraliterarios. Ya decía Bruno Bettelheim, por ejemplo, que para los niños y niñas los cuentos de hadas, en su función pedagógica y psicológica, no crean confusión entre el mundo narrado, la realidad cotidiana y el lenguaje de los símbolos que se halla en los cuentos:

El cuento embarca al pequeño en un viaje hacia un mundo maravilloso, para después, al final, devolverlo a la realidad de la manera más reconfortante. Le enseña lo que el niño necesita saber en su nivel de desarrollo. el permitir que la propia fantasía se apropie de él no es perjudicial, puesto que no se queda encerrado en ella de modo permanente. Cuando la historia termina, el héroe vuelve a la realidad, una realidad feliz pero desprovista de magia.²⁰

Si la fantasía puede apropiarse del niño o niña, es porque construye un mundo coherente que su lector/a puede habitar después de suspender su incredulidad, coherencia que depende de una serie de recursos estructurales estrictos y más bien limitados.²¹ Sin embargo, el/la lector/a tiene la posibilidad de hacer una clara distinción entre lo narrado y lo vivido en una "realidad cotidiana", a la que siempre se puede regresar después de haber recibido la lección o habersele permitido la catarsis correspondiente.

Varios/as teóricos/as de lo fantástico insisten precisamente en la estrecha relación entre mimesis y códigos de realidad y lo fantástico. Por un lado, la labor de lectura parece requerir un mínimo de reconocimiento del mundo narrado en lo que concierne a ese código compartido por el texto y su lector/a, mientras que por otra parte, lo fantástico se define a partir de su diferencia respecto de lo "real" y viceversa

[] even in pursuit of realism, storytellers have repeatedly introduced the fantastic. Though they are contrasting modes, mimesis and fantasy are not opposites. They can and do coexist within any given work; there are no purely mimetic or fantastic works of fiction. Mimesis without fantasy would be nothing but reporting one's perceptions of actual events. Fantasy without mimesis would be a purely artificial invention, without recognizable objects or actions. Even if such a completely fantastic story could be written, no one could read it with any understanding or pleasure. Fantasy depends on mimesis for its effectiveness. We must have some solid ground to stand on, some point of contact, if only with the language in which the story is communicated. Less obviously, mimesis depends on something akin to fantasy for its ability to organize and interpret sensory data, because every organizing schema is the product of imagination rather than simple observation.²²

Brooke-Rose, por otra parte, señala esta relación a partir de la semejanza entre fantasía y mimesis en tanto que, como ya mencioné en la introducción, la noción de mimesis es una ilusión.²³ Así, el código mimético aclara el fantástico y éste apunta a la naturaleza artificial del primero.

Dada la subjetividad inherente en los distintos códigos personales y culturales que pueden intervenir en la identificación y determinación de lo irreal y lo fantástico, numerosos teóricos y críticos permiten la distinción entre las estrategias pseudo realistas para (re)presentar lo fantástico y la definición intratextual de lo fantástico. En el primer caso se trata de reconocer que los textos fantásticos dependen exactamente de los mismos códigos narrativos para la creación de sus mundos que, aunque fantásticos, resultan internamente verosímiles para quien lee. Gente como Brooke-Rose muestra cómo los recursos empleados en la presentación de un mundo fantástico son los mismos que se utilizan en la presentación de un mundo en un texto realista.²⁴

En lo que concierne a la definición intratextual de lo fantástico, se parte del supuesto básico de que, primero, es imposible acceder a un "fantástico puro", pues la lectora carecería de

herramientas para descifrarlo y hacer de los referentes presentados entidades con significado; se trataría de algo que escaparía completa, casi inconcebiblemente, de su horizonte de expectativas, incluidas las expectativas de género literario. Por otra parte, se considera que la única manera de identificar un elemento fantástico es mediante su yuxtaposición y/o confrontación con elementos reales en el nivel de la diégesis. El choque entre lo "real" y lo "irreal" presentados en el texto de ficción es lo que permitiría a la lectora percatarse de que se está infringiendo algún orden dentro de la diégesis.

Una de las grandes paradojas del modo fantástico de escritura, o de la presencia de elementos fantásticos, es que en lugar de inaugurar un caos en lo narrado y su presentación, puede constituir en sí mismo una manera de ordenar el mundo que se presenta. Para algunos críticos, esto constituye uno de los movimientos más posmodernos de este modo de escritura: lo fantástico, a la vez que libera al individuo de los discursos monolíticos y del imperio de la razón al ofrecer otras alternativas, abre la puerta a otro modo de ordenar el mundo y de dar sentido a la experiencia representada.²⁵

Para evitar la confusión e interminable controversia que puede causar el binomio terminológico realidad-fantasia, David Clayton propone hablar de lo noemático y de lo fantasmático, al tomar en cuenta, nuevamente, que "Fantastic discourse can be defined only by its differential relation –of conjunction and opposition– to another discourse and not to some extralinguistic reality"²⁶ De manera semejante, Eric S Rabkin asevera que lo fantástico es lo que invierte directamente las reglas del texto y es, por ende, en parte determinado por ellas. Una de sus marcas distintivas es que " the perspectives enforced by the ground rules of the narrative world must be diametrically contradicted. The reconfiguration of meanings must make an exact flip-flop, an opposition from up to down, from + to -."²⁷ De aquí que, según Rabkin, lo fantástico es importante porque su existencia depende completamente de la realidad, " the fantastic is reality turned precisely 180° around "²⁸

Una de las bases primarias del género fantástico que resultan fundamentales para discutir la novela de Garro es precisamente esta obligada coexistencia –a veces implícita– de una "realidad" con la cual se confronta el sustrato "irreal" que se presenta en las obras particulares y que en esta novela no sólo hace que la lectora tenga ante sus ojos una noción de realidad junto con lo fantástico, sino que se trata de modo más específico de una noción de realidad y de lo histórico yuxtapuesta a lo fantástico. Aquí cabe señalar que la noción de realidad puede limitarse incluso al uso del lenguaje, materia prima ineludible en lo que a la conformación de mundos ficcionales –y también de mera comunicación básica– se refiere. Es decir, no hay manera de construir mundos ficcionales ni fantásticos que se encuentren completamente divorciados de las convenciones de percepción y transmisión de información y conocimientos.

Sobre estas bases de realidad se va construyendo un código de lo irreal o de lo fantástico en general. Trátese de los cuentos de hadas o de obras como las de J. R. R. Tolkien y Ursula Le Guin, los mundos que se producen en estos casos muestran la existencia de algunos elementos de "realidad" que permiten la lectura e incluso la identificación por parte de las lectoras de elementos de los mundos narrados. Me atrevo a decir que en estos dos casos de los que hablo el primero, nacido del caudal folclórico de diversas culturas, se convierte en antecedente del segundo, antecedente al que se agregan algunos aspectos de los libros de caballería y del *romance*. En ambos, las reglas genéricas que parten del supuesto aparentemente básico y lógico de una clara frontera entre lo real y lo fantástico, son las que regulan la lectura. La lectora se encuentra ante mundos autocontenidos donde el pacto narrativo parece colocar en primer lugar la imposibilidad de la existencia de todo lo narrado, de manera que no existe duda sobre el rango fantástico de lo que se presenta dentro del mundo ficcional

Una revisión de los textos teóricos sobre lo fantástico siempre refuerza la trascendencia del estudio de Tzvetan Todorov sobre este tema. Creo que gran parte de su utilidad es que su mirada trasciende los límites de lo fantástico al estilo de los cuentos de hadas y del *romance* y de

lo fantástico como algo *impossible* para trasladarse a campos literarios más variados y a nociones de lo fantástico como algo *improbable*.

Como parte de los cimientos de las propuestas teóricas de Todorov se observa la presencia de lo *siniestro* o *extraño*, lo *Unheimlich* de Freud.²⁹ Así, se introduce un elemento perturbador en la discusión genérica de lo fantástico, que ahora abarca más que mundos caballerescos y situaciones extraordinarias. Lo fantástico se convierte en algo que puede estar oculto en la realidad misma y que puede ser a la vez aparentemente conocido y desconocido.

Todorov elabora una clasificación de las posibilidades de lo fantástico en los relatos con base en una definición donde la duda es esencial:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...]

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o maravilloso. *Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.*³⁰

La clasificación de lo fantástico de Todorov cubre un espectro que va de lo extraño puro a lo maravilloso puro –pasando por lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso, entre los cuales está lo fantástico– según el tipo de suceso que se presente, el tipo de reglas que se infrinjan, pero, sobre todo, el nivel de duda que se produzca en el lector o la lectora.³¹ Esta duda no necesariamente proviene de la naturaleza de los acontecimientos narrados, por lo que considero que una de las más interesantes aportaciones de Todorov es que toma en cuenta la duda albergada y producida por los personajes y por la voz narrativa, a quienes se une en esta duda el lector potencial. Las tres condiciones para que surja lo fantástico son, según este teórico,

En primer lugar [...] que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto. deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tiene el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse.⁵²

Las elaboraciones teóricas de Todorov tienen límites muy claros. Entre los más importantes para mi estudio se cuentan su rechazo de las lecturas poética y alegórica de un texto fantástico —esto lleva a pensar que un texto poético, por su uso creativo y metafórico del lenguaje, no puede ser fantástico según la definición de Todorov—. Para este teórico, la poesía carece de un carácter representativo, de ahí que en una lectura poética cada frase es una combinación semántica y no puede provocar la reacción ante los acontecimientos presentados que se necesita para lo fantástico. En lo que concierne a la lectura alegórica, ésta implica al menos dos sentidos indicados explícitamente en la obra, por lo que la interpretación no depende de la labor del lector o lectora.

Otro punto es que Todorov habla de literatura fantástica en el siglo XIX e incluso declara que no existen textos de ese tipo en el XX. Como observa Marta E. Sánchez, esto es sugiere que Todorov sólo estaba considerando un área de tradiciones literarias limitada a Europa y Estados Unidos, y pasó por alto la existencia de textos escritos en América Latina, por ejemplo.³³ Hay una dimensión más que no fue considerada con profundidad en el estudio que hizo Todorov de lo fantástico, pero que fue explorada posteriormente por Rosemary Jackson. Me refiero a las dimensiones ideológicas de lo fantástico.³⁴ Jackson, en su estudio *Fantasy: The Literature of Subversion*, se detiene a estudiar el potencial subversivo de la literatura fantástica a partir de sus implicaciones en cuanto al poder y el deseo, dentro de un marco teórico donde el psicoanálisis ocupa un sitio preponderante.

Al adoptar una perspectiva abiertamente teñida por el psicoanálisis, la presencia de Freud y su concepto de lo *Unheimlich* –que, sin embargo, critica al considerar que Freud pretende imponer unidad al significado– resulta mucho más evidente y sustancial que en el caso de Todorov. Este factor es determinante en la posición teórica de Jackson ante lo fantástico, pues lo coloca en una dinámica de deseo y carencia,³⁵ cuya antes eludida contextualización ideológica es un aspecto decisivo en esta nueva forma de considerar lo fantástico.³⁶ La inclusión de lo *Unheimlich* como ingrediente determinante de lo fantástico, le permite decir que "Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* 'new', absolutely 'other' and different"³⁷

Esta teórica procura escapar del etnocentrismo y de los límites temporales que inundan los planteamientos de Todorov, define lo fantástico como un modo literario y retoma las clasificaciones de éste, donde sustituye lo *extraño* con lo *mimético*. De esta manera, lo fantástico se encuentra entre lo maravilloso, donde se da una relación pasiva con la historia debido a los recursos narrativos empleados, y lo mimético, donde se pretende imitar una realidad externa, de suerte que "Fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert that what they are telling is real –relying upon all the conventions of realistic fiction to do so– and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what –within those terms– is manifestly unreal"³⁸ Así es que lo fantástico, en su oximorónica constitución interna, se halla predicado por lo "real", en un mecanismo de estructura y significado que puede relacionarse con la tensión interna de la metáfora, fuente de una nueva visión de la realidad.³⁹

Jackson plantea desde el inicio de su texto la intención de pasar de la *poetica* de lo fantástico, abordada por Todorov, a una *politica* de sus formas. En este punto considero que uno de los señalamientos más destacados de Jackson es que la sátira menipea puede considerarse como antecedente de lo fantástico. Este género, que rompe con las leyes del realismo histórico y la probabilidad,⁴⁰ rechaza todo intento de erigirse como definitivo y con autoridad. Su relación

con el otro concepto manejado por Mijail Bajtin, el carnaval, enfatiza su potencial desestabilizador a través de la inversión y subversión de los órdenes de realidades ya establecidas.⁴¹ Este antecedente permite que la autora considere que lo fantástico es la parte oculta del realismo, el reflejo contrario de la novela, y que opone sus estructuras dialógicas al monologismo de ésta.⁴²

Al reunir los antecedentes bajtinianos con las propuestas de Freud, donde ausencia y deseo son constituyentes del fenómeno de lo *extraño*, Jackson plantea lo fantástico como sitio donde se disuelve la relación antes predecible entre el significante y el significado. Lo fantástico deviene una zona de no-significación –de ahí que las lecturas poética y alegórica tampoco sean viables para esta teórica– donde, dentro de contextos ideológicos, políticos y económicos muy precisos, también se transforman las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico.⁴³ Para Jackson, lo fantástico es básicamente una literatura del deseo cuyas incursiones en el reino de lo irreal son modos de desafiar los órdenes políticos, sociales y económicos preponderantes, de manera que la literatura fantástica es, por consiguiente, una literatura de la subversión,⁴⁴ pues "Fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside the dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and unseen of a culture."⁴⁵

Es por demás interesante ver y señalar que todas estas consideraciones teóricas sobre lo fantástico parten del supuesto de la existencia de un mundo real –aunque llegue a tratarse de un mundo sólo "diegéticamente real"– a partir del cual surge lo fantástico. Lo real y lo fantástico coexisten para delimitar sus fronteras y entonces poder definirse desde su diferencia respecto del otro. Incluso cuando Jackson habla de lo real y de la novela que contienen a su propio contrario, lo fantástico, lo hace al pensar en una inversión de órdenes que, insisto, requiere la distinción y separación de ambos mundos.

Mi lectura de *Los recuerdos del porvenir*, si bien contempla el marco teórico de lo fantástico en general, echará mano de las posibilidades teóricas y prácticas de un modo de

escritura más específico: lo real maravilloso o el realismo mágico. Aunque considero que los elementos de lo fantástico que he mencionado son pertinentes para abordar la transformación de lo histórico-ficcional en esta novela, estoy convencida de que tomar en cuenta las particularidades de lo real maravilloso permite colocar la novela de Garro en medio de una discusión más enriquecedora.

El realismo mágico o lo real maravilloso constituyen uno de esos casos que no fueron contemplados por Todorov, Jackson, y casi ninguno de los demás teóricos de lo fantástico. El sustrato etnocéntrico de esta exclusión es inquietante, así como es revelador el uso de este otro modo de escritura para contrarrestar la centralidad de hegemonías de este tipo dentro de modos de pensamiento y discursos históricos y literarios. Mucho se ha escrito sobre el realismo mágico y lo real maravilloso —casi siempre, insisto, sin presentarlo dentro de elaboraciones teóricas más generales sobre lo fantástico—, empezando con los interminables debates sobre el nombre mismo de este fenómeno literario.⁴⁶ Nuevamente, quiero aclarar que no es mi objetivo embarcarme en discusiones terminológicas que resultan vanas para mi estudio. Al esbozar el campo teórico sobre el realismo mágico y lo real maravilloso, mi intención es señalar los elementos que serán directa o indirectamente pertinentes para mi lectura de *Los recuerdos del porvenir* como una novela donde se presenta una reescritura de lo histórico, un uso distinto de los elementos históricos dentro de la narrativa de ficción.

El *realismo mágico*, término usado por vez primera en 1925 por el crítico de arte Franz Roh,⁴⁷ tiene entre sus pioneros teóricos a Alejo Carpentier, cuyos ensayos, prefacios y obras dictaron algunos de los lineamientos y premisas fundamentales de este modo de escritura. Para Carpentier, en su prefacio a *El reino de este mundo*.

[] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad,

percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite".⁴⁸

Una de las enormes críticas a Carpentier –y a los teóricos y críticos que siguen sus postulados al pie de la letra– es el esencialismo que se desprende de la visión ontológica que le hace ver lo real maravilloso –el término que emplea Carpentier– como exclusivo de América Latina.⁴⁹ "[...] the marvelous real that I defend and that is our own marvelous real is encountered in its raw state, latent and omnipresent, in all that is Latin American. Here the strange is commonplace, and always was commonplace. The stories of knighthood were written in Europe but they were acted out in America [...]."⁵⁰ Críticos como Víctor Bravo e Irlemar Chiampi comentan que las definiciones de Carpentier, que por un lado son enriquecedoras en su afán de recuperación y revaloración de un modo literario que escapa de los paradigmas eurocéntricos, se acercan peligrosamente a una inversión de los mismos términos que pretenden rechazar. Esto porque al divorciar este modo de escritura de otras tradiciones, la descontextualiza y convierte un constructo cultural y literario en manifestación de una naturaleza indiscutible que predomina sobre las elaboraciones sociales y culturales.

Resulta claro que los elementos relacionados con el realismo maravilloso pueden hallarse en obras pertenecientes a distintas tradiciones literarias. El término "realismo maravilloso" mismo se ha aplicado con justeza a gran cantidad de relatos y novelas que, sin pertenecer al mundo maravilloso latinoamericano que pregona Carpentier, emplean las convenciones necesarias para crear mundos real maravillosos que se ven nutridos por la especificidad cultural de la tradición literaria en turno. La realidad no es maravillosa *per se* en América y sostener lo contrario conduciría a discusiones sobre la "esencia natural" de la "realidad americana". Los planteamientos de Carpentier corren el riesgo de considerar que lo real maravilloso remite a una realidad extratextual clara y contundente y a una relación transparente entre esa realidad y su representación literaria.⁵¹

Por otro lado, una crítica al esencialismo que subyace en las propuestas de Carpentier habla de la enorme paradoja que existe en el rechazo y discriminación de las tradiciones y códigos europeos. Estos, se dice con bastante tino, son los mismos que alimentaron la formación literaria de Carpentier, quien a través de su conocimiento de varias tradiciones europeas, puede definir el campo de lo real maravilloso y también realizar su propia práctica literaria. Irlemar Chiampi, por ejemplo, cuestiona las elaboraciones teóricas de Carpentier en lo que se refiere al uso "americanista" del concepto de lo maravilloso. Este, dice Chiampi, es de entrada un concepto literario europeo y fueron los europeos mismos quienes lo aplicaron primero a América para subrayar su reacción ante "una realidad exótica."⁵² No se trata ahora de recuperar el sustrato europeo que se halla en la obra de Carpentier y en el modo de escritura denominado real maravilloso, sino de evitar caer en una inversión de esencialismos en un intento por darle presencia y valor a las literaturas latinoamericanas, en muchos momentos valoradas erróneamente a partir de su lectura filtrada por visiones eurocéntricas.

Al tomar en cuenta estas críticas a lo real maravilloso según Carpentier, encuentro algunas de las propuestas más atinadas sobre este modo de escritura en los estudios de Amaryll Chanady. El punto de partida de las consideraciones de Chanady es la resolución en un nivel y estructura textuales de los conflictos ontológicos que presenta el realismo mágico⁵³ en la coexistencia antitética de lo natural y de lo sobrenatural.⁵⁴

La visión teórica de esta autora toma en cuenta el hecho de que la percepción de lo maravilloso y sobrenatural depende de la subjetividad y del horizonte de expectativas de la lectora. Por ende, el realismo mágico —así como lo real, lo maravilloso, lo fantástico— no radica necesariamente en la naturaleza de los sucesos narrados, sino que reside en las estructuras y recursos narrativos que producen el realismo mágico en un texto.

En lo que concierne a este mismo punto, me parece interesante añadir lo que comenta Chiampi al abordar lo real maravilloso americano en su relación con una realidad extratextual dada. Dice que al hablar de América como el mundo de lo real maravilloso ya no se señala un

referente sino una idea sobre él; la realidad, al ser nombrada, se convierte en un *discurso sobre la realidad*⁵⁵ Esta distinción me parece muy atinada, pues ya introduce un elemento de construcción y de mediación entre la "realidad" y la lectora. Conuerdo con comentarios de Chiampì y otros/as críticos/as cuando insisten en mirar con más profundidad la producción de lo fantástico como un fenómeno textual y narrativo y confieren un papel secundario a cualquier artefacto, incluso un discurso de la realidad, que pueda simular con éxito una relación directa e incuestionable entre el mundo extradiegético y el diegético. A menos que la elaboración artificial de un discurso de la realidad y el significado e implementación de sus códigos también sean objeto de un cuidadoso análisis donde se hable de su identificación con un mundo extradiegético a través de convenciones que también sean estudiadas dentro del marco de la construcción de un *efecto* de realidad.⁵⁶

El estudio de Chanady postula tres factores indispensables que intervienen en la construcción de lo fantástico y del realismo mágico —el término que ella emplea—, los cuales también diferencian estos dos modos de escritura. La relación de oposición entre lo natural y lo sobrenatural, la antinomia y la reticencia autorial se exploran desde una perspectiva completamente textual. Esta devela la construcción lingüística de lo real, lo fantástico y lo mágico realista, a diferencia de otras posturas teóricas que se centran en la existencia de realidades específicas que existen *a priori* en el mundo sensorial o que son parte de cosmovisiones específicas.

Chanady hace una breve definición de modos tan próximos como el cuento de hadas, la leyenda, lo *Unheimlich*, lo maravilloso y lo fantástico, como preámbulo a su meticulosa exploración de lo fantástico y del realismo mágico. Sus señalamientos la llevan a concluir que en lo fantástico coexisten dos códigos disonantes que pertenecen a dos niveles diferentes de realidad, lo natural y lo sobrenatural, y que "In the fantastic [] the supernatural is seen as problematical because it cannot be integrated within the implicit ideological code conveyed by the text. The irrational event or being is described as strange and disconcerting, and thus *problematized*"⁵⁷

La imposible reconciliación de estos dos niveles de realidad se presenta y construye a través de la creación de uno, el natural, que debe ser "[...] pre-supposed by the text, asserted by the narrator, and accepted by the implied reader, while the other, the supernatural, is rejected as inconsistent with our normal perspective and structuring of reality. The juxtaposition of these two codes –the natural and the supernatural– creates an illogical and disconcerting world view."⁵⁸ Este desconcierto, traducido en la duda que propone Todorov, es sustituido terminológicamente por *antinomia* en el texto de Chanady. La antinomia habla de la presencia simultánea de dos códigos en conflicto dentro del texto, a diferencia de la duda, que pone énfasis en la reacción de la lectora ante marcas e indicaciones textuales. La antinomia y su presentación como tal dentro del texto es el segundo criterio para definir lo fantástico, pues "A supernatural event occurring in a world controlled by reason does not automatically make that text fantastic unless it is described as contradictory with respect to the logical code established at the beginning."⁵⁹

La antinomia se halla sustentada por la estructura del texto y, sobre todo, por sus estrategias narrativas. Es a través de la voz narrativa y la focalización que se construyen las dos realidades contradictorias pero en sí mismas coherentes y que crean el efecto fantástico mediante su choque. La voz narrativa presenta un mundo real –"natural", para usar los términos de Chanady– que se ve violentamente perturbado por la irrupción de lo sobrenatural. Para que surja lo fantástico es fundamental que la lectora se identifique, vía la focalización, con el código natural y racional y pueda compartir las dudas, sorpresa e incertidumbre que se presentan en el texto sobre los sucesos pertenecientes al reino de lo sobrenatural.

El tercer elemento que menciona Chanady es la reticencia autorial, la omisión deliberada de información y explicaciones sobre el mundo ficticio desconcertante. Esta reticencia –inextricablemente ligada a los dos elementos anteriores, sobre todo porque depende de la forma como se narra la historia– es la que crea suspenso, misterio e incertidumbre al evitar nombrar y dar contundentes explicaciones racionales o maravillosas a lo sobrenatural que aparece en el texto. Este aspecto, parte de una función muy consciente y a veces incluso autorreflexiva de la

voz narrativa, se complementa con la labor descriptiva de la fuente vocal de información. Los sucesos ficcionales sobrenaturales no pueden ser descritos en detalle, dice Chanady, pues entonces perderían su misterio y se pasaría por completo al terreno de lo *Unheimlich* o al de lo maravilloso, según el tipo de explicación que se ofrezca de los elementos perturbadores que aparecen.

El código mágico realista se construye con los mismos elementos, pero usados de manera distinta e incluso opuesta a su aparición en el discurso de lo fantástico.⁶⁰ En el realismo mágico aparecen representados mundos naturales y sobrenaturales dotados cada uno de sólida coherencia interna. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con lo fantástico, en este caso lo sobrenatural no aparece como algo problemático; por el contrario, aquí los dos mundos y códigos coexisten en armonía como partes iguales de la realidad ficcional. No se observa una antinomia irreconciliable debido a que lo sobrenatural está integrado dentro de las reglas de percepción de la voz narrativa y de los personajes del mundo diegético.

En lo fantástico, la reticencia autorial incluye la expresión de dudas sobre la naturaleza de los acontecimientos, mientras que en el realismo mágico estos comentarios no existen. La voz narrativa presenta un mundo sobrenatural tan válido como el natural, no manifiesta sorpresa, duda, ni da explicaciones que puedan producir la sospecha de la lectora o crear una distancia de incredulidad entre el mundo narrado y la lectora implícita, distancia entre la voz narrativa, el narratario y lo narrado. El mundo sobrenatural y el natural están dotados del mismo rango de realidad y normalidad y la antinomia queda abolida en el nivel de la representación textual. Así, la lectora suspende su incredulidad ante el choque de códigos en el nivel semántico gracias a su armonía en el nivel de la representación. En el realismo mágico lo sobrenatural es aceptado sin cuestionamiento alguno como parte de la realidad, incluso como parte lógica de ésta.

The description of a supernatural event as normal eliminates the antinomy between the real and the supernatural on the level of the text, and therefore also resolves it on the level of the implied reader. Although the latter still perceives this antinomy, he

suspends his normal reactions of wonder in order to conform to the requirements of the textual code. If the abnormal is described as normal, then reader response is determined accordingly. An antinomy which exists on the semantic level is resolved in the act of reading if the focalizer does not perceive it and if the narrator invalidates the contradiction between the real and the impossible by describing both kinds of phenomena in the same way. It is this resolution of semantic antinomy on the level of focalization which characterizes magical realism.⁶¹

En lo fantástico, la reticencia autorial contribuye a crear misterio y duda sobre lo representado y se emplea la singularización para mantener la ambigüedad. Este proceso de singularización tiene un propósito diferente en el realismo mágico. Aquí

The world is described in an unconventional way in order to widen our perspectives of reality, without producing an atmosphere of strangeness and uncertainty. [. . .] Describing something from an unusual viewpoint is in itself singularization, but in magical realism, our attention is not, paradoxically, drawn to the strangeness of the object. On the contrary, it is presented as if that particular type of perception were quite ordinary for the reader. The devices employed are the opposite of those used in singularization. The reader is carried away by the matter-of-fact descriptions so that he does not have the opportunity of questioning the fictitious world view.⁶²

Es así como en el realismo mágico lo natural y lo sobrenatural se construyen detallada y "realistamente" y adquieren el mismo rango de probabilidad.⁶³ Las estrategias narrativas permiten que lo sobrenatural sea tan normal y "real" como lo natural y, al yuxtaponer ambos niveles, se produce, dice Chanady, una imagen más completa del mundo.⁶⁴

B. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR DE ELENA GARRO

En *Los recuerdos del porvenir* la "realidad", el discurso de lo noemático, natural o tético, se halla problematizado aun más al tratarse de un discurso con marcas históricas. No deseo repetir innecesariamente las consideraciones teóricas sobre lo histórico que ya he señalado en el capítulo anterior, pero sí quiero hacer notar que, aunque la novela de Elena Garro no se anuncia exclusiva ni abiertamente histórica —y, de hecho, la crítica tiende a no hacerlo tampoco—, la construcción del mundo diegético y la participación de la voz narrativa dejan en claro la presencia de factores

históricos como ineludible telón de fondo e incluso elemento fundamental, característico y quizá hasta protagónico.

Marta Portal es tal vez una de las pocas voces críticas que se aventura a señalar que la novela de Garro pertenece claramente a la corriente conocida como *novela de la Revolución*. En las variantes contenidas en esta corriente se encuentra no sólo el registro serio y supuestamente fidedigno de los sucesos acaecidos en México alrededor de 1910, sino que también aparece una serie de reescrituras de la Revolución a partir de la postura de idealización, burla o desilusión que adoptan distintos autores mexicanos sobre el evento histórico.⁶⁵ Autores tan distintos como Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Jorge Ibarguengoitia e incluso Juan Rulfo, presentan variadas visiones y versiones de lo que fue la Revolución Mexicana, su atmósfera y sus secuelas. Es notoria, he dicho, la inclusión de *Los recuerdos* dentro de este rubro narrativo, pues la categoría *novela de la Revolución* proporciona un marco genérico del que se desprenden códigos y expectativas más o menos exactos. Pese al amplio espectro que puede cubrir la categoría, algo es evidente, y esto es la relación clara y a veces hasta realista entre los hechos narrados y su referente extraliterario⁶⁶

Considero inútil insistir en hablar del contenido histórico de la novela de la Revolución, labor que resultaría ridícula incluso en un sentido terminológico que conduce a la tautología. Sin embargo, sí es necesario comentar la forma como el sustrato no sólo noemático, sino de realidad histórica, se produce en *Los recuerdos* para constituir, retomando a Ricoeur, una especie de (re)producción con relación al discurso histórico de la Revolución Mexicana. Los elementos históricos que intervienen en esta novela remiten a aspectos básicos de la narración realista y, en especial, de la narración histórica y de sus cronotopos.

A la historia y el mundo narrados en *Los recuerdos* les corresponde un tiempo y un espacio concretos. Ixtepec, el escenario del mundo diegético, es nombrado como tal y es objeto de cuidadosas descripciones que delimitan su ubicación⁶⁷. Además, la detallada presentación del tiempo y el espacio, así como de los sucesos que acontecen en ellos, constituye uno de los

procedimientos indispensables para crear un efecto de verosimilitud que, a su vez, prepara el terreno para la verosimilitud del nivel sobrenatural.

Mis calles principales convergen a una plaza sembrada de tamarindos. Una de ellas se alarga y desciende hasta perderse en la salida de Cocula; lejos del centro su empedrado se hace escaso; a medida que la calle se hunde, las casas crecen a sus costados sobre terraplenes de dos y tres metros de alto.⁶⁸

Sus padres fueron los propietarios de las minas La Alhaja y la Encontrada, allá en Tetela (16)

Tetela estaba en la sierra a sólo cuatro horas a caballo de Ixtepec [. . .] (26)

Se comía a las doce y media, a las tres de la tarde eran pocos los que se atrevían a cruzar mis calles. Los vecinos dormían la siesta en sus hamacas y esperaban a que el calor bajara. Los jardines y la plaza estallaban en un polvillo inmóvil que volvía el aire irrespirable. Los perros, echados a la sombra de los almendros del atrio, apenas entreabrían los ojos, las cocinas se apagaban y no volvían a encenderse hasta las seis de la tarde. Los Selim, los turcos del almacén de ropa La Nueva Elegancia, dormitaban detrás de un mostrador con las tijeras sobre el pecho. Sus hijos les traían tacitas de café renegrido. "Muy bueno para el calor. Allá en su tierra con eso se aliviaban del sueño y del sofoco." (129)

Al espacio corresponde un tiempo específico que otorgará a la coordenada espacial un significado histórico. Si bien la voz narrativa no proporciona fechas exactas en esta novela donde el tiempo, como anuncia el título, es uno de los protagonistas, la pronta mención del evento histórico permite fechar el tiempo de lo narrado y, a la vez, señalar aproximadamente el de la narración (25):

Yo supe de otros tiempos: fui fundado, sitiado, conquistado y engalanado para recibir ejércitos. Supe del goce indecible de la guerra, creadora del desorden y la aventura imprevisible. Después me dejaron quieto mucho tiempo. Un día aparecieron nuevos guerreros que me robaron y me cambiaron de sitio. Porque hubo un tiempo en el que yo también estuve en un valle verde y luminoso, fácil a la mano. Hasta que otro ejército de tambores y generales jóvenes entró para llevarme de trofeo a una montaña llena de agua, y entonces supe de cascadas y de lluvias en abundancia. Allí estuve algunos años. Cuando la Revolución agonizaba, un último ejército, envuelto en la derrota, me dejó abandonado en este lugar sediento. Muchas de mis casas fueron quemadas y sus dueños fusilados antes del incendio. (12)

Como puede verse, el espacio es desde el inicio mismo de la novela parte de un registro histórico, pues no sólo señala su presente en un momento histórico específico, sino que traza su historia y concluye con una clara referencia a los episodios que servirán de marco y fondo a la historia narrada: la Revolución Mexicana y la Guerra de los Cristeros.⁶⁹

Después en la novela, las marcas históricas se irán volviendo más específicas y echarán mano de recursos también más concretos. Un ejemplo es la esporádica mención de Plutarco Elías Calles, Alvaro Obregón y Madero, así como las alusiones a algunos otros caudillos y/o movimientos revolucionarios (36, 37, 51, 70-72, 154, 157, 168-170, 185, 261, *passim*)⁷⁰ La aparición del nombre de estos gobernantes mexicanos se encuentra reforzada por el ambiente descrito que prevalece en Ixtepac, por el perfil de algunos personajes, y también por la aparición de varias expresiones en boca de algunos personajes ("¡Viva Nicolás Moncada!- [.] El grito se multiplicaba ahora, como antes se multiplicaba ¡Viva Cristo Rey!" p. 262, p. 164, 184, 185; "Sufragio efectivo, No reelección." p. 248), elementos todos que señalan con claridad la época en que acontecen los acontecimientos diegéticos. Sería ilógico pasar por alto el hecho básico de que la anécdota y el desarrollo de la trama se encuentran determinadas por el referente extratextual de la Guerra de los Cristeros y por su presencia diegética que, aunque no siempre sea enunciada directa y abiertamente, sí es la base de los acontecimientos narrados, afecta el proceder y el desarrollo de los personajes y es el escenario de los dos triángulos amorosos que constituyen el eje anecdótico (Rosas-Julia-Hurtado, Isabel-Rosas-Julia) El evento histórico se convierte en escenario que determina y justifica el devenir de los hechos en el mundo narrado⁷¹

En la novela de Garro ocurre algo semejante a lo que se observa en *Obasan*. Las unidades históricas tienen distintos niveles de precisión y contienen distintos grados de referencias históricas que incluyen el de los nombres propios, geográficos o las fechas exactas (16, 19, 26) Todos ellos constituyen en sí mismos una cita económica del discurso histórico y activan la presencia ineludible de lo histórico. Según Brooke-Rose,

Historical and geographical names [...] are stable semantic entities, functioning like quotations in pedagogic discourse, as landmarks that link the text to an extra- or mega-text, itself valorised. This allows an economy of description and ensures a general effect of the real that transcends any actual decoding since the references are not so much "understood" as simply recognized as proper names.⁷²

Asimismo, estas referencias abarcan también unidades mayores que hablan de canciones (36, 142, 173, 184), costumbres y visiones pertenecientes a una época específica: "Todos los días, a las seis de la tarde, llegaba el tren de México. Esperábamos los periódicos con las noticias de la ciudad [.]. Pero sólo veíamos las fotografías de los ajusticiados. Era el tiempo de los fusilamientos [. .] Los paredones, los tiros de gracia, las reatas de colgar surgían en todo el país" (35). El efecto de la aparición de estas referencias exactas y breves se produce de manera más extensa y explícita por segmentos narrativos que resumen el momento histórico reconstruido por el mundo diegético

En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras

Los periódicos hablaban de la "fe cristiana" y los "derechos revolucionarios". Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo. Hacía menos de diez años que las dos facciones habían acordado los asesinatos de Emiliano Zapata, de Francisco Villa y de Felipe Ángeles, y el recuerdo de los jefes revolucionarios estaba fresco en la memoria de los indios. La Iglesia y el Gobierno fabricaban una causa para "quemar" a los campesinos descontentos. (153, 154)

Aquí, el resumen histórico aparece como parte de la cotidianeidad de los personajes a través de la lectura de un periódico, fuente de información "real" y "verídica" que pretende validar la carga histórica y referencial de lo narrado y resumido

Los recuerdos del porvenir contiene episodios narrativos y descriptivos que apuntan a factores reconocibles como parte del paisaje y ambiente de un pueblo mexicano: la iglesia, el parque, el hotel, la cantina, el burdel, la fiesta del pueblo. Sin embargo, no se trata de factores atemporales y que puedan remitirse a cualquier momento, histórico o no, o a cualquier periodo,

pues, por ejemplo, la relación de la iglesia y el párroco con el pueblo, a la que se agrega la presencia del cuartel militar, alude con claridad a la Guerra Cristera (1929).⁷³ Puede decirse, y con razón, que algunos de estos elementos aislados no hablan necesariamente de una época histórica determinada ni nos obligan a leerlos a partir de su concurso en un presente narrativo e histórico. Sin embargo, la acumulación de elementos, su interacción y el papel que desempeñan en la novela a partir de su contenido histórico y su participación en un entorno históricamente determinado, producen una isotopía y conducen a una labor de lectura que no puede pasar por alto el texto y subtexto históricos de la novela. Así, la fiesta del pueblo que servirá para distraer a los militares mientras algunas personas del pueblo intentan ocultar al párroco, es, por un lado, una efectiva descripción de las costumbres típicas de un pueblo mexicano. Pero esta celebración, que bien puede entenderse y relacionarse con imágenes conocidas de usos y costumbres de un ámbito rural mexicano, se modifica por la presencia de los militares y la conspiración en su contra. La convergencia de estos factores transforma la celebración habitual y la convierte en un suceso local matizado y determinado por sus funciones dentro de un contexto histórico. Si bien no se trata de un suceso con un notable referente histórico extratextual que pueda nombrarse de manera exacta, sí se halla enmarcado por un marco histórico general que le otorga sentido.

Hay dos grandes aspectos que establecen una distancia entre *Obasan* y *Los recuerdos del porvenir* en lo que concierne estrictamente a su construcción de lo histórico. El primero se refiere al rango de realidad y, posteriormente, de verdad del mundo y los hechos narrados. Como ya señalé en el capítulo anterior, en la novela de Kogawa se pretende dar un estatus histórico y reconocido a hechos que antes se desconocían o eran silenciados, y una de las maneras como se refuerza esto es mediante el uso de estrategias textuales que abarcan el nivel paratextual. En el caso de *Los recuerdos*, la novela tampoco se autoseñala como abierta o primordialmente histórica, pero, a diferencia de *Obasan*, no intenta presentarse como una corrección clara y conscientemente politizada de algún discurso histórico. Dentro de esta vena, *Los recuerdos* no entra en ningún juego o estrategia de validación de su propio discurso histórico-ficcional y, por

ende, en ningún momento recurre a recursos como la dedicatoria y la alusión a fuentes y personajes relacionados con la investigación historiográfica que pudo conducir o devenir en la escritura de la novela misma. Esto en cuanto a la paratextualidad que, como hice notar en mi lectura de *Obasan*, es un aspecto textual que no debe hacerse a un lado. La novela de Kogawa depende de la inter e intratextualidad para desestabilizar la coherencia y hegemonía del discurso ficcional-histórico. *Los recuerdos del porvenir*, por su lado, parece limitar su intertextualidad -la intratextualidad no es un recurso muy socorrido aquí- a la relación con el discurso histórico, con el discurso del género de la novela de la Revolución y a la muy conocida asociación que el título de la novela establece con *Los pasos perdidos* de Carpentier, donde aparece una cantina llamada "Los recuerdos del porvenir".

Esto último quiero relacionarlo con el siguiente gran punto en que *Los recuerdos* difiere de *Obasan*. La reescritura histórica que se realiza en la novela de Kogawa pasa por una consciencia narrativa autodiegética que se autodesigna como indagadora de la realidad y veracidad de un pasado que constituye un misterio en su presente como protagonista. Naomi es la historiadora en ciernes que se embarca en un *Künstlerroman* de donde surge como un personaje que ha madurado personal y artísticamente a través de su propia función historiográfica, actorial y vocal. Esta búsqueda del personaje es la que permite y justifica que en la narración aparezcan múltiples niveles textuales que conducirán a una revisión de lo histórico y de las maneras como el sujeto investigador y lector puede acercarse a él.

El caso de *Los recuerdos* es, huelga decir, muy diferente. La interrupción del discurso histórico se realiza incluso desde la elección de la instancia vocal que da cuenta del mundo narrado. Esta corresponde no sólo a una narradora homodiegética como en *Obasan*, sino a una voz colectiva, fantasmal y de una alta y consciente subjetividad, que oscila entre lo autodiegético y lo testimonial. Es una voz cuya intención no es corregir de modo abierto, sino narrar nostálgicamente lo ocurrido en el pueblo de Ixtepec. Pero esta voz, aunque carece de las características política y ética que determinan de manera tan evidente a la narradora de *Obasan*.⁷⁴

utiliza otros recursos para transgredir las nociones hegemónicas de un discurso histórico y ficcional.

La voz narrativa de *Los recuerdos del porvenir* no tiene como objetivo primordial hacer historia o reescribir la historia, sino narrar lo acontecido en un lugar determinado y desde su propio punto de vista. Es en este aspecto donde radica una de las estrategias transformadoras del registro de lo histórico-ficcional en la novela de Garro. La fuente vocal de información se halla imbuida de un mundo mágico del que da cuenta, que da por sentado y presenta directamente sin necesidad de un marco narrativo que le proporcione autoridad y justifique tanto el mundo narrado como su (re)presentación.

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga. (11)

Así, la novela se inicia con la presencia declarada de una voz narrativa que se identifica con el pueblo —a veces en su sentido más estrictamente material, al fundirse con las calles, las paredes y los ladrillos, a veces en un sentido más amplio al ponerse del lado de los habitantes y compartir con ellos secretos, conspiraciones y sentimientos (12, 149, 244, 248, 262)— sin que explique en ese momento dónde es "aquí", por qué la piedra es "aparente" (y peor aún, qué significa la combinación "piedra aparente"), o establezca la autoridad de sus recuerdos. En vez de proporcionar un marco lógico para esclarecer el mundo narrado y aproximarse a él, la voz narrativa inaugura una serie de motivos que se volverán sistemas isotópicos y ejes temáticos y estructurales de la novela, como es el caso de la memoria y el tiempo, ya ubicados en un ámbito de defamiliarización por medios textuales maravillosos.

Como dije, la voz narrativa no se embarca aquí en ninguna búsqueda personal o comunitaria con el fin de llenar huecos históricos. En cambio, hace algo que no está enteramente

divorciado de esas funciones, pues se erige como cronista de lo ocurrido en Ixtepec. La voz narrativa no hurga conscientemente en el pasado para revelar secretos y omisiones históricas; se encarga de relatar, aquí sí de manera consciente e incluso autorreflexiva, su propio pasado con un énfasis en episodios específicos que corresponden a la intersección de la vida privada y la vida pública de algunos personajes, que se hallan matizadas por el contexto histórico donde se ubica la diégesis

La voz narrativa anuncia y es depositaria de un mundo y un modo de narrarlo al que hace alusión la intertextualidad que desata el título de la novela me refiero a la dimensión *extraña*, mágica o, con más precisión, mágico-realista de la obra, con la que puede relacionarse *Los pasos perdidos* de Carpentier. Si en el caso de *Obasan* los distintos niveles y recursos textuales conducen a la fragmentación, descubrimiento y revisión de la historia para entonces revelar otras historias y dismantelar la autoridad de la primera, en *Los recuerdos del porvenir* los recursos del discurso literario de lo fantástico y de lo real maravilloso son los que transforman la presentación del discurso histórico-ficcional y sus consecuencias.

Como muestra mi recuento teórico de lo fantástico y el realismo mágico, el efecto de no disyunción o no antinomia que se cuenta entre los factores indispensables en la relación entre lo natural y lo sobrenatural que alberga el realismo mágico, se construye textualmente con recursos lingüísticos y narrativos que logran resarcir a la lectora de las aparentes contradicciones semánticas que se encuentran en la obra en turno. Uno de los puntos más relevantes en el repertorio narrativo necesario para la producción del realismo mágico se refiere a la voz narrativa. Esta tiene a su cargo tanto la presentación de los acontecimientos del mundo narrado y los personajes que lo habitan, como la creación y mantenimiento de un registro de normalidad y verosimilitud al presentar y comentar ese mundo.

La no antinomia que propone Chanady depende casi por completo de la reticencia autorial. La forma como se presenta el mundo diegético y se comenta el mismo es fundamental para que pueda existir lo real mágico en el texto. La no antinomia, de donde también surge la

peculiar relación entre lo natural y lo sobrenatural en el texto, requiere una focalización y una voz narrativa que den por sentado el sustrato sobrenatural que existe en el mundo diegético. Ni siquiera se trata de una perspectiva que simpatice o esté de acuerdo con lo narrado y busque hacer comentarios que lo validen, lo cual podría destruir el efecto del realismo mágico: son sencillamente una voz y una focalización que permitan no explicar sino describir lo sobrenatural como si se tratara de algo aceptado, comprendido y ubicado en el mismo nivel de normalidad y cotidianidad que lo natural

Los recuerdos del porvenir es narrada por una voz ambigua, comunitaria, que pertenece plenamente al mundo narrado: Ixtepec, trátase del pueblo en su concreta literalidad, de sus habitantes, o de alguna entidad fantasmal y abstracta que se arroga la facultad y el derecho de asumir una identidad colectiva y hablar por la comunidad (9, 149, 244, 262) La voz narrativa, con su polivalente presencia actorial y vocal, es la primera instancia introductora y productora de lo mágico realista. Como se observa en la cita que ya hice del inicio de la novela (11), desde sus primeros comentarios da por supuesto o incluso produce una posición cognitiva y emotiva en su narratario, de modo que no necesita ni intenta dar explicaciones de lo que narra o describe.

La voz narrativa presenta y describe, mas no explica ni digiere la información para ayudar a que parezca lógica. Esto es claro, por ejemplo, en la forma como se refiere al papel protagónico del tiempo. "Allí no corre el tiempo: el aire quedó inmóvil después de tantas lágrimas." (12) Esta oración, una de las primeras alusiones directas al tiempo, forma parte de un sistema de referencias y motivos ("También el general, incapaz de dibujar sus días, vivía fuera del tiempo, sin pasado y sin futuro []" 15) que abarcará el papel de la memoria y el olvido en la novela. Aunque en un principio podría considerarse una imagen común para designar el hecho de que en la casa de los Moncada parece que el tiempo no pasa, el contenido maravilloso de la expresión y su equivalente como referido dentro del mundo narrado se verán reforzados por el resto de la novela, donde tiempo y espacio son ejes fundamentales donde se manifiesta lo mágico realista

Una de las más importantes formas como se va creando la no antinomia y al mismo tiempo se va trazando la función del tiempo y su trascendencia dentro de los niveles estructurales, narrativos y anecdóticos de la novela, aparece cuando se habla de Martín Moncada y su relación con el tiempo:

Quando pensaba en el porvenir una avalancha de días apretujados los unos contra los otros se le venía encima y se venía encima de su casa y de sus hijos. Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía. "el lunes haré tal cosa" porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo separaba de la necesidad de hacer "tal cosa ese lunes". Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él. De niño pasaba largas horas recordando lo que no había visto ni oído nunca. Lo sorprendía mucho más la presencia de una buganvilia en el patio de su casa que el oír que existían unos países cubiertos por la nieve [...]

–¿En qué piensa, Martín? –le preguntó su madre, sorprendida ante su actitud concentrada.

–Me acuerdo de la nieve –contestó él desde la memoria de sus cinco años. A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola. (21)

Esta escena va inmediatamente precedida por el momento en que, al dar las nueve de la noche y ser desprendido el péndulo del reloj ahora mudo,

Sin el tictac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos solo personajes de la memoria. Así los veo ahora, cada uno inclinado sobre su círculo de luz, atareados en el olvido, fuera de ellos mismos y de la pesadumbre que por las noches caía sobre mí cuando las casas cerraban sus persianas. (21)

Así, la primera cita, que señala un tiempo distinto vivido por un solo personaje, se ve ampliada en sus alcances mágico realistas por la segunda. En ésta, el resto de los personajes que habitan esa casa se ven afectados por la instauración de un tiempo diferente, curiosamente inaugurado cada noche por la suspensión literal del sonido del reloj. Aunque Martín Moncada tenga su propia

relación con el tiempo, los demás personajes también viven en un mundo donde un acto muy concreto y sencillo, como quitarle el péndulo al reloj, puede conducir a un fenómeno de implicaciones que interrumpen y subvierten una lógica contundente como es el transcurso del tiempo. Al interrumpirse la continuidad temporal es que los personajes entran en un estado nostálgico que da pie a los comentarios que hace la voz narrativa sobre Moncada. En lo que viene a constituir una pausa en la narración del presente que se está abordando en ese momento, y que entonces hace que el tiempo realmente se detenga para narrador y narratario, estos comentarios no pretenden explicar lo que ha ocurrido en la casa ni se asombran por ello, sólo describen las características particulares de uno de los personajes.

La presencia del tiempo no se limita a este tipo de escenas y comentarios por parte de la voz narrativa. El tiempo es, a través de esta voz, tema, estructura y principio regulador de lo narrado y de la narración. Las frecuentes marcas temporales que sitúan lo narrado frente a la narración ("En los días a que ahora me refiero ." (17), "Así los veo ahora ." (20), "Años atrás..." (33), "Los años han pasado..." (158)) tienen su complemento en la unión de extrañas aseveraciones como "Por su culpa mi tiempo estaba inmóvil" (27) con algunas de las mas abiertas introducciones al papel y la importancia del tiempo en *Los recuerdos* . .

Ya sé que todo esto es anterior al general Francisco Rosas y al hecho que me entristece ahora delante de esta piedra aparente. Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la geometría de luces que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento. Un punto luminoso determina un valle. Ese instante geométrico se une al momento de esta piedra y de la superposición de espacios que forman el mundo imaginario, la memoria me devuelve intactos aquellos días; y ahora Isabel está otra vez allí, bailando con su hermano Nicolás [] (14)

En esos días era yo tan desdichado que mis horas se acumulaban informes y mi memoria se había convertido en sensaciones. La desdicha como el dolor físico iguala los minutos. Los días se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto y las personas en un solo personaje inútil. El mundo pierde su variedad, la luz se aniquila y los milagros quedan abolidos. La inercia de esos días repetidos me guardaba quieto, contemplando la fuga inútil de mis horas y esperando el milagro que se obstinaba en no producirse. El porvenir era la repetición del pasado [..] Como en las tragedias, vivíamos

dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante detenido [...] Habíamos abolido al tiempo. (64, 65)

La voz narrativa prepara así el terreno para varios elementos textuales que son esenciales dentro del mundo narrado y para el arraigo de lo mágico realista.

Como ya dije, el narrador mismo aparece como una instancia vocal y actuarial que de entrada se encuentra rodeada y caracterizada por vacíos de información lógica o por una serie de declaraciones que hacen explícitos los temas del tiempo y la memoria, tal y como el narrador los ofrecerá y los vivirá en la novela. Estas dimensiones de la identidad del narrador y su relación con el mundo narrado también anuncian la forma como, a partir de su manera de concebir, habitar y manejar el tiempo, también se establecerá la estructura temporal de toda la novela: "Por la tarde el tren anunció su llegada con un largo silbido de triunfo. Han pasado muchos años, de los Moncada ya no queda nadie, sólo quedo yo como testigo de su derrota para escuchar todos los días a las seis de la tarde la llegada del tren de México" (37). Desde un presente de desolación, la voz narrativa se referirá al pasado más o menos cercano de los jóvenes hermanos Moncada, de Julia y del general Rosas, hará esporádica mención de un pasado más remoto, mostrará a Isabel hablando de la memoria del futuro (252) —que comparte con la voz narrativa (268, 278)— y también insinuará la coexistencia de tiempos dentro de sus recuerdos.

Jackson habla de la disolución de las unidades clásicas de tiempo, espacio y personajes en los textos fantásticos⁷⁵ mientras que Parkinson Zamora dice que

Magical realist texts, in their most distinct departure from the conventions of literary realism, often seem to pulsate with proliferation and conflation of worlds, with appearances and disappearances and multiplications of selves and societies. These magical instabilities depend upon an array of narrative strategies that multiply/blur/superimpose/unify or otherwise transgress the solidity and singularity of realistic fictional events, characters, settings. In magical realist fiction, individuals, times, places, have a tendency to transform magically into other (or all) individuals, times, places.⁷⁶

Menton, por su parte, habla de la existencia de distintos conceptos temporales en obras pertenecientes al realismo mágico; se refiere a los tiempos mítico, histórico, cíclico y retrocedente. La yuxtaposición de dos de estos tiempos en un mismo periodo produce una “correlación increíble” típica del realismo mágico, según este teórico.⁷⁷

Estos comentarios son útiles para ver que, tanto a nivel de contenido como de estructuras, la voz narrativa presenta sin cuestionamientos lógicos conceptos y líneas temporales que transgreden y subvierten una temporalidad cronológica. Ésta, que llevaría a una narración lineal con claras relaciones causales, aquí se ve transformada en una narración circular con irrupciones de distintos niveles temporales tanto en el ámbito de la enunciación narrativa como en el del mundo narrado (11, 259, 260, 292). A esto se agregan las connotaciones cíclicas de comentarios como

Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones ya muertas [...]. Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. [...] Y vienen otras generaciones a repetir sus mismos gestos y su mismo asombro final. Y así las seguiré viendo a través de los siglos, hasta el día en que no sea ni siquiera un montón de polvo y los hombres que pasen por aquí no tengan ni memoria de que fui Ixtepec. (248)

La presentación y conceptualización no lineal del tiempo trae consigo la de la memoria como un proceso y conocimiento que tampoco son lineales. Ambos factores, el tiempo y la memoria, contribuyen a la instauración de una dimensión temporal que va más allá de un presente cotidiano y que erige los tiempos cíclico, histórico y mítico como reguladores del eje temporal de la novela. Fernández de Ciocca comenta, con bastante tino, que en la primera parte de la novela los sucesos se desarrollan en una inercia marcada por un tiempo fuera del tiempo y en una dimensión mítica que se opone al tiempo real que introducen los fuereños, Húrtado y Julia, quienes son capaces de hacer despertar al pueblo y moverlo de su estasis con su mera presencia y con la huida al final de esa misma parte.⁷⁸ Esta confluencia de tiempos, en su desestabilización de una línea temporal convencional y su pertenencia y participación en un mundo mágico realista

donde se transforman supuestos lógicos eurocéntricos básicos, como es la temporalidad lineal, permiten pensar incluso en una concepción poscolonial del tiempo que surge "[...] as a result of the rebirth of the epic synthesis of myth and history in the novel, and as historical texts are deconstructed, we see happening first in a literary sense what can only be described as a philosophical and modal shift in axiomatic time; the dream takes on the aspect of real life"⁷⁹

El episodio donde se ve con mayor claridad la separación de los tiempos de la novela del tiempo lineal es, sin duda, el momento en que Felipe Hurtado y Julia huyen:

Don Joaquín iba a seguirlo, pero entonces sucedió lo que nunca antes me había sucedido; el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé afuera del tiempo, suspendido en un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantado nunca, donde el polvo queda a la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo. Allí estuve. Allí estuvimos todos [...] No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil.

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche [...]

[...] El arriero entró al pueblo y nos contó cómo todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones. (145, 146)

La total interrupción de la línea temporal y de la sucesión de acontecimientos se interrumpe al nivel de la trama y de la enunciación; el tiempo también se detiene para la lectora a través de la pausa descriptiva del narrador. Esta flagrante transgresión a un orden temporal "natural" se describe y se recuerda como algo inusitado y que no se entiende, pero su rango de realidad existente nunca es puesto en duda. Es más, la veracidad de lo que experimentaron la voz narrativa y los habitantes de Ixtepec se ve avalada por la perspectiva y la declaración del arriero. Este, quien no pertenece a Ixtepec y su mundo, se sorprende ante la noche que reina en el pueblo, pero no pone en duda la información que han recogido sus sentidos. Al igual que el narrador y los personajes, por más inesperada y nunca antes vivida que fuera la experiencia de la detención del tiempo, es algo que no se cuestiona y tampoco se investiga.

Mi tercera observación sobre esta cita concierne a la inextricable relación entre el tiempo y el espacio. En cualquier tipo de narración con aspiraciones de verosimilitud y realidad, tiempo y espacio son coordenadas unidas por lazos estrechos. La obvia necesidad de un espacio para que el tiempo transcurra en él y viceversa se encuentra también en textos con matices fantásticos o mágico realistas y *Los recuerdos del porvenir* no es una excepción

Así como tiempo y espacio son descritos en detalle y con unidades de significado que apuntan a una ubicación espacio temporal exacta y, más allá de eso, incluso real e histórica, ocurre lo mismo con su construcción mágico realista. He señalado algunos momentos donde se observan modos no convencionales de presentar y emplear la temporalidad, del mismo modo como he mostrado algunas elaboraciones vocales, actoriales y en el nivel de la trama que apuntan a lo mágico del tiempo en esta novela. En algunos de esos mismos ejemplos resulta obvio que no sólo es el tiempo, sino también el espacio, el que se ve afectado por lo sobrenatural. El espacio híbrido del realismo mágico, donde el mundo ficcional intenta asirse de sus sustratos de realidad,⁸⁰ se construye en la novela de Garro a partir de descripciones detalladas de espacios que pueden relacionarse con espacios “reales” o incluso realistas. Sin embargo, al ser escenario de una convergencia de tiempos distintos de los cronológicos y considerados aceptados, así como de sucesos que se ubican dentro del rubro de lo mágico realista, el espacio también se ve transformado por la coexistencia armónica e indiscutible de los niveles natural y sobrenatural

La noche se extendía ante ellos larga y tediosa, igual a todas las noches. El calor alejaba a las estrellas y bajaba a las ramas de los árboles, el aire no corría y el diálogo estacionado en un tiempo invariable repetía sólo las imágenes de Julia y de Francisco Rosas (102)

En ropas de dormir esperaron en las tinieblas de su cuarto apenas rotas por la luz de las veladoras. El camisón blanco de la señora se llenó de colores. Las luces cambiaban del naranja al verde para entrar al azul, después al rojo y volver con violencia al amarillo. Los reflejos alargaban el tiempo. En los rincones se instalaron formas extravagantes y el olor de las cucarachas gigantes llegó a través de las rendijas de las puertas. Una humedad viscosa se untó a las paredes y a las sábanas. Afuera se oían caer las hojas podridas de los árboles. El ir y venir de los insectos produjo un ruido sofocante. La noche de los trópicos

devorada por miles de alimañas se agujereaba por todos los costados y los esposos oían mudos la invasión de agujeros. (139, 140)

Las copas de los tamarindos también se deshacían en la luz de la mañana. Nada tenía cuerpo en Ixtepec, ni siquiera el sacristán que había muerto sin dejar cuerpo. El pueblo entero era de humo y se le escapaba de entre las manos.

—¡Tiene que aparecer! —insistió Rosas aferrándose a sus palabras como a la única realidad en aquel pueblo irreal que había terminado por convertirlo a él también en un fantasma. (181)

Como se observa, en primer lugar es difícil abstraer un espacio y aislarlo del tiempo y de los sucesos que ocurren en él, en toda la novela, como en estas citas, el espacio no es una entidad maravillosa *per se*, sino debido a los sucesos que se desarrollan en él y lo transforman y a la historia que lo toma como escenario. Sucesos e historia permiten que se active una disposición para colocar las descripciones del espacio dentro de una tradición mágico realista, y cuando hablo de disposición me refiero a la capacidad y voluntad de la lectora para hacer su lectura de la obra con los códigos de lo fantástico y lo mágico realista en mente, pues son parte de sus expectativas

Como se ve en todas las citas, pero de manera más evidente en las dos primeras, la presentación mágico realista del espacio se basa en gran medida en algunos recursos retóricos como la hipérbole, la personificación y la sinestesia.⁸¹ La hipérbole, que lleva a exagerar elementos como el calor, que en otros contextos puede pertenecer por completo a un código de lo natural, intensifica la presencia de factores ajenos a la voluntad humana y les permite tener consecuencias que trascienden los límites de lo que puede ser comprendido y controlado.

En lo que corresponde a la personificación, el reiterado uso de seres o entidades inanimadas como si tuvieran características animadas o incluso humanas, transforma lo que podría haber sido una descripción realista o incluso un tanto exagerada. Hablar de un calor que aleja estrellas y baja por ramas le da una forma y una presencia que lo materializan más allá de las sensaciones, el calor adquiere cuerpo y se funde con la estasis de un aire que no corre y un diálogo detenido en un tiempo invariable que repite las mismas imágenes. Un movimiento ligeramente contrario es el que produce el efecto mágico realista en la tercera cita. Aunque las

imágenes filtradas por la focalización en Rosas podrían leerse como otro tipo de hipérbolo sobre el hastío, inmovilidad y misterio del pueblo en su conspiración, la insistencia en fenómenos físicos imposibles logra, mediante la repetición y acumulación, producir un escenario que diverge de lo realista. En esos momentos, todo carece de cuerpo, sustancia y, por ende, de existencia en Ixtepec: los tamarindos se deshacen en lo que podría ser un mero efecto óptico creado por la luz matutina, nada tiene cuerpo, el pueblo es de humo y el mismo general Rosas ha sido convertido en un fantasma. Gran parte del efecto se crea porque no se trata de que “parece” que los tamarindos se deshacen, nada “parece” tener cuerpo, el pueblo “parece” de humo ni Rosas “parece” fantasma. La relación entre los constituyentes de estas imágenes no es de semejanza sino de identidad y la metáfora es clara en el hecho de que tiene consecuencias tangibles para quien observa, las cuales proponen una inversión en la naturaleza y en la jerarquía de las entidades que habitan el mundo diegético.⁸² En todos los casos gran parte de la responsabilidad del efecto de las imágenes recae en el narrador, quien no hace más comentario, no explica las imágenes que presenta y da por sentado que son parte de la realidad palpable y reconocible por el personaje y por el narratorio en los mismos términos en los que se ofrece.

La sinestesia, que también participa de las ventajas que proporciona el tipo de narrador y focalizaciones que tiene la novela, es otro de los modos más eficaces de crear el espacio mágico realista.

Esa noche luminosa permanecía intacta en el tiempo, los militares nos la habían escamoteado, pero el gesto más inocente o una palabra inesperada podía rescatarla. Por eso nosotros aguardábamos en silencio. En la espera yo estaba triste, vigilado de cerca por esos hombres taciturnos que surtían a los árboles de ahorcados. [. . .] Los borrachos también andaban tristes y de cuando en cuando anunciaban su pena con *un grito alargado y roto que retumbaba en la luz huidiza de la tarde* (15, el énfasis es mío)

Aunque la sinestesia corresponde estrictamente a la parte que subrayé, quiero mostrar cómo la imagen está construida con el apoyo de otros factores e imágenes que contribuyen a darle fuerza y a elaborar una isotopía de lo mágico realista. Para empezar, “esa noche luminosa” no se refiere a

una noche en especial. Aunque el referente inmediato (“En esos días aún creíamos en la noche sobresaltada de cantos y en el despertar gozoso del regreso” 15) contiene el binomio día-noche y una referencia más lejana (“Los quinqués se apagaron a las diez de la noche y ésta se volvió sombría y temible” 14) habla de una noche oscura, la otra posibilidad semántica de “noche luminosa” habla de la vida y el bullicio que existían en el pueblo antes de que llegara Rosas. A este significado se le agrega la referencia al tiempo, que ya es una unidad semántica que incluye lo mágico realista entre sus connotaciones, y la naturaleza sumamente concreta que tiene la imagen formada por la oposición entre el escamoteo realizado por los militares y el rescate, mediante gestos o palabras, que se espera. Se añade además la tristeza de un yo claramente enunciado y que se identifica con el pueblo –con toda la ambigüedad de la que ya he hablado– Este yo, huelga recordar, desde el principio de la novela es agente de lo maravilloso y mágico realista, lo cual se ve enfatizado aquí por su capacidad de personificarse a través de la posibilidad de albergar sentimientos humanos como la tristeza y de ser vigilado por militares ahora que ya está dotado de características mágicas y humanas. Al llegar a la sinestesia, el campo está listo para que ésta forme parte del entramado mágico realista. Los borrachos comparten la tristeza del pueblo y su pena se anuncia con un largo grito, roto no se sabe cómo, por qué, ni exactamente qué pueda significar eso; además, es un grito que en su dimensión sonora retumba, pero no en los oídos de nadie, sino en “la luz huidiza de la tarde”. En esta última parte, aunque los elementos pueden reconciliarse con cierta lógica, la expresión sola y el contexto que la rodea subrayan el choque entre dos sentidos distintos: el oído y la visión. El sonido se percibe no sólo cuando hay luz, sino *en* la luz huidiza de la tarde, donde “huidiza de la tarde” conduce nuevamente hacia la noche y el mismo tiempo crea una relación de oposición ahora en el binomio tarde-noche.

El espacio también adquiere dimensiones mágico realistas según su relación con algunos personajes o el uso que éstos hagan de él. Jackson considera la dispersión y la fragmentación de los personajes como factores que deforman concepciones monísticas de seres racionales y unificados,⁸² mientras que para Menton los personajes propios del realismo mágico son

arquetípicos y únicos.⁸⁴ Como mostraré, algunos de los personajes más relevantes y depositarios de una carga mágico realista en la novela, se ajustan a los comentarios de estos teóricos

Ya mencioné a Martín Moncada, cuya relación con el tiempo afecta la temporalidad y el espacio donde habita. Quiero pasar a uno de los personajes principales donde la función mágica y arquetípica es más notoria. Felipe Hurtado es caracterizado desde su primera aparición hasta la última como el forastero, el tipo romántico del hombre extraño y misterioso, de pasado y orígenes desconocidos, que irrumpe en un mundo ordenado para desatar un caos y/o propiciar un reajuste (144).

Una tarde, un forastero con traje de casimir oscuro, gorra de viaje y un pequeño maletín al brazo, bajó del tren [...] Era el único viajero. Los cargadores y don Justo, el jefe de estación, lo miraron con asombro. (38)

La inesperada presencia de su marido acompañado del extranjero la turbó y le produjo una especie de vértigo momentáneo: como si toda su soledad y el orden acumulado durante años hubiera sido roto. (54)

Las reacciones que produce la llegada de Felipe Hurtado se justifican con su caracterización como un personaje en un principio anónimo e innegablemente misterioso y ajeno a la vida y a los principios que rigen la realidad de Ixtepec. La turbación que siente doña Matilde cuando su esposo, don Joaquín, lleva al extranjero a la casa para darle albergue, es parte de una serie de anuncios que completarán la aparición de Hurtado como un ser extraordinario, con un pasado oculto y capaz de instaurar un nivel adicional de lo mágico o maravilloso en la vida del pueblo. La soledad y el orden a que hace alusión la voz narrativa que focaliza en doña Matilde, hablan ya de la posibilidad de una disrupción del orden –de por sí peculiar– que impera en el pueblo.

Pese a no conocer Ixtepec ni ser conocido por sus habitantes, otra de las activaciones de la naturaleza mágico realista del personaje corresponde al hecho de que, extranjero, se mueve con aplomo por las calles del pueblo, como si las conociera. Asimismo, lo que para un fuereño podría

constituir una notoria idiosincracia local, como la presencia del loco del pueblo vestido de presidente, no produce la menor señal de sorpresa en Hurtado.

No cabía duda, se trataba de un extranjero. Ni yo ni el más viejo de Ixtepec recordábamos haberlo visto antes. Y sin embargo parecía conocer muy bien el trazo de mis calles [...] (39)

El fuereño no se asombró de la levita ni de la banda presidencial cruzada al pecho [de Juan Carriño] (50)

Con este tipo de comentarios, Hurtado parece encajar de manera exacta en el mundo natural y sobrenatural de Ixtepec. Su aparición corresponde al gesto o palabra inocentes e inesperados que el pueblo ha aguardado para recuperar su vida, su movimiento y su tiempo, para salir del orden impuesto por la realidad que establecieron el general Rosas y el conflicto bélico y el episodio histórico que representa: “Cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos” (14) El general Rosas, contraparte de Hurtado en la trama amorosa, también lo es en el tipo de orden que impone y en su relación con el tiempo, el espacio y la memoria. A diferencia de los Moncada, Francisco Rosas es hombre de una sola memoria que lo encadena al pasado inmediato con Julia (252), si, en tanto que forastero, comparte ciertos rasgos perturbadores del pueblo como Hurtado y Julia, la diferencia radical es que su tiempo es mucho más real que el de los otros extranjeros y queda fácilmente atrapado en la inercia cíclica del pueblo. Es una enorme ironía el hecho de que si algunos de sus actos como representante del tiempo histórico son capaces de sacudir a Ixtepec de su letargo, el mismo queda convertido en un fantasma en quien la detención y repetición del tiempo se exagera (181)

El general pasó junto a nosotros [.]. Seguíamos bajo su sombra inmóvil que repetía el mismo crimen una y otra vez con la precisión minuciosa de un maniático. En su tiempo inmóvil los árboles no cambiaban de hojas, las estrellas estaban fijas, los verbos ir o venir eran el mismo, Francisco Rosas detenía la corriente amorosa que hace y deshace las palabras y los hechos y nos guardaba en su infierno circular. (260)

Lo contrario ocurre con Hurtado, y es que el factor que distingue a Hurtado de Rosas y que los convierte en figuras diametralmente opuestas pese a compartir un amor obsesivo por Julia y encontrarse en el mismo pueblo, es la naturaleza mágica de Felipe Hurtado. Aunque Hurtado introduce en Ixtepec un tiempo aparentemente real por venir del exterior y hallarse limpio de la inercia del pueblo, el suyo es un tiempo transformador donde lo mágico se pone en movimiento.

La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras y en las hojas de los árboles; los almendros se llenaron de pájaros, el sol subió con delicia por los montes y en las cocinas las criadas comentaron ruidosas su llegada. El olor de la tisana de hojas de naranjo llegó hasta las habitaciones a despertar a las señoras de sus sueños inhábiles. La inesperada presencia del forastero rompió el silencio. Era el mensajero, el no contaminado por la desdicha (65)

Pero su potencial mágico se concreta más allá de sus manifestaciones en la transformación del tiempo, que en sí misma implica una total subversión de lógicas y órdenes, y lo convierte en una figura que produce fenómenos que contravienen el orden natural de las cosas.

El joven sacó dos cigarrillos y ofreció uno al patrón. Según se supo mucho después, don Pepe notó que los había extraído del aire. Simplemente había extendido el brazo y los cigarrillos encendidos aparecieron. Pero en ese momento don Pepe no estaba en condiciones de sorprenderse de nada y el hecho le pareció natural (40)

Y Felipe Hurtado se dirigió al portón de salida. Tefa lo vio irse y tuvo la impresión de que iba pisando las plantas sin dejar huella. (56)

Mucho después, cuando ya Hurtado no estaba entre nosotros, los invitados de doña Matilde se preguntaron cómo había atravesado aquella tempestad con el candil encendido y las ropas y el pelo secos. Esa noche encontraron natural que su luz permaneciera encendida hasta el momento en que llegó a lugar seguro (106)

El matiz sobrenatural del mundo narrado pasa a un nivel más depurado. Quizá pueda hablarse de una exacerbación mágico realista en una segunda potencia pues a la existencia previa de lo natural y lo sobrenatural en relación armónica y no antitética, se agrega otro nivel de lo sobrenatural. Como en el caso del primer nivel de interacción entre esos dos tipos de sucesos y modos de presentar el mundo narrado, lo sobrenatural no se encuentra problematizado. Aunque la

voz narrativa comenta que después de ocurridos los incidentes los demás personajes se percataban de que habían presenciado algo extraño, también señala que en el momento de los hechos les parecía natural. Es otra vez la voz narrativa la que valida la presencia de lo mágico, pues pese a que informa que los personajes identificaron algo raro *a posteriori*, no intenta averiguar más, no da más explicaciones, no pone en duda lo acontecido ni el testimonio de los personajes, y, en cambio, si enfatiza que todo les había parecido natural

Felipe Hurtado también es agente de transformación en Ixtepec por ser depositario de la ilusión a la que el pueblo había renunciado (74, 117), por lo cual el escándalo de las queridas de los militares y, sobre todo, el misterio de Julia, eran lo único que lo mantenía vivo (26, 92, 117, 151, 152, *passim*). Hurtado proporciona la ilusión de manera mágica, ya no sólo por las expectativas que crea su aparición ni por los actos maravillosos que realiza, sino porque trae al pueblo la idea de hacer teatro (74)

La empresa teatral cuenta con los tres jóvenes Moncada como cómplices, para ellos el teatro encarna una extensión del mundo lúdico y onírico que habitaban cuando niños y que sigue determinando muchas de sus acciones⁸⁵: “[Doña Ana Moncada] por primera vez los veía tal y como eran y en el mundo imaginario que deseaban desde niños.” (120) Esta yuxtaposición de lo real y lo irreal en los Moncada remite a los juegos en Roma y Cartago –los árboles en casa de los Moncada (13, 264, *passim*)– y en “Inglaterra” –un cuadro con una escena de cacería en casa de sus tios (52, 53, 281)– que les permitían escapar del letargo de Ixtepec y aspirar al futuro que ya era parte de la memoria de Isabel y Nicolás. Es en otros niveles textuales, como el sugerido por la obra teatral y quizá incluso por el cuadro, donde los Moncada escapan de lo que constituye su realidad, la realidad diegética, para adentrarse en mundos maravillosos metadieгéticos.

Felipe Hurtado se echó a reír y empezó la lectura de una obra

Por los canales de los tejados caían grandes chorros de agua que acompañaban la voz de Hurtado. Las palabras fluían mágicas y milagrosas como la lluvia [.] (107)

El contenido y efecto mágicos de las palabras cuando son pronunciadas por Hurtado es evidente. El acontecimiento teatral llega a trascender su deseo individual y abarca todo el pueblo, empezando con los Moncada. Aquí no es gratuito el hecho de que Isabel, quien funciona como contraparte y complemento de Julia, es la colaboradora más cercana del forastero (74, 117). El “teatro mágico”, como dan en llamarle los habitantes de Ixtepec (119, 121), permite que se observe en un nivel metadieético la construcción verbal y mágica del universo diegético que se observa en el nivel de la narración homodieética.

[. .] las palabras [eran] formas luminosas que aparecían y desaparecían con la magnificencia de los fuegos de artificio.

[..]

[. .] Los jóvenes, apenas subían sus gradas, alcanzaban un reino diferente en que danzaban y hablaban también de una manera diferente. Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos. (119)

Las palabras del texto dramático tienen aquí la posibilidad de producir un mundo metadieético maravilloso dentro de la fusión de lo natural y lo sobrenatural de la diégesis. En su irrealidad, el acto teatral participa de algunas características carnales al permitir la existencia de lo extraordinario en un contexto “normal” –aunque aquí ya incluye la interacción de lo “real” y lo mágico– y al dar paso a una inversión en el orden y ánimo de Ixtepec.⁸⁶ Estos matices carnales anuncian y aclaran la naturaleza de espacios como el burdel y el hotel, y de eventos como la desaparición de Hurtado y de Julia y la fiesta en casa de Carmen B. de Arrieta.

Pero el acto teatral también adquiere dimensiones proféticas y metadieéticas al presentar a una Isabel que “[. .] dejaba de ser ella misma y se convertía en una joven extranjera. El era el imprevisto viajero [. .]” (119). En este pasaje coexisten el referente real en el interior de la diégesis (Hurtado es un viajero imprevisto) y sus posibilidades extraordinarias y prolepticas, pues pese a lo ilógica que puede parecer en un principio la transformación de las palabras en realidad, Isabel sí dejará de ser ella misma y se convertirá en extranjera para el pueblo. Las implicaciones

prolépticas y mágicas de la representación teatral llegan a un punto culminante cuando, en lo que ya se considera un regreso a la realidad diegética (“Felipe Hurtado calló y todos volvieron del mundo ilusorio” 120), Isabel intenta romper el silencio y lo que hace es anunciar lo que ocurrirá en un sentido literal en el nivel de la diégesis mágico realista:

Empezó despacio su respuesta y a la mitad de la frase se detuvo y miró asustada a sus hermanos.

Ahora, después de muchos años, los veo a todos esa noche [...] Vuelvo al pabellón y escucho todavía flotantes las palabras dichas por Isabel y que provocaron su interrupción: “¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!...”

Las palabras de Isabel abrieron una bahía oscura e irremediable. Aun resuenan en el pabellón y ese momento de asombro allí sigue como la premonición de un destino inesperado. (120)

La reacción de los tres hermanos, que terminan viéndose a los ojos con patetismo, e incluso el comentario de Isabel de que seguramente una bruja pasó y les echó un maleficio (121), corroboran el estatus futuro y real de frases que, dichas dentro del contexto dramático y metadiegético, podrían parecer inocentes e irreales. Esta puerta al vaticinio y a lo mágico es abierta, reitero, por la presencia y las ideas llevadas a cabo por Hurtado.

Quiero pasar a una breve consideración de tres colectividades que proporcionan momentos y espacios de irrealidad y carnaval dentro de la diégesis. Me refiero al grupo de las queridas de los militares, al de las prostitutas y al de las señoras de Ixtepec. Los tres grupos crean espacios femeninos que constituirán marcos y contextos para las acciones de las dos protagonistas Julia e Isabel. Los tres, cada uno en su momento y a su modo, proporcionarán espacios y versiones de vida alternativas en relación con los espacios “reales”, “lógicos” e “históricos” de algunos personajes masculinos: “Los personajes ‘pequeños’ ofrecen una alternativa subversiva a la realidad opresiva, y su discurso es disyuntivo porque se desvía del discurso oficial del patriarcado.”⁸⁷

Kay García habla de la existencia de un subcódigo que pertenece a las mujeres, el silencio, al cual puede agregarse la fantasía, única escapatoria, dentro del tiempo de la novela, a la “plenitud ficticia” en un mundo lejano y con otras dimensiones espacio-temporales.⁸⁸ Agrega que

Con las armas del silencio y de la hipercodificación, las mujeres de Ixtepec casi logran una victoria contra los militares [...] pero una mujer marginada arruina los planes de las ixtepequeñas.

Otro problema que tienen las mujeres es que están divididas en tres campos aislados: las decentes, las queridas (amantes fuereñas de los oficiales), y las cuscas (las prostitutas del pueblo). [...]

El aislamiento de las mujeres impide cualquier comunicación entre ellas porque les falta el contacto necesario según el modelo de Jakobson.⁸⁹

Aunque estoy de acuerdo con el hecho de que la fantasía y el silencio son los códigos que emplean los personajes femeninos para hacer frente a la presencia masculina y a los mundos y tiempos que ésta puede representar, difiero en un par de puntos. García habla de una división y aislamiento entre los tres grupos de mujeres que las llevará al fracaso en sus objetivos y que las mantendrá en una posición de sujeción y resignación. Esto a diferencia de quienes, para ella, son los dos personajes que se salvan a través de un autoexilio en el mundo imaginario. Julia e Isabel. Efectivamente, la posibilidad que tienen ambos personajes de perderse literal y metafóricamente en espacios y procesos fantásticos en su totalidad, les permite encontrar una salida de la realidad que las oprime, o las obliga a hacerlo. Sin embargo, considero que los tres grupos de mujeres mencionados se acercan a una liberación semejante por medio de recursos parecidos, aunque no lo logren del todo.

Aquí quiero hacer uso de las nociones del carnaval, factor importante en la creación de lo fantástico y de lo mágico realista. El carnaval, como ya he dicho en este capítulo, ofrece posibilidades de invertir, subvertir y transgredir los órdenes establecidos de manera jocosa y celebratoria que no por eso deja su seriedad y trascendencia a un lado. Aunque los efectos del

carnaval no siempre tienen larga duración ni implican la resolución total de los conflictos. sí ofrecen momentos liberadores y de escape.

Las queridas de los militares habitan el Hotel Jardín y de vez en cuando invaden la plaza de Ixtepec.⁹⁰ El hotel —que junto con la casa de las prostitutas, la cantina y la iglesia constituye el bloque de “espacios apoéticos impersonales”⁹¹— es, como dice Rosas Lopátegui, un sitio que deshumaniza su espacio corporal y espiritual. Sin embargo, el uso de códigos distintos de los “reales” e “históricos” que representan los militares, les permiten transformar un poco su relación entre ellas y con el espacio, el pueblo y sus amantes: “La vida en el Hotel Jardín era apasionada y secreta. Las gentes husmeaban por los balcones tratando de ver algo de aquellos amores y de aquellas mujeres, todas hermosas y extravagantes y todas queridas de los militares.” (42) Aunque sus hombres casi nunca dejan a un lado su identidad militar y oficial, tan pronto entran en las habitaciones del hotel se agrega la dimensión personal y a veces legendaria de sus vidas. Cuando están ausentes, el hotel se transforma en un espacio femenino lleno de historias personales y con reglas dictadas por las queridas, reglas que muchas veces también los afectan como ocurre, sobre todo, en el caso de Rosas, sin que ellos puedan comprender ni controlar lo que ocurre (42-49, 149, 252-254).

Estas mujeres, quienes al final de la novela tienen una participación activa al decirle a Isabel que Rosas no perdonará la vida de su hermano (282, 283), permiten que los hechos producidos por las otras mujeres del pueblo también transformen sus propias visiones y destinos y, aunque no lo logran, planean escapar para recuperar su pasado o acceder a otras opciones de vida (229-237). Sin embargo, una faceta esencial de su función transgresora y carnavalesca es su participación en las serenatas que se llevan a cabo en la plaza. Siempre juzgadas por su descarada presencia en Ixtepec, las queridas se apoderan del sitio de reunión más grande del pueblo y lo convierten en escenario de sus dinámicas amorosas con los militares y de la amistad y rivalidad que existe entre ellas. El pueblo que suele aparecer sumido en el silencio, la indiferencia y la

abulia, cobra vida con sus voces; los habitantes despiertan un poco para verlas y oír las en lo que se describe como un derroche de alborozo (94, 95, 122-125)

El segundo grupo corresponde a las prostitutas del pueblo. Al igual que las queridas, son mal vistas por las señoras de Ixtepec y forman una comunidad con su espacio y códigos propios, donde hay algunas inversiones y subversiones de las reglas que rigen el pueblo. Aunque Rosas Lopátegui considera el burdel uno de los espacios apoéticos impersonales condenados a la sujeción y la marginación, lo cual es en parte cierto, considero que la casa de las cuscas es un espacio más complejo y el grupo al que alberga desempeña un papel más central en la novela de lo que la crítica comenta ⁹² Es obvio que se trata de un grupo de mujeres marginadas, rechazadas y aisladas del resto del pueblo y que viven en una casa decrepita. Sin embargo, su misma marginación les confiere un gran potencial subversivo que concretan en varias ocasiones

Aunque las cuscas encabezadas por la Luchi son objeto del abuso de los hombres que las buscan y de su posición como relegadas por la sociedad ixtepequeña incapaz de percibir su verdadera miseria y desencanto, el burdel es un microcosmos donde se funden las leyes particulares que surgen allí y las del mundo exterior. En ese espacio se suspenden por unos momentos las jerarquías y la brutalidad de un tiempo real donde los militares tienen la capacidad de reprimir y oprimir a los habitantes de Ixtepec. Ambos grupos de hombres llegan a la casa de la Luchi con las mismas expectativas, que a veces revelan el patetismo de su situación como hombres con cierto poder, pero en realidad desposeídos

El burdel tiene la ventaja de, a diferencia incluso del Hotel Jardín, ser un sitio donde ciertas funciones, aunque no desaparecen del todo, sí se suspenden al menos parcialmente. Es por eso que las prostitutas cumplen con el papel de amantes, amigas, madres y confidentes, como ocurre en el caso de Damían Álvarez. Este tipo de incidentes las convierte en depositarias de historias ajenas que van completando todos los detalles de los personajes, las dinámicas y la trama contenidas en la diégesis. Asimismo, les permite ser vehículo para mostrar otra faceta

privada de los militares, lo cual es una manera subrepticia de arrogarse poder, aunque siempre terminen sujetas al poder de los otros.

[La Luchi] Recordó al joven desnudo y a sus lágrimas derramadas por causa de Antonia, la querida de Justo Corona, y tuvo la certeza de que no volvería a verlo. [.] Antonia no sabía que Damián Alvarez lloraba por no habérsela llevado la noche que se la entregó al coronel Justo Corona. La única que lo sabía en Ixtepec era ella, la Luchi. Alvarez se lo había contado en la cama, así como su deseo de sacar a la joven del Hotel Jardín. “Ni lo intentes, vas a morir”, le dijo la Luchi asustada por la fragilidad del cuerpo de Damián (100, 101)

La marginalidad desde la cual las prostitutas hablan y se mueven es un factor clave para entender su función dentro de la diégesis. Si Ixtepec entero, a través de la voz narrativa, es cronista, comentarista y coro griego que da orden al pasado, incluso dentro del desorden que parece introducir el realismo mágico con su legado camavalesco, las prostitutas tienen la capacidad de hablar con sabiduría desde su posición marginal.

—¿Tú eres el amigo de Julia? Vete con cuidado —advirtió la Luchi echándose a reír con desparpajo

[.]

—Anda enculado y nosotras la pagamos —interrumpió la Luchi. (59, 60)

—Luchi, ¿tienes envidia de Julia?

La Luchi se quedó pensativa unos minutos.

—¿Por qué me lo preguntas?

—Quiero saber por qué no la quieren las mujeres

—Tal vez porque a ninguna de nosotras nos quieren como a ella —contestó la Luchi con entereza y luego se abrazó a su cuello. (126)

Dentro de las relaciones entre centro y periferia que se observan en los acontecimientos que se desarrollan en el burdel, se encuentra la actitud de las prostitutas, y sobre todo de la Luchi, ante la prohibición de los servicios religiosos y la persecución del sacerdote y el sacristán. La Luchi, quien simpatiza con Juan Cariño y llega a compartir una sensibilidad particular con él (“Va a pasar algo”, se dijo en voz alta la Luchi cuando Damián Alvarez salió de su habitación

Hubiera querido que su frase provocara una catástrofe, pero sus palabras dejaron intactas las paredes sucias de su cuarto” 100), es capaz de arriesgar –y, al final, de sacrificar– su vida por una de las instituciones que, desde una perspectiva convencional, reprueban sus funciones. En lo que constituye una serie de analogías irónicas, la bulliciosa fiesta de doña Carmen tiene su contraparte silenciosa en el ocultamiento del padre Beltrán en el burdel La Luchi, anfitriona de esta parte de la conspiración, donde se invierten el espacio, el ambiente y la reputación de la fiesta. proporciona el escenario para una inversión carnavalesca más: Beltrán y Cariño intercambian su atuendo

[.] se encontraron con el padre Beltrán sentado en el borde de la cama, vestido con la levita y el pantalón rayado de Juan Cariño, mientras el señor presidente, de pie junto al sacerdote, vestía su sotana y parecía muy afligido en su nuevo atuendo. Las mujeres se quedaron aturdidas por la sorpresa. Algunas muy devotas se pusieron de rodillas, otras se taparon la boca para evitar la risa que les produjo la vista de los dos personajes disfrazados. (223, *Cfr.* p. 227)

El espacio y la presentación de los personajes se transforman en el territorio de las prostitutas. Lo sagrado y lo profano, lo cuerdo y lo demente se confunden y señalan lo que puede haber más allá de las apariencias o debajo de un disfraz. Hurtado y Rosas son las dos caras de la misma moneda. Julia e Isabel son dos personajes equivalentes pero con salidas y herramientas de sobrevivencia distintas. Las cuscas y las señoras de Ixtepec comparten un sentir y son parte de la misma conspiración que alimenta la trama y la estructura de la segunda parte de la novela. Son entidades opuestas y complementarias de la misma colectividad de mujeres, quienes, como parte de la trastocación del mundo diegético, se desplazan al lugar de su contrario y arrojan luz sobre una realidad distinta y antes oculta. No es gratuito el hecho de que, al final, el patético cortejo fúnebre de la Luchi se cruce mas no se junte con el de Dorotea, otra de las conspiradoras “decentes” (241), pero que, en lo que constituye otro desplazamiento de códigos e inversiones, la prostituta haya muerto de manera heroica junto a Juan Moncada (224, 242). Aunque hay jerarquias y

morales que se mantienen, pese a las inversiones que ya mencioné, también es cierto que la Luchi tiene una muerte honrosa y reivindicadora que la saca de los sistemas y paradigmas que la ubicaban con rigidez dentro de una clasificación estratificada de personajes.

Pero quizá una de las situaciones que permiten apreciar mejor las ventajas transgresoras de la marginación de las prostitutas sea su capacidad para albergar en su casa a Juan Cariño. Además de proporcionarle un espacio, las prostitutas están dispuestas a aceptar su locura y a dejarse contaminar por el mundo mágico que crean las reglas de Cariño.

Las jóvenes lo ayudarían.

–Ustedes lo único que deben hacer es repetir a coro las palabras que yo diga al general

–Muy bien, pero acuérdesese señor presidente que no tenemos permiso para caminar por el centro de Ixtepec.

–¡Bah! Tonterías

(87)

–¡Díganle a ese asesino que no vuelva a presentarse nunca más en la Presidencia!

–¡Ora sí! ¡Huelga de putas!

[Juan Cariño] Volvió a su casa y cerró la puerta con llave.

–Los asesinos no volverán a entrar aquí mientras no laven sus crímenes.

Las muchachas aceptaron sus palabras. Tarde en la noche, algunos soldados y oficiales llamaron con grandes golpes a la puerta. La Luchi no se dignó abrirles

(89)

La figura de Cariño, como en el caso de la aparición de Hurtado, crea un segundo nivel de lo mágico, pues su presencia se ubica en un entorno diegético de por sí caracterizado por su realismo mágico. Al igual que Hurtado, en quien Cariño ve a un posible sucesor⁹³, el señor presidente tiene una relación peculiar con las palabras. Juan Cariño se relaciona con las palabras como entidades y formas concretas capaces de deambular por el mundo. En lo que constituye una presentación narratorialmente figurada del uso del lenguaje en toda la novela.⁹⁴ Juan Cariño muestra las palabras como algo más que signos mentales que representan una realidad externa y extralingüística. Para él, las palabras son la cosa o, es más, son las que, al significarla, producen la realidad a la que se refieren. De aquí que el señor presidente sea quien debe el potencial subversivo y transformador de las palabras en lo que bien constituye una serie de comentarios

metaficcionales y autorreflexivos sobre los mecanismos productores de significado y sentido de la literatura y del realismo mágico en especial

[.] las palabras eran peligrosas porque existían por ellas mismas y la defensa de los diccionarios evitaba catástrofes inimaginables. Las palabras debían permanecer secretas. Si los hombres conocían su existencia, llevados por su maldad las dirían y harían saltar al mundo. Ya eran demasiadas las que conocían los ignorantes y se valían de ellas para provocar sufrimientos. Su misión secreta era pasearse por mis calles y levantar las palabras malignas pronunciadas en el día. Una por una las cogía con disimulo y las guardaba debajo de su sombrero de copa. Las había muy perversas, huían y lo obligaban a correr varias calles antes de dejarse atrapar. Le hubiera sido muy útil una red para cazar mariposas, pero era tan visible que hubiera despertado sospechas. [...] Al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no deberían haber salido nunca. Lo terrible era que no bien una palabra maligna encontraba el camino de las lenguas perversas, se escapaba siempre, y por eso su labor no tenía fin (60, 61)

Aparte de ofrecer una descripción del mecanismo productor del realismo mágico y de la ficción a través de palabras, Juan Carriño también prefigura y prepara a la lectora para dos de las grandes encarnaciones de metáforas en la novela. La primera es la literal detención del tiempo, las leyes de la física ceden su lugar a los dos niveles básicos de la metáfora y, sin excluir a ninguno, hacen que “el tiempo se detuvo” hable de una realidad diegética concreta, palpable y comprobable

El segundo ejemplo, al final de la novela, multiplica los niveles de lectura de la metáfora y los hace concretos a todos. “Se volvió de piedra”, frase de la que podría abstraerse un contenido estrictamente metafórico, se vuelve realidad cuando Isabel, condenada en y por su amor a Rosas, la traición a sus hermanos y la imposibilidad de escapar con vida a una dimensión fantástica que la separe de la opresiva realidad natural e histórica, se convierte en una piedra. Varios procesos se dan cita en este pasaje. La metáfora se concreta y la mujer se vuelve piedra, la historia representada por la piedra es la piedra misma, de manera que se salva la distancia entre los componentes del signo. De modo semejante, las palabras que dan cuenta sucinta de la historia de Isabel están grabadas en esa piedra y son esa piedra, así que la palabra se halla literalmente

petrificada en un monte que se yergue sobre Ixtepec –conviene recordar que en las primeras páginas de *Obasan* la palabra también es piedra, aunque en ese caso la imagen se limita a un nivel figurado–. Por último, Isabel tiene la posibilidad de escapar, aunque no con vida, al nivel sobrenatural donde deseaba habitar cuando ella misma se vuelve parte de ese mundo maravilloso, tal como ocurre con la esposa de Lot en el intertexto bíblico quien, al mirar atrás y en cierto sentido regresar al sitio del que estaba huyendo su familia, queda convertida en estatua de sal, lo cual permite plantear una interpretación doble del destino de Isabel: la pertenencia total al mundo maravilloso es triunfo y condenación. Como siempre anunció Cariño, las palabras son las que producen y transforman el mundo en *Los recuerdos del porvenir*

El tercer grupo de mujeres, compuesto por las señoras de Ixtepec, se halla también circunscrito a un espacio opresivo que transforman, se trata de la casa de sus padres o de sus esposos. Incluso dentro de estas casas, los personajes femeninos son capaces de crear códigos alternos que coexisten con los códigos patriarcales que critican:

Conchita, la hija de Elvira Montúfar, contempló a Nicolás con admiración “¡Qué dicha ser hombre y poder decir lo que se piensa!”, se dijo con melancolía (28)

–¡Te deberías fijar un poco más en Segovia y no mirar como tonta a Nicolás! –exclamó Elvira Montúfar, sentada frente al espejo

Conchita no contestó: sabía que su madre hablaba por hablar. El silencio le daba miedo, le recordaba el malestar de los años pasados junto a su marido. En ese tiempo oscuro la viuda se había olvidado hasta de su propia imagen. “¡Qué curioso, no sé que cara tenía de casada!” les confiaba a sus amigas. “¡Niña, ya no te contemples más en el espejo!” le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: su propia imagen era la manera de reconocer al mundo. Por ella sabía los duelos y las fiestas, los amores y las fechas. Frente al espejo aprendió las palabras y las risas. Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega, sin entender lo que sucedía a su alrededor. La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna. No había sido ella la que atravesó ese tiempo de temor y silencio. Ahora, aunque le recomendaba el matrimonio a su hija, estaba contenta al ver que Conchita no le hacía ningún caso. “No todas las mujeres pueden gozar de la decencia de quedarse viudas”, se decía en secreto (29)

–A Dios gracias, tu pobre padre murió. Imagínate su sorpresa si me viera ahora. ¿Y tú, qué esperas para casarte? Segovia es el mejor partido de Ixtepec. ¡Claro que es un pobre hombre! ¡Qué castigo oírlo toda la vida! [.] (30)

Ante la mirada constante que dedica Conchita a Nicolás, lo único que puede interpretar su madre en este mensaje es el enamoramiento. Aunque esto puede ser parte del interés de la joven hay otro tipo de pensamientos menos convencionales en su mente, como se ve en la primera cita. En lo que toca a su madre, satisfecha y orgullosa con su digno *status* de viuda, ella insta a la hija a casarse. Sin embargo, al proponer a Segovia como candidato, las expresiones que siguen producen una imagen de Segovia y del matrimonio con él como algo que distará mucho de ser agradable. A esto se puede agregar el comentario de que es bueno que su esposo haya muerto, pues así él se ahorró la imagen del paso de los años en doña Elvira. Aunque esta expresión habla de una conciencia de la presencia propia ante el marido y del transcurso del tiempo, unida a los comentarios sobre Segovia y a la enorme satisfacción que la viudez proporciona a doña Elvira, su actitud parece sospechosa. Al considerar la segunda cita, que corresponde a una focalización temporalmente restringida a la visión interna de doña Elvira, la postura pública de ésta ante el matrimonio y, sobre todo al de Conchita, resulta irónica. Doña Elvira maneja dos códigos al mismo tiempo; en uno es la viuda convencional y respetable que tiene el matrimonio en alta estima, en otro –el subtexto e hipercódigo del que es destinataria su hija– es la mujer consciente del daño que le causó el matrimonio y de que la viudez es el estado perfecto para una mujer de su tiempo, pues confiere libertad y respetabilidad a la vez.

Al tomar en cuenta este potencial subversivo de algunas de las señoras de Ixtepec, no resulta sorprendente el hecho de que en sus manos quede uno de los momentos mágicos y carnavalescos más notorios de la novela: la fiesta.

Dos grandes intentos teatrales se dan en la novela. Lamentablemente los dos no pueden prolongarse indefinidamente. La grandeza de lo dramático está también en su condición de ilusión efímera. El primer proyecto es, por supuesto, el estreno frustrado de la pieza que dirige Felipe Hurtado. A su vez, la fiesta en casa de los Arrieta tiene por misión continuar lo que había quedado interrumpido en la primera parte: la recuperación de la ilusión a través de la falsedad dramática.⁹⁵

La fiesta comparte las dimensiones teatrales, mágicas y subversivas de la obra de Hurtado y las palabras que se emplean para referirse a lo ocurrido en ella pertenecen a un campo semántico centrado en lo teatral (239). Entre los no escasos vínculos que asocian la fiesta con la obra también se cuenta el hecho de que son los dos acontecimientos por excelencia en los que se busca interrumpir el reinado de la violencia;⁹⁶ se trata de los dos momentos donde se intenta escapar de los límites opresivos de una realidad “natural e histórica” por medio de la ilusión, la magia y la inversión de mundos. La fiesta es organizada por las mujeres, lo cual ya implica una transgresión, y cuenta con el apoyo cómplice de gran parte del pueblo. Es un esfuerzo colectivo por oponerse al orden de Rosas y, ante la opacidad y rigidez del mundo real e histórico de los militares, e introducido en Ixtepec, se ofrece como su antítesis en lo que a magia, sonido, color y movimiento se refiere.

Ixtepec esperaba el instante de la fiesta. La casa hechizada esperaba con nosotros Brillaban las palmas decoradas con rosas. Las losetas relucían como un encerado De los muros pendían guías de tulipanes y jazmines Los macetones de helechos envueltos en papel naranja eran soles lanzando rayos verdes. En el fondo del corredor una mesa provista de botellas y copas tintineaba bajo las manos de los criados. El jardín se abría como un hermoso abanico de reflejos. La fuente, con el agua renovada, repetía las ramas de las acacias adornadas con faroles japoneses que abrían caminos luminosos en el agua y en los prados Don Pepe Ocampo distribuyó las mesas bajo los árboles y las cubrió con tarlatanas naranjas para evitar paso de los insectos. El maestro Batalla sentó a sus músicos bajo los naranjos y sus violines llenaron el follaje de augurios Un resplandor solar salía por los balcones y el zaguán hasta la calle oscura (195, 196)⁹⁷

Al igual que la función teatral, la fiesta da vida al pueblo y produce expectativa, también hay imágenes y expresiones que remiten a la naturaleza sobrenatural del evento si en el teatro las palabras eran mágicas y tenían efectos maravillosos, la fiesta transforma el espacio Esta transformación abarca distintas posibilidades de percepciones sensoriales que apuntan a la inversión del orden común de Ixtepec La casa está hechizada, llena de colores y música que se funden con la naturaleza y entonces transforman el edificio e invaden las sombras con luz No es

gratuito que, dentro de la colorida y en momentos incluso “exótica” descripción de un espacio y habitantes otrora monótonos y pasivos, se forme una isotopía del naranja. Pese a la multitud de colores que sugieren las flores que se mencionan, el papel naranja que envuelve los helechos los transforma en soles con rayos verdes, las mesas están cubiertas con telas naranjas, la música –que también adquiere dimensiones mágicas al llenar el follaje de augurios– surge bajo los naranjos y que entonces es un resplandor solar –y quizá vespertino– el que, en la inversión de una relación lógica –pues hasta este momento, pese a la luminosidad en la descripción, no se ha hablado de ningún tipo de luz artificial–, sale del espacio interior para invadir de luz el exterior oscuro. Esta inversión prefigura en el espacio lo que ocurre con la fiesta entera:

La fiesta de los Arrieta [...] desencadena una serie de comportamientos teatrales que tienen como protagonista tanto en [sic] los extranjeros como en [sic] los nativos de Ixtepec. Todos mienten: los ricos de la ciudad fingen simpatía por los militares y éstos, a su vez, siguen conscientemente la treta dejándose halagar. Mientras el teniente Flores pide que continúe la música y el baile, su jefe el general Francisco Rosas emprende la caza y captura del Padre Beltrán. A su vez, éste se ha cambiado su ropa con la del loco Juan Cariño. En su noche encantada, mientras Isabel, la hija virginal de los Moncada, se convierte en la barragana de Rosas, las prostitutas se comportan como si fueran mujeres de piadosa reputación al ocultar al sacerdote perseguido. Para colmo, la conspiración se descubre gracias a la traición de Inés, la cual disimula su fechoría delante de su señora, doña Matilde.⁹⁸

Aunque considero que algunos de los puntos que señala Navascués no tienen por qué considerarse mentiras –la falta de reputación piadosa no tiene por qué impedir que las prostitutas oculten al sacerdote, por ejemplo–, sí creo que en muchos casos puede hablarse de una inversión de órdenes, de conductas o de estereotipos, o de un juego deliberado con las convenciones que los avalan. Quienes son enemigos se comportan como amigos, las familias poderosas se topan con el poder de la palabra indiscreta de una sirvienta, lo sagrado y lo profano se mezclan, el cuerdo y el loco intercambian papeles. La inversión trasciende incluso al vestido⁹⁹ cuando las familias se engalanan y se “disfrazan” para recibir a los militares en un intento de mascarada. el Padre

Beltrán y Juan Cariño intercambian ropa, y la joven e inmaculada protagonista, Isabel, viste de rojo en la escena que culminará con su entrega voluntaria y casi ritual al general Rosas.

El uso del naranja se extiende a todo el sistema de inversiones que se dan lugar en la fiesta o en torno a ella. En el pueblo donde no ocurría nada, “La fecha esperada por todos se abrió paso entre los días y llegó redonda y perfecta como una naranja. Como ese hermoso fruto de oro permanece en mi memoria iluminando las tinieblas que vinieron después.” (195). Dentro de las transformaciones memorables que se dan ese día, está la de Isabel Moncada, protagonista de la obra de teatro de Hurtado y de la farsa dramática de las familias de Ixtepec y de los militares. En una extensión de la isotopía cromática y en plena literalización de su papel teatral en el nivel metaficcional, Isabel Moncada se convierte en extranjera para sus iguales de Ixtepec. Isabel, una de las señoritas pudientes del pueblo, aparece en la fiesta vestida de rojo (196, 288, 291), color que tenía planeado usar para la representación teatral (119) – “[...] Isabel metida en su traje rojo que pesaba y ardía como una piedra puesta al sol” (207)– y se encarga de distraer al general Rosas hasta que la farsa es descubierta y entonces decide irse con él, inaugurando, junto con el inicio de los arrestos y ejecuciones, un nuevo tiempo en su casa que profundiza la inmovilidad que había antes de la fiesta y antes de la aparición de Hurtado.

Un nuevo ritmo presidía la casa: el aire estaba hueco, los pasos inaudibles de las arañas se mezclaban al impasible tictac que corría sobre la cómoda. Una presencia inmóvil dejaba quietos los muebles y muerto el gesto de los personajes en los cuadros.

En el salón las consolas quedaron en suspenso y los espejos impávidos se vaciaron de sus imágenes. Nunca más la casa de los Moncada escaparía a ese hechizo. El tiempo sin pianos y sin voces empezaba. (239)

Esta enorme inversión del orden del pueblo hace de Isabel la nueva querenda de Rosas. Pasa del grupo de mujeres decentes al criticado por éste mismo y después de haber sido rebelde con aspiraciones liberadoras se convierte en traidora. Así como Hurtado y Rosas con complementos opuestos dentro de una forma fantástica de construir a los personajes, Isabel y Julia son avatares semejantes de la misma entidad ficcional e incluso son descritas de manera

semejante “[Julia] Solitaria, perdida en Ixtepec, ignoraba mis voces, mis calles, mis árboles, mis gentes” (77), “Isabel, solitaria, se refugió cerca de un pilar y ocupó una silla bajo las guías de la buganvilia” (198). En términos actoriales, sus funciones son muy parecidas. Ambas son las queridas de Rosas, criticadas por un pueblo cuya única distracción parece ser seguir sus actos, y son mujeres que buscan escapar del orden de lo real dentro de la diégesis y son transformadas o transportadas por la aparición de lo sobrenatural.¹⁰⁰

La fiesta de doña Carmen rompió para siempre el hechizo del Hotel Jardín y sus habitantes dejaron de enamorarnos. Isabel había entrado al corazón del enigma. Estaba allí para vencer a los extranjeros, tan vulnerables como cualquiera de nosotros, o bien para decidir nuestra derrota. Su nombre borró al recuerdo de Julia y su figura escondida detrás de las persianas se convirtió en el único enigma de Ixtepec (249)

Los dos personajes se hallan determinadas por su relación *sui generis* con el tiempo y la memoria. Isabel está consciente de tener dos memorias, una del pasado y otra del futuro (161, 251, 252), y Rosas la considera un peligro pues, según él, intenta despojarlo del recuerdo de Julia. Esta, la más amada de Ixtepec y envidia de queridas y cuscas, habita la insondable memoria de un pasado vedado a Rosas, quien se sabe amenazado por ese pasado e incapaz de entrar a ese territorio que sólo le pertenece a Julia (44, 79-82, 136, 137). Las dos mujeres tienen vínculos con los dos personajes que marcan momentos clave en el tiempo y dinámicas del pueblo; las dos son queridas de Rosas y las dos ven su vida transformada por la magia de Hurtado.

La diferencia fundamental entre estos dos personajes femeninos depende de la relación que mantienen con su memoria y con lo mágico. Antes de huir con Hurtado, Julia se deshace de su memoria, se despoja de recuerdos hasta llegar a la infancia (136, 137) y, forastera, abandona el pueblo junto con Hurtado en un momento en que lo mágico la rescata y trastoca por completo el orden de la realidad. Isabel, por su parte, se halla inmersa en los desplazamientos temporales y de recuerdos que caracterizan su hogar. Ella misma es depositaria de una temporalidad y una memoria no lineales —como las de la voz narrativa y de la estructura de la novela— que le

permiten, como a Julia, erigir una barrera entre Rosas y ella Isabel, en su afán por escapar de la “realidad” opresiva que limita su vida y sus acciones (13-19) busca salidas mágicas que finalmente se frustran. La obra teatral, primera posibilidad que se le ofrece, nunca llega a estrenarse por la interacción de la realidad representada por la amenaza de Rosas, quien, celoso, quiere matar a Hurtado, y de la magia que permite la huida de los amantes Felipe y Julia. La segunda posibilidad corresponde a su relación con Rosas. Ser amante del general le permite, efectivamente, separarse de la realidad cotidiana de Ixtepec, pero no constituye un refugio mágico, pues Rosas no sólo es agente de lo “real”, sino que es presa fácil del letargo de Ixtepec. Para Isabel, la disolución de sus memorias se mezcla con el triunfo de lo maravilloso que, irónicamente, la deja petrificada en su presente.

El futuro no existía y el pasado desaparecía poco a poco. [...] Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo. De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían inamovible. “¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres. .!” La frase del juego infantil le llegaba sonora y repetida como una campana. Ella y sus hermanos se quedaban fijos al decirla, hasta que alguien a quien habían señalado en secreto pasaba por allí, los tocaba y rompía el encantamiento. Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos también estaban fijos para siempre [.] Las palabras mágicas se repetían una y otra vez y el día también estaba fijo como una estatua de luz. Gregoria le hablaba desde un mundo ligero y móvil que ella ya no compartía. (289)

En su carrera para encontrar a su amante, Isabel Moncada se perdió. Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en una piedra, y aterrada se santiguó (291)

Es así como la resolución maravillosa resulta en la condenación de Isabel y en un punto donde convergen varios niveles textuales que desembocan en el acto de la narración: “Julia predetermines Ixtepec’s destiny by acting as model for Isabel, who in turn becomes the rock upon which the town-narrator is seated, who becomes the text in which is narrated the town’s history”¹⁰¹

En este episodio fundamental del realismo mágico en *Los recuerdos del porvenir*, se observa con claridad lo que considero uno de sus elementos distintivos y productores del efecto

mágico realista en un nivel más amplio. Me refiero al uso del lenguaje. Para Todorov, como ya señalé, un texto fantástico no puede permitir una lectura poética o alegórica, pues eso destruiría lo fantástico; es necesario que las imágenes siempre sean interpretadas de manera literal.

En la novela de Elena Garro lo mágico realista, como lo maravilloso, es claramente construido a través del lenguaje ¹⁰² El mundo diegético no depende tanto de la coexistencia sin conflicto de dos mundos originalmente antitéticos, sino de la coexistencia de dos lecturas del lenguaje figurado, como cuando se dice que “Félix había olvidado detener el tiempo [.]” (161) En muchos casos, las extraordinarias combinaciones de palabras, las asociaciones, yuxtaposiciones y metáforas, se utilizan para describir la subjetividad de los personajes

La noche se deslizaba sin cesar por la puerta abierta al jardín. En la habitación se instalaron insectos y perfumes oscuros. Un misterioso río fluía implacable y comunicaba el comedor de los Moncada con el corazón de las estrellas más remotas. Félix retiró los platos y dobló el mantel. El absurdo de comer y conversar cayó sobre los habitantes de la casa y los dejó inmóviles frente a un presente indecible.

—¡Yo no quepo en este cuerpo! —exclamó Nicolás vencido, y se tapó la cara con las manos como si fuera a llorar.

—Estamos cansados —dijo Félix desde su escabel. Durante unos segundos la casa entera viajó por los cielos, se integró en la Vía Láctea y luego cayó sin ruido en el mismo punto en el que se encuentra ahora. Isabel recibió el choque de la caída, saltó de su asiento, miró a sus hermanos y se sintió segura; recordó que estaba en Ixtepec y que un gesto inesperado podía reintegrarnos al orden perdido (35)

Tomás Segovia se esforzó por ensartar frases brillantes como cuentas, pero ante el silencio de sus amigos perdió el hilo y las vio rodar melancólico por el suelo y perderse entre las patas de las sillas. (70)

En ambas citas lo natural aparece junto con lo sobrenatural tanto en las imágenes que describen el ánimo y las reacciones de los personajes, como en las que trazan el espacio que los rodea. Como dice Harry Enrique Rosser, la realidad aparentemente ordinaria se vuelve extraordinaria al pasar por el tamiz anímico y subjetivo de los personajes y, al crearse imágenes inesperadas y producirse un efecto mágico realista, se contribuye al delineado de los personajes. ¹⁰³ Así, las características

que ya había señalado como ingredientes de la presentación mágico realista del espacio, también abarcan a los personajes y hacen más evidente la función del lenguaje como productor de mundos, significados y sentidos específicos.

El contexto general del mundo narrado permite ver que una enorme cantidad de comentarios y descripciones se refieren a una realidad diegética muy concreta, pero también señalan el matiz mágico de esa realidad: "La noche estaba inmóvil, se oía el respirar pesado de las montañas secas que me encierran, el cielo negro sin nubes había bajado hasta tocar tierra, un calor tenebroso volvía invisibles los perfiles de las casas. La calle del Correo callaba, ninguna raya de luz rompía sus tinieblas" (165). Descripciones como ésta permiten una lectura doble que conduce a la producción del efecto mágico realista en el lenguaje. Como se observa, todos los segmentos y unidades de significado son susceptibles a una interpretación "natural", pues incluso un intento de paráfrasis o de explicación puede crear la imagen concreta del paisaje descrito. Sin embargo, el lenguaje empleado permite que en cada unidad se encuentren en armonía los dos códigos que constituyen lo mágico realista. La descripción habla, efectivamente, de una quietud total durante esa noche en Ixtepec; no obstante, y gracias al enorme sistema isotópico del realismo mágico que recorre toda la novela, también se habla de la acción personificada de una naturaleza que se confabula para producir deliberada y voluntariamente esa quietud. La metáfora es literal y concreta por completo sin por eso perder su significado segundo. La figura literal y su significado metafórico coexisten sin que se anulen y sin que un aspecto sea más importante que el otro ¹⁰⁴

Por eso, cuando se anuncia que Isabel se convertirá en piedra y cuando Gregoria la encuentra en ese estado, el sintagma "convertida en piedra" contiene su valor metafórico a través de las connotaciones del juego infantil y del castigo por el pecado. Al mismo tiempo se refieren a la realidad diegéticamente palpable de un personaje quien, como piedra, es hallado y trasladado a un punto específico del monte. Asimismo, cuando la voz narrativa dice que el tiempo se detuvo, usa una expresión estereotipada para referirse a un tiempo de larga duración y lentísimo transcurrir que se observa en la novela, pero también al fenómeno concreto de que el tiempo sí se

detiene y permite que Julia y Felipe escapen en lo que para la lectora constituye una pausa descriptiva en el *tempo* normal de la narración.

Estos dos casos, Isabel convertida en piedra y las alusiones al tiempo, a las que quiero agregar las de la memoria, abarcan todos los niveles del texto. Son parte de la caracterización de los personajes y constituyen algunas de las unidades temáticas más notables de la novela. Al mismo tiempo intervienen en el entramado de la enunciación narrativa y de la estructura temporal. Los personajes viven una temporalidad más o menos errática donde se presentan varios tiempos a la vez, así como ocurre con varios tipos de memorias. La voz narrativa, que a veces parece no tener pleno control sobre sus recuerdos, participa en esta superposición de tiempos y memorias y se desplaza arbitraria y azarosamente por distintos tiempos y memorias, lo cual le permite llenar los huecos y misterios de la historia que cuenta. Esto, aunado a la conciencia de su función vocal, le permite hacer clara referencia a sus propios procedimientos narrativos, que dependen de su posición y su memoria como pueblo.

Recuerdo la partida de Juan y Nicolás [..]. (25)

Ahora, después de muchos años, los veo a todos esa noche. (120)

Desde aquí veo a Gregoria y me parece que ella está llegando esa noche [..] (127)

La memoria es traidora y a veces nos invierte el orden de los hechos o nos lleva a una bahía oscura en donde no sucede nada. No recuerdo lo que ocurrió después de la entrada de los militares. Sólo veo al general de pie [..] (197)

Si la memoria me devolviera todos los instantes contaría ahora cómo [..].

Diría también cómo fue la luz de duelo de esa noche y qué formas tuvieron sus árboles violetas, pero no lo recuerdo. Quizá la plaza se quedó vacía [..] Queríamos olvidarlo [..]. Nos daba miedo recordarlo y saber [...]

Después de esta tarde llegó una mañana que ahora está aquí, en mi memoria, brillando sola y apartada de todas mis mañanas (269)

El círculo espacio-temporal de la narración se cierra cuando la lectora se percató de que la incomprensible “piedra aparente” sobre la cual está sentada la voz narrativa es Isabel. La historia, la memoria y el tiempo de este personaje se petrifican en la piedra y en la palabra

metafórica. Aquí, nuevamente, la metáfora que subyace la imagen debe ser tomada en su aspecto literal: la palabra y la mujer se han convertido en piedra. Gregoria escribe sobre Isabel-piedra lo que constituye un epitafio y un registro indeleble de la historia de Isabel. Isabel y su historia se hallan petrificadas en un mundo diegético al que dan origen y que se encuentra anquilosado en su reincidente inercia temporal y abulia de recuerdos. Las palabras crean el mundo, en este caso, el mundo textual, que delata la naturaleza lingüística de la experiencia al eliminar el abismo que hay entre las palabras y el mundo.¹⁰⁵

Daniel Balderston, en su artículo "The New Historical Novel: History and Fantasy in *Los recuerdos del porvenir*", dice que "In its classic form, the historical novel would seem to exclude fantasy. The world evoked, whether through what Amado Alonso called historical or archaeological means, is assumed to have been a real one, and the evocation is realistic at least in the sense of not worrying the reader with the possibility that it is a fundamentally unreal one."¹⁰⁶

He hablado de la construcción de la presencia de lo histórico en la novela de Garro. Este aspecto de la novela es ingrediente característico del nivel natural, tético y "real" que constituye uno de los requisitos fundamentales y defintorios del realismo mágico, así como de otros modos de lo fantástico. En el caso específico del realismo mágico, como he señalado, este nivel aparece no sólo como condicion para la identificación de la lectora con el mundo narrado y para que ésta pueda decodificarlo y acceder a un sentido. Tampoco se trata de un nivel con jerarquía superior o inferior, ni cuantitativa ni cualitativamente, así como tampoco ontológica ni epistemológicamente.

El nivel y código de lo natural es parte necesaria y productora de lo real maravilloso tanto como lo maravilloso mismo. Ambos aspectos son indispensables para la producción del realismo mágico y es su coexistencia la que crea efectos de sentido y tiene consecuencias ideológicas que desestabilizan potencial y abiertamente los códigos de representación y discursos hegemónicos predominantes.¹⁰⁷ Sólo quiero reiterar y enfatizar, pues allí radica la reelaboración y subversión

particulares de esta novela, que en *Los recuerdos del porvenir* además de tratarse del nivel natural, es un nivel natural reforzado por las dimensiones históricas que lo caracterizan. Esto introduce un énfasis especial en los resultados de la interacción de lo natural y lo sobrenatural, así como en los cambios y ajustes que se realizan entre ellos. Lo natural y lo sobrenatural existen en igualdad de validez y de posibilidades de existencia y declaran también una igualdad en su carga epistemológica. De la misma manera, el discurso de lo histórico-ficcional —con el trasfondo de sentido aparentemente referencial y mimético que supone el discurso histórico— se ve afectado al colocarse en el mismo nivel que lo fantástico y lo maravilloso, yuxtaposición de perspectivas de mundo que, al derrumbar jerarquías, relativiza el paradigma racional que domina en Occidente ¹⁰⁸

Dice Lois Parkinson Zamora que

Magical realism's unsettling of generic and ontological assumptions calls attention to old questions about narrative form and to the fictional worlds that narrative form seeks to create. Whereas conventional narrative realism constructs the illusion of a fictional world that is continuous with the reader's (and whose ontological status is therefore naturalized, transparent), magical realism foregrounds the illusionary status of its fictional world by requiring that the reader follow its dislocations and permutations. So we arrive at an essential paradox: contemporary magical realists write *against* the illusionism of narrative realism by heightening their own narrative investment in illusion. They undermine the credibility of narrative realism by flaunting the relative *incredibility* of their own texts. In short, they point to the literary devices by which "realistic" literary worlds are constructed and constrained, and they dramatize by counterrealistic narrative strategies the ways in which those literary worlds (and their inhabitants) may be liberated ¹⁰⁹

Los recursos estilísticos que forman el entramado poético de *Los recuerdos del porvenir* son los factores fundamentales para la construcción del mundo mágico realista con los acontecimientos naturales y sobrenaturales que éste, por definición, contiene. Sin embargo, el hecho innegable de que el realismo mágico es el resultado de procesos lingüísticos, retóricos, narrativos y textuales, permite hacer algunos señalamientos sobre la construcción del nivel natural e histórico del mundo diegético

Lo maravilloso, lo mágico realista y lo fantástico son modalidades de escritura que evidencian los procedimientos y dificultades de la representación y las convenciones del discurso literario. Como dice Rosemary Jackson al hablar de lo fantástico, "By foregrounding its own signifying practice, the fantastic begins to betray its version of the "real" as a relative one, which can only deform and transform experience, so the 'real' is exposed as a category, as something articulated by and constructed through the literary or artistic text."¹¹⁰ La novela de Garro, al mostrar autorreflexivamente el mecanismo de construcción del realismo mágico y del mundo diegético mediante la forma como Carño se relaciona con las palabras o el modo como se producen universos metadieгéticos, y al producir el mundo y efecto mágico realista a través del lenguaje y las figuras retóricas, hace un llamado a contemplar el proceso mismo de la representación y de la producción de sentido y de mundos dieгéticos. De esta manera, hace un comentario sobre la producción del discurso ficcional, histórico y de la realidad. Nuevamente, el lenguaje –que junto con la memoria y el tiempo son los recursos narrativos que unifican toda la novela– es el que produce, y no solamente reproduce o representa. los diversos niveles de "realidad" del mundo narrado e incluso crea el referente extraliterario. El texto se relaciona con una idea de realidad ya mediada por lo que, como muestra la novela, la realidad no puede existir sin el lenguaje y, por ende, no puede ser natural, objetiva ni absoluta.

Este potencial esclarecedor y subversivo, pues constituye un vehículo para minar la validez y autoridad de lo real y de lo histórico, se ha empleado fructíferamente desde una perspectiva poscolonial que asocia las normas del realismo con potencias coloniales y sistemas capitalistas.¹¹¹ En el realismo mágico se desarticula la antes incuestionable oposición entre lo racional y lo irracional. Al negar principios de disyunción y de contradicción basados en una constitución racional y positivista de la formación de lo real, el realismo mágico destruye la preeminencia de unos discursos sobre otros y permite ver la realidad y lo histórico como efectos del lenguaje. Así, los imposibles lógicos y ontológicos que se dan en un nivel semántico

tradicional se resuelven en el nivel literario y textual, donde adquieren fuerza como opciones epistemológicas

El realismo mágico, pese a las tensiones genéricas y de convenciones que existen en sus definiciones, permite poner en duda normas de realidad, historicidad e incluso de escritura y producción de mundos. Al surgir, como las cuscas, de posiciones otrora marginales y al mismo tiempo potencialmente críticas, el realismo mágico, como se ve en *Los recuerdos* , ofrece la posibilidad de acceder a formas de representación y de producción de significado que cuestionan la centralidad de formas canónicas sancionadas en su totalidad por un discurso eurocéntrico donde la lógica y la verosimilitud partían de paradigmas claros sobre el valor de lo histórico y los modos realistas de representación narrativa.

Por medios distintos, *Los recuerdos del porvenir* llega a planteamientos semejantes a los que postula la novela de Kogawa. Aunque su efecto también es diferente en un sentido abiertamente político e incluso activista, en la obra de Garro lo histórico es transformado por el contexto literario y diegético donde se encuentra. Los elementos mágico-realistas obligan a la lectora a hacer algunos ajustes en su percepción de lo histórico debido a su coexistencia con lo maravilloso. Si no sólo lo “natural” y “real”, sino también lo histórico se construyen con las mismas herramientas que producen lo maravilloso, entonces no es posible pensar que lo histórico, dentro y fuera de la ficción, sea un fenómeno monolítico e inalterable. A fin de cuentas, comparte con la ficción y con lo mágico mucho más de lo que ha estado dispuesto a aceptar, lo cual al reunir códigos de mundos aparentemente antitéticos, abre las puertas a una de las paradojas posmodernas.

¹ Lúkacs. *La novela histórica*, p. 181.

² White. *Metahistory*, p. 383.

³ *Ibid.*, p. 241. Lúkacs había lamentado de alguna manera la forma como la inhumanidad, la atrocidad y la brutalidad se habían convertido en fines en sí mismos dentro de la narrativa flaubertiana, por mencionar el punto inicial. Estos factores eran deplorados como sustitutos de "la auténtica grandeza histórica". Ante esto cabe preguntar si la ficcionalización -y, más allá, la *magicalización*- de lo narrado y del acto narrativo permiten recuperar, mediante la defamiliarización y subversión de la hegemónica autoridad de lo realista, la vena humana que comenta Lúkacs (Cfr. Lúkacs. *Op.cit.*, pp. 235, 236)

⁴ Beatriz Sarlo. "Política, ideología y figuración literaria" en Balderston *et al.* *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, p. 42.

⁵ White. *Op. cit.*, p. 2.

⁶ Noé Jitrik. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, p. 53

⁷ Cfr. Lois Parkinson Zamora. "Magical Romance/Magical Realism. Ghosts in U.S. and Latin American Fiction" y Wendy B. Faris. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.) *Magical Realism. Theory, History, Community*, pp. 497-550 y 164-190.

⁸ Cfr. R I Lettelier. *Sir Walter Scott and the Gothic Novel* Parkinson Zamora, por su parte, relaciona el *romance* con el realismo mágico (Vid Parkinson Zamora. *Op. cit.*).

⁹ Cfr. Eric S Rabkin. *The Fantastic in Literature*, pp. 182, 183. Rabkin incluso dice que "From the roots of Shakespeare and the Oriental tale, together with the rise of antiquarian interest and sentiment, English literature begat mainstream Gothicism; mainstream Gothicism, by becoming more fantastic, begat naturalized Gothicism, these two genres, by becoming more fantastic, begat satirized Gothicism, and these three genres, by yet another fantastic reversal, begat romanticized Gothicism" (pp. 187, 188).

¹⁰ Cfr. Harold Bloom. "Clunamen: Towards a Theory of Fantasy" en George E. Slusser *et al.* (eds.) *Bridges to Fantasy*, pp. 1-20.

¹¹ Brian Attebery. *Strategies of Fantasy*, p. X.

¹² Walter Scott *apud* Neil Cornwell, *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, p. 5.

¹³ Walter Scott, "Introduction" en Horace Walpole. *The Castle of Otranto*, p. 128.

¹⁴ Cfr. Anita K. Stoll. "Introduction" en *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*, pp. 11-22

¹⁵ Lettelier. *Op. cit.*, p. 119

¹⁶ Lance Olsen. *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*, p. 3 (ver 2-14).

¹⁷ Vid Kathryn Hume. "Postmodernism in Popular Literary Fantasy" en *The Dark Fantastic*, ed. C. W. Sullivan III, pp. 173-182.

¹⁸ Considero que lo fantástico no es un género, sino un modo literario que no tiene por qué necesariamente constituir una escritura homogénea. Lo fantástico puede aparecer en distintos tipos de obras como un elemento más, aunque existen, claro está, obras literarias basadas en su totalidad, o casi en su totalidad, en la presencia y manejo de lo fantástico, de manera que se ha llegado a hablar de "literatura fantástica" como si tal término denominara un corpus claro y preciso de obras literarias.

¹⁹ Rosemary Jackson distingue este tipo de obras del resto de los textos fantásticos al decir que "[...] they belong to that realm of fantasy which is more properly defined as *faery*, or *romance literature*. The moral and religious allegories, parables and fables informing the stories of Kingsley and Tolkien move away from the unsettling implications which are found at the centre of the purely 'fantastic'" (*Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 9)

²⁰ Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 90

²¹ Vid Vladimir Propp. *Morfología del cuento*. Colofón, México, 1989

²² Brian Attebery. *Op. cit.*, pp. 3 y 4. Cfr. Rabkin. *Op. cit.*, p. 28. William G. Plank. "The Imaginary Synthesis of Fantasy and Reality" en Robert H. Collins y Howard D. Pearce (eds.) *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, pp. 77-82; Christine Brooke-Rose. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, pp. 81, 233-255. T. E. Apter. *Fantasy Literature. An Approach to Reality*.

²³ Cfr. p. 17 y nota 32 de la introducción.

²⁴ *Ibid.*, pp. 84-86

²⁵ Cfr. Rabkin. *Op. cit.*, p. 45. Richard Alan Schwartz. "The Fantastic in Contemporary Fiction", en Robert A. Collins y Howard D. Pearce (eds.), *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, pp.

27-33. Para Lance Olsen, lo fantástico incluso es un vehículo para la conciencia posmoderna (Cfr. Olsen. *Ellipse of Uncertainty*, p. 116)

²⁶ David Clayton, "On Realistic and Fantastic Discourse" en George E. Slusser *et al* (eds) *Bridges to Fantasy*, p. 61. Clayton advierte de la ambigüedad semántica que contiene el término "realista" por afirmar tácitamente la existencia de lo "real", por lo que propone usar "noemático" para el discurso "realista" y "fantasmático" para el fantástico. Asimismo, comenta que "Fantastic discourse can be defined only by its differential relation –of conjunction and opposition– to another discourse and not to some extralinguistic reality, only language considered as a global entity has this relation, which we may well assert but cannot imagine" (*Ibid.*, pp. 61, 62) Sin embargo, al hablar yo de elementos y efectos de realidad –y al leer a distintas/os autoras/os que tocan este punto– considero que ese mismo referente de realidad es parte de un discurso, por lo que se sigue señalando la dificultad implícita en el intento de referirse a una realidad extratextual

²⁷ Eric S. Rabkin. *Op. cit.*, p. 8 Rabkin agrega que

The truly fantastic occurs when the ground rules of a narrative are forced to make a 180° reversal, when prevailing perspectives are directly contradicted. This is true, even if the effect lasts only a moment (as in *Candide*), and is true whether the reversal occurs in a Fantasy or not. Less complete reversals, say a 90° turnabout [...] or a 120° turnabout [...] participate in the complex of feelings of surprise, shock, delight, fear, and so on that marks the fantastic, but are not themselves truly fantastic: they are flavored by the fantastic. The dis-expected then is in part not-expected, in part anti-expected. [...] As the dis-expected becomes a more and more complete reversal of the ground rules of the narrative world, however, the dis-expected approaches the diametric reversal of the anti-expected, a hallmark of the fantastic. As long as a text first makes us accept the notion that flowers cannot talk, their talking will strike us as fantastic. (*Ibid.*, p. 13)

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ Cfr. Sigmund Freud, "The Uncanny" en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* Vol. XVII. Trad. James Strachey, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, Londres, 1981, pp. 217-256

³⁰ Tzvetan Todorov, "Definición de lo fantástico" en *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24 El énfasis es mío.

³¹ *Ibid.*, pp. 36-48. Todorov explica que

[...] lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (*Ibid.*, p. 36)

En lo *fantástico-extraño* "Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural" (38) En lo *extraño puro* "[...] se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos [...]" (40). En lo *fantástico-maravilloso* está "[...] la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado [sic], nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural" (44) *Lo maravilloso puro* "[...] no tiene límites definidos. [...] los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos" (45).

³² *Ibid.*, p. 30

³³ Cfr. Marta E. Sánchez, "A View From Inside the Fishbowl: Julio Cortázar's 'Axolotl'" en Slusser *et al* (eds), *Op. cit.*, p. 38

³⁴ Todorov llega a hacer alusión a la función social y la función literaria de lo sobrenatural que para él remiten al mismo fenómeno: la transgresión de una ley (Cfr. Todorov, *Op. cit.*, p. 128). Sin embargo, el

estudio de Todorov carece de una contextualización ideológica de lo fantástico, así como tampoco se ocupa de sus implicaciones en este mismo aspecto, como también objeto Antonio Risco (*Ibid* Antonio Risco. *Literatura y fantasía*, p. 19 y Jackson. *Op. cit.*, pp. 5 y 6).

³⁵ Según Jackson. "[...] fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss" (Jackson. *Op. cit.*, p. 3).

³⁶ Sobre este punto, Jackson comenta que

Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context. [...] The forms taken by any particular fantastic text are determined by a number of forces which intersect and interact in different ways in each individual work. Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, political, and sexual determinants, as well as to a literary tradition of fantasy, and makes it impossible to accept a reading of this kind of literature which places it somehow mysteriously 'outside' time altogether. (*Id.*)

³⁷ *Ibid.*, p. 8.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ Cfr. Paul Ricoeur. *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, pp. 49, 50, 68.

⁴⁰ Dice Jackson, quien retoma las ideas de Mijail Bajtin, que "The *memppea* moved easily in space between this world, an underworld and an upper world. It conflated past, present and future, and allowed dialogues with the dead States of hallucination, dream, insanity, eccentric behaviour and speech, personal transformation, extraordinary situations, were the norm" (*Ibid.*, p. 14).

⁴¹ Cfr. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Un interesante estudio sobre el carnaval, específicamente en lo que corresponde al uso de la ropa en las mascaradas, es Terry Castle. *Masquerade and Civilization; The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*.

⁴² Cfr. Jackson. *Op. cit.*, p. 25.

⁴³ Al hablar de lo imaginario y de lo simbólico, Jackson retoma a Lacan y a Kristeva

⁴⁴ Para Lance Olsen, quien retoma a Jackson,

The fantastic confronts civilization with the very forces it must repress in order for it to remain whole, functioning, and successful. Fantasy presents a culture with that which it cannot stand, possibilities of alternate universes [...]. Thereby it explores the limits of civilization, decomposes humanist and religious sanctions concerning what is 'proper', 'decent', and 'acceptable'. It invites the individual to trespass, but it also allows a culture the possibility of vicarious fulfillment, of sublimation. (Olsen. *Op. cit.*, p. 22)

⁴⁵ Jackson. *Op. cit.*, p. 4.

⁴⁶ Sólo para dar una idea de estas discusiones, ofrezco las definiciones de Víctor Bravo –quien toma a Miguel Ángel Asturias como el representante por excelencia del realismo mágico y a Alejo Carpentier como adalid de lo real maravilloso– y de Seymour Menton.

En un sentido general es posible hablar de "realismo mágico" cuando estamos en presencia de un tratamiento estético del mito del "pensamiento salvaje", a través de su poetización, del desarrollo de su principio metafórico-metamórfico, en el relato literario, y/o de la indagación literaria de sus procesos de subjetivación/objetivación. [...] En un sentido específico el realismo mágico se refiere al tratamiento estético de la mitología mesoamericana [...] (Víctor Bravo. *Magias y maravillas en el continente literario*, p. 241)

En un sentido general será posible hablar de lo real maravilloso americano cuando estemos en presencia de una narrativa que parte de "lo americano" en tanto que expresión estética de un referente insolito, producido por una hiperbolización literaria del hombre, la historia o la naturaleza, reversión o anacronismos temporales en el relato y/o un proceso transculturador del aquí europeo y el allá europeo (*Ibid.*, p. 243)

En la literatura hay que distinguir el realismo mágico, no sólo del surrealismo sino también de lo fantástico y de lo real maravilloso [...] cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo [...] la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo,

destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos pero reales del mundo real. (Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*, p. 30)

Irlemar Chiampi, por su parte, observa una deficiencia metalingüística y en el enfoque de la cuestión dentro del término "realismo mágico". Esta conduce a dos problemas: el de la ontología de la realidad y el de la fenomenología de la percepción. "El primero, mediante el referente (lo 'real'), lleva al autor a definir la realidad [...] esta operación, en vez de exorcizar lo real, lo postula como necesario. El segundo, acentuando la actitud del narrador ante lo real, conduce el problema hacia afuera del texto, centrando en el acto creador el fundamento conceptual del realismo mágico" (Chiampi. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*, p. 25).

⁴⁷ Roh habla de la producción pictórica del post-expresionismo alemán, donde se busca representar cosas concretas y palpables para hacer visible el misterio que ocultan (Cfr. Franz Roh. "Magic-Realism. Post-Expressionism" en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Farris (eds.) *Op. cit.*, pp. 15-31. *Idem* Menton. *Op. cit.*, pp. 15-35 e Irlemar Chiampi. *Op. cit.*, pp. 21-34, 113-173).

⁴⁸ Alejo Carpentier. "Prólogo" en *El reino de este mundo*, p. 234.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 235. Cfr. Bravo. *Op. cit.*, pp. 103-243 y Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Farris. "Introduction. Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s" en Parkinson Zamora y Farris (eds.) *Op. cit.*, p. 2.

⁵⁰ Alejo Carpentier. "The Baroque and the Marvelous Real" en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Farris (eds.) *Op. cit.*, p. 104.

⁵¹ Para ver una crítica a las declaraciones de Carpentier, Luis Leal y Gabriel García Márquez, quienes toman como base la existencia de una realidad maravillosa americana en el ámbito extratextual, consúltense a Amaryll Chanady, "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms", en Parkinson Zamora y Farris (eds.) *Op. cit.*, pp. 131-133. El mismo volumen contiene los ensayos clásicos que Carpentier, Leal y Ángel Flores dedican al realismo mágico.

⁵² Cfr. Chiampi. *Op. cit.*, p. 11.

⁵³ Los planteamientos de Amaryll Chanady y de Irlemar Chiampi son particularmente útiles para mi lectura de *Los recuerdos del porvenir*, razón por la cual seguiré su terminología y hablaré indistintamente de "realismo mágico" y "lo real maravilloso" al analizar y discutir la novela de Garro. Cabe mencionar que Chiampi opta por "lo real maravilloso" al considerar que *maravilloso* es un término acuñado por la Poética y los estudios crítico-literarios, por lo que puede relacionarse estructuralmente con otros tipos de discursos (Cfr. Chiampi. *Op. cit.*, p. 49).

⁵⁴ Cuando Chanady habla de lo natural y lo sobrenatural y sus códigos, se refiere a lo tético y no tético según Sartre e Irène Bessièrre (Cfr. Jackson. *Op. cit.*, pp. 75 y 76) y a la narración tética –que ofrece la representación de los *realia*– y a la no-tética –la representación de lo maravilloso– como las entiende Chiampi (*Op. cit.*, p. 78).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 115. Chiampi dice también que "[...] cuando configuramos un universo semántico donde la predicación se entrecruza (lo real puede ser predicado de la maravilla y la maravilla puede ser predicada de lo real), ya no estamos operando con un sistema de objetos y hechos, sino con un sistema de segundo grado" (*Idem*). Asimismo, considera lo real maravilloso americano como una unidad cultural. "[...] y como tal, una unidad semántica inserta en un sistema-discurso de convenciones de la cultura hispanoamericana [...]]" (*Ibid.*, p. 119).

⁵⁶ Chiampi llega a decir, de modo parecido a algunos comentarios de Ricoeur sobre la mimesis y la representación (vease mi capítulo anterior), que el sistema extratextual se vuelve forma liberada de sustancia y que entonces ya no es representable sino significable o incluso re-significable. Comenta que

Partiendo de los presupuestos translingüísticos hacia las relaciones semánticas de la narrativa, la noción semiótica de referente [sic] textualizado por el discurso americanista nos permitió volver a plantear la cuestión referencial, sin perjudicar el desarrollo del contexto cultural en el texto narrativo, aunque sin enfocarla –como contrapartida–, con una perspectiva sustancialista que exige forzar la materialidad narrativa para que constituya un *analogon* de lo real. Así, el ideograma del mestizaje [...] sirvió para reintroducir la noción de referente del realismo maravilloso como un discurso articulado sobre el significado básico de la no disyunción (*Ibid.*, p. 178).

⁵⁷ Amaryll Beatrice Chanady. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*,

p. 8

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10

⁵⁹ *Ibid.*, p. 14

⁶⁰ Quiero mencionar que Chiampi realiza una caracterización de este modo de escritura en el nivel de lo que denomina las relaciones pragmáticas y en el de las relaciones semánticas. En el primero se encuentra la producción de un efecto de encantamiento que busca establecer una relación metonímica entre las lógicas empíricas y meta-empíricas del sistema referencial del lector. A este punto se agrega la enunciación problematizada, donde se crea un diálogo entre narrador y narratario. En el nivel de las relaciones semánticas, el realismo maravilloso se caracteriza por

3) la remisión a un referente-discurso –lo 'real maravilloso'– unidad cultural integrada a un sistema de ideologemas del americanismo, cuyo significado básico es la no disyunción; 4) la remodelización de ese significado en su forma discursiva, a través de la articulación sémica, no contradictoria, de las isotopías natural y sobrenatural; y 5) por la manifestación de la combinatoria sémica en dos modalidades: la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso (Chiampi, *Op. cit.*, p. 205)

Chiampi también hace una enumeración de recursos muy concretos que considera recurrentes (mas no necesariamente exclusivos) del realismo maravilloso: narración tética como soporte de la no tética, destonalización o aserción del mensaje para suspender la duda sobre lo insólito presentado, retórica barroca, una causalidad interna, discontinua y meta-empírica que rige la no antinomia, y marcas de autorreferencialidad de la enunciación (*Ibid.*, p. 206).

En mi opinión muchas de las propuestas y conclusiones de Chiampi coinciden con las de Chanady, quien describe y teoriza el fenómeno literario del realismo mágico de forma más general, lo cual es pertinente en la parte teórica de este capítulo.

⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

⁶² *Ibid.*, pp. 122, 123.

⁶³ Estoy de acuerdo con Chiampi cuando dice que la representación verosímil de lo maravilloso depende, para lograr su efecto y aceptación, de una sólida representación de los *reales* (*Op. cit.*, p. 78)

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵ Cfr. Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, pp. 83-93. Véase también Alicia Sarmiento, *Problemática de la Revolución Mexicana*.

⁶⁶ Cfr. Daniel Balderston, "The New Historical Novel: History and Fantasy in *Los recuerdos del porvenir*", pp. 41 y 42. Con excepción de la obra de Rulfo, donde el contexto histórico de la novela de la Revolución es el escenario mas no el protagonista de su novela y sus relatos. La defamiliarización que se activa en *Los relámpagos de agosto* de Ibarguengoitia, por ejemplo, utiliza otros medios. Los sucesos históricos ocupan el lugar central –incluso la totalidad– de la novela de Ibarguengoitia, pero se transforma y cuestiona el contenido histórico, su significado y su valor a través del humor, la parodia y, sobre todo, la ironía. Si bien en este caso el contrato con la lectora parece más sutil, sigue anclado en la identificación de un mundo y de códigos que se reconocen y comparten.

⁶⁷ Marta A. Umazor ubica Ixtepec en el sur de la ciudad de México y agrega que "Históricamente este pueblo fue devastado durante la lucha entre el gobierno de Plutarco Elías Calles y la Iglesia Católica entre los años de 1927-1929 y que ha sido llamado a este período Rebelión Cristera o Revolución Cristera" (*La visión de la mujer en la obra de Elena Garro: El árbol, Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana y La casa junto al río*, p. 74. El énfasis es mío). Me parece interesante que esta crítica agregue información histórica sobre Ixtepec, pues cae en la falacia representacional que conduce a querer cotejar realidades y probar la existencia y validez de un suceso, personaje o lugar, gracias a la presencia de un discurso autoritario que asevera su existencia.

⁶⁸ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*. Joaquín Mortiz, México, 1993, p. 12. Futuras referencias a esta novela irán inmediatamente seguidas por el número de página entre paréntesis.

⁶⁹ Cfr. Robert K. Anderson, "Recurrent Themes in Two Novels by Elena Garro", p. 83.

⁷⁰ Lubomir Dolzeel dice que el nombre propio, como signo rígido, es "The thread that holds together all the embodiments of an individual in all possible worlds [...] (*Heterocosmica*, p. 18). También señala que

Fictional particulars, as nonactualized possibilities, are ontologically different from actual persons, events, places. We have seen that in mimetic semantics the distinction between actual and fictional entities is blurred, particularly if they share a proper name. But it is quite evident that fictional persons cannot meet, interact, or communicate with real people. Possible-worlds semantics is an explanation of this otherworldliness. It claims that Tolstoy's fictional Napoleon or Dickens' fictional London are not identical with the historical Napoleon or the geographical London. It insists that fictional individuals are not dependent for their existence and properties on actual

prototypes. Still, persons with actual-world "prototypes" constitute a distinct semantic class within the set of fictional persons: an ineradicable relationship exists between the historical Napoleon and all fictional Napoleons. However, this relationship extends across world boundaries: fictional persons and their actual prototypes are linked by transworld identity [...] (*Ibid.*, pp. 16, 17)

Al ver la mezcla de personajes históricos, Kurt Spang, quien retoma a Ricoeur, los clasifica en figuras representadoras –configuraciones literarias de personas reales del pasado– y figuras significadoras –inventadas por el o la autora y ficticias o únicamente anónimas sin papel individualizado (Cfr. Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica" en Spang et al. *La novela histórica: teoría y comentarios*, p.77). Todas estas posturas son intentos por explicar y reconciliar la naturaleza doble, histórica y ficcional, de los personajes históricos cuando aparecen en textos de ficción, donde, sin poder divorciarse del referente del que dependen –referente textual, insisto–, deben considerarse figuras autónomas en su constitución ficcional.

⁷¹ Para algunos señalamientos sobre el plano referencial de la novela, véase María Inés Fernández de Ciocca, "Los recuerdos del porvenir o la novela del tiempo", pp. 44-47

⁷² Brooke-Rose, *Op. cit.*, p. 86.

⁷³ Cfr. Fernández de Ciocca, *Op. cit.*, p. 40

⁷⁴ Aunque ya he mencionado la trascendencia política de esta novela de Kogawa y he aludido a los mecanismos literarios y textuales que han permitido su uso dentro de este campo, volveré a tocar este punto, junto con el de las dimensiones éticas de estos textos, en mis conclusiones.

⁷⁵ Cfr. Jackson, *Op. cit.*, p. 46.

⁷⁶ Parkinson Zamora, *Op. cit.*, p. 501.

⁷⁷ Cfr. Menton, *Op. cit.*, p.66.

⁷⁸ Cfr. Fernández de Ciocca, *Op. cit.*, pp. 41 y 42. También menciona la suspensión del culto religioso en el pueblo –incidente representante de lo histórico–, como un momento en que el pueblo despierta de su letargo (*Ibid.*, p. 40).

⁷⁹ Sharon Sieber, "Elena Garro's New Synthesis: Epic and History in *Los recuerdos del porvenir*", p. 103

⁸⁰ Cfr. Rawdon Wilson, "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism" en Parkinson Zamora y Fariñas (eds.), *Op. cit.*, pp. 217-220.

⁸¹ Más adelante retomaré la construcción verbal del espacio para hablar de la producción de lo mágico realista a través del lenguaje

⁸² Cfr. Balderston, "The New Historical Novel...", p. 43. Balderston comenta que la cualidad irreal del pueblo no se debe a la intrusión de los sueños en la realidad, sino a la convergencia de distintas realidades

⁸³ Cfr. Jackson, *Op. cit.*, pp. 86-91.

⁸⁴ Cfr. Menton, *Op. cit.*, p. 74

⁸⁵ Cfr. Joanna R. Bartow, "Isolation and Madness: Collective Memory and Women in *Los recuerdos del porvenir* and *Pedro Páramo*", p. 14.

⁸⁶ Cfr. Javier de Navascués, "Historia real versus historia imaginada: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro" en Spang et al (eds.), *Op. cit.*, p. 188.

⁸⁷ Kay García, "Comunicación y silencio en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro", p. 97

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 98

⁹⁰ Para un estudio sobre distintos tipos de espacio en la novela, véase Patricia Rosas Lopátegui, "Los espacios poéticos y apoéticos en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro", donde se concluye que "[...] los espacios poéticos/símbolo del mundo de la imaginación, de los ideales, de la libertad, están condenados a su destrucción; y los apoéticos, representantes del despojo y de las injusticias sociales, seguirán destinados a subsistir al margen de los plenipotenciarios. La novela, como la Revolución que se traicionó, no ofrece otras alternativas" (p. 106)

⁹¹ *Ibid.*, pp. 104-106

⁹² Cfr. Rosas Lopátegui, *Op. cit.*, pp. 104, 105.

⁹³ -¿Metamorfosis! ¿Qué sería metamorfosis sin el diccionario? . Un montón de letras negras.

Y estudió el efecto de la palabra sobre el rostro del extranjero: este se transformó en la cara de un niño de diez años.

-¿Y qué sería confeti? . . .

La palabra produjo una feria en los ojos de Felipe Hurtado y Juan Carriño se llenó de gozo (61, 62)

⁹⁴ Abordaré este punto más adelante.

⁹⁵ Javier de Navascués. *Op. cit.*, p. 189.

⁹⁶ Cfr. Cristina Galli. "Las formas de la violencia en *Recuerdos del porvenir*". p. 223.

⁹⁷ Después, este pasaje tendrá su contraparte en otra inversión que restaurará el orden "real" de los militares. "[Conchita] Ya no veía las mesas llenas de desperdicios de comida sobre los cuales volaban las moscas con libertad. Asombrada había contemplado cómo aparecían en los prados y en el corredor corchos, pedazos de pan, botellas vacías, papeles y basuras brotadas de un surtidor secreto de inmundicias. Conchita se había sentido enferma ante esta invasión de mugre. Las guirnaldas de flores estaban marchitas y los trajes de las mujeres sudados y tristes" (210).

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ *Id.* Terry Castle. *Op. cit.*

¹⁰⁰ Cfr. García. *Op. cit.*, p.97-99; Javier de Navascués. *Op. cit.*, pp 189-191

¹⁰¹ Bartow. *Op. cit.* p 13

¹⁰² Cfr. Victor Bravo. *Op. cit.*, p 22.

¹⁰³ Cfr. Harry Enrique Rosser. "Form and Content in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*". pp 287-289.

¹⁰⁴ Críticos como Víctor Bravo insisten en que al literalizarse la metáfora, "[...] el principio metamórfico se desplaza del efecto discursivo de la metáfora al plano de la literalidad, perdiendo la simultaneidad de sentidos y quizás con ellos el efecto estético que produce el poema; pero, generando otras consecuencias" (Bravo. *Op. cit.*, p. 63) Estoy de acuerdo con la idea de que en casos como *Los recuerdos del porvenir* hay un desplazamiento hacia el plano literal. Sin embargo, difiero de Bravo y otros teóricos que piensan que este desplazamiento implica necesariamente la pérdida del aspecto figurado, de la simultaneidad de sentidos y del efecto estético. Considero que una de las características más sobresalientes de la novela de Garro es la coexistencia de los dos niveles –como la de los dos niveles del realismo mágico– con un énfasis en las dimensiones y posibilidades literales de las metáforas. Esta interacción armónica permite la generación de sucesos sobrenaturales, la proyección de un mundo maravilloso y la producción de un efecto estético, todo mediante el uso de las palabras, los factores que constituyen el código básico que comparten la lectora, la voz narrativa y el mundo narrado. Amaryll Chanady dice que "As long as the self-consciousness of the narrator does not reach a point where the reader cannot accept the plot on a literal level, distancing such as irony, parody and allegory provides an additional dimension to the text without destroying the fantastic" (Chanady. *Op. cit.*, 79). Extiendo su comentario a textos mágico realistas y a las lecturas poéticas y los efectos estéticos de los mismos.

¹⁰⁵ Cfr. Wendy B. Faris. *Op. cit.* en Parkinson Zamora y Faris (eds.), *Op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁶ Balderston. *Op. cit.*, p 41.

¹⁰⁷ Cfr. Parkinson y Faris. "Introduction..." en Parkinson y Faris (eds.) *Op. cit.*, p 7.

¹⁰⁸ Cfr. Chanady, "The Territorialization..." en Parkinson Zamora y Faris (eds.), *Op. cit.*, p 141

¹⁰⁹ Parkinson Zamora. "Magical Romance/Magical Realism..." en Parkinson Zamora y Faris (eds.), *Op. cit.*, pp. 500 y 501

¹¹⁰ Jackson. *Op. cit.*, p. 84.

¹¹¹ Cfr. Attebery. *Op. cit.*, p. 127.

IV CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he ofrecido varias propuestas sobre el papel de lo histórico en textos de ficción. Los distintos fundamentos del efecto mimético y referencial que he mostrado me han permitido sentar las bases para la discusión sobre la presencia de lo histórico en esos textos. Al partir de bases no representacionales sino productoras de sentido que desembocarán en el efecto mimético y de verosimilitud, he señalado uno de los factores más relevantes del mecanismo de referencialidad en la literatura.

Con estos principios, los debates sobre el rango de realidad y verdad de los discursos históricos e histórico-ficcionales se han vuelto al mismo tiempo más complejos y claros. En el momento en que queda establecido el hecho de que el discurso histórico y sus textos no son registros fidedignos de una realidad extratextual incuestionada y con pretensiones de verdad válidas e irrevocables, se logra abolir la fricción causada por la alusión a modos discursivos con diferentes valores de verdad y posibilidades de transmisión de una realidad. Así como parte fundamental del contrato de lectura entre la obra literaria y la lectora es el supuesto de que hay una diferencia –por más matizada que sea– entre la realidad del mundo diegético y la que corresponde al mundo extradiegético –lo cual se extiende al entendido de que el o la autor/a "real" no es identificable con el o la narrador/a, por ejemplo–, ocurre lo mismo con el rango de verdad y realidad de los distintos mundos, diegético y extradiegético, que habita una lectora cuando se enfrenta a un texto. Sin embargo, esta no correspondencia de mundos se ve más problematizada al estar involucrada la presencia de elementos o eventos históricos que se hallan dentro del mundo diegético o que, es más, lo conforman.

El discurso histórico había pretendido hablar no sólo de una realidad, sino de *la* realidad avalada por la autoridad que el mismo discurso se arrogaba. Esto permitía la multiplicación de ideologías que sustentaban la noción de realidad de ciertos modos de escritura y registro, así

como fortalecían su propia naturaleza monolítica y monológica. Por ende, al darse la intersección del discurso ficcional con el histórico, o quizá la superposición de algunos de los aspectos que los constituyen, la falacia representacional de varios modos de escritura, sobre todo el histórico y el realista, se veía reforzada. Lo histórico validaba el contenido ficcional o, en el mejor de los casos, al menos ponía en duda el aspecto ficticio y construido de lo que se narraba o de los mundos que se producían. Por otra parte, pocas veces se cuestionaba la veracidad de los sucesos históricos que aparecían en obras de ficción, se convertían en el sustrato básico de realidad que se hallaba mezclado con la representación de mundos que podían ser reales pero carecían de referentes extratextuales claros e identificables, lo cual en manera alguna negaba su posible existencia

Al pasar de estas visiones a una perspectiva donde no se habla necesariamente de representación sino de producción lingüística, textual e ideológica de mundos ficcionales y de efectos de sentido, la indeterminación de la validez extradiegética de los mundos narrados ya no es problema, pues resulta evidente que éstos existen sólo dentro del texto. A esto se agrega el hecho de que la H/historia misma, con todo el halo de realidad, verdad y autoridad que la había rodeado, se ha revelado como un discurso más cuya construcción depende de las mismas herramientas lingüísticas, textuales e ideológicas. Así que deja en claro que nuestro conocimiento de mundos extradiegéticos pasados es a través de textos subjetivos en cuyo entramado las nociones de realidad y verdad no pueden considerarse entidades sólidas ya establecidas e incuestionables. Con estos supuestos es difícil seguir creyendo ciegamente en que un discurso puede erigirse como la fuente absoluta de información y conocimiento de épocas y sucesos ya pasados. Como consecuencia, ni las novelas propiamente históricas ni las que contienen elementos históricos pueden concebirse como medios transparentes para acceder a la historia o para estimular el aprendizaje de ésta. Pueden, claro, despertar el interés en la historia, pero no por ser un vehículo o reflejo fiel de ésta o porque ésta pueda considerarse un medio seguro y directo para acceder al pasado.

Varios enfoques sobre la posmodernidad, los de Linda Hutcheon, Lance Olsen y Neil Cornwell, por ejemplo, dan cabida al fenómeno de un regreso al pasado, de una construcción narrativa donde el pasado se pone en duda como autoridad y al mismo tiempo sirve para realizar una revisión y una crítica de diversas instituciones y modos de pensamiento y de escritura. Si gente como John Fowles o Thomas Pynchon ofrecen manifestaciones de estos modos de escritura que Hutcheon llama metaficción historiográfica y que, irónicamente, ya son hegemónicas, los grupos social y culturalmente marginados han podido presentar sus propias maneras de utilizar los elementos históricos, por lo general con propósitos concretos que se desprenden de una agenda política determinada.

Aunque se ubican en plataformas muy diferentes, *Obasan* de Joy Kogawa y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro comparten el uso de elementos históricos desde perspectivas que no coinciden con los discursos históricos oficiales. Ambas obras los emplean y los producen, aunque en distinto grado, con diferentes medios y con consecuencias, para no decir objetivos, que parecen colocarlas en sitios aparte. Sin embargo, las dos coinciden en algunas de sus implicaciones, como lo es el cuestionamiento del rango de verdad y realidad de lo histórico, la desestabilización de su supuesta coherencia y cohesión y de su validez como entidad monolítica y con autoridad. Las dos novelas subrayan la importancia de la mimesis del proceso y no sólo la del producto¹ al señalar, a veces de manera autorreflexiva, la forma como se produce el mundo de la novela, en el caso de la obra de Garro, o el modo como se (re)construye la historia y que deviene en la creación de la novela misma, lo cual se observa en el texto de Kogawa

Como he mostrado en el capítulo correspondiente, *Obasan* se adhiere a una serie de códigos más o menos realistas y ahí la relativización y desestabilización de la H/historia se realiza mediante la creación de un entramado textual donde se intersectan las historias personales y las nacionales. Las estrategias narrativas y los diversos niveles textuales empleados en esta novela son, aparte de los temas específicos que se hallan en ella, los elementos primordiales que funcionan como vehículo para una revisión, fragmentación y reescritura históricas

Este mismo tejido narrativo se basa en la coincidencia de la época y los procesos de maduración y reconocimiento en el nivel de la enunciación con la develación de varios secretos históricos y familiares en el nivel de la diégesis. La narración autodiegética y los matices de búsqueda actorial y vocal de Naomi, que la llevarán a constituirse en la historiadora y narradora de las experiencias familiares, permiten la interacción de diferentes niveles textuales que en muchas ocasiones contraponen la historia oficial y la familiar. La reconciliación con el pasado le permitirá convertirse en depositaria de las historias que convergen en la suya, aunque no podrá otorgar a la labor vocal una función completamente curativa respecto del trauma a nivel actorial, además, tal reconciliación no abarcará los problemas transculturales a los que se enfrenta Naomi ni resolverá el conflicto de la identidad nacional y cultural de la narradora-protagonista.

Es necesario señalar que el descubrimiento del secreto familiar y nacional a través de factores claramente arraigados en el texto se ve atrapado en las redes de un proceso hermenéutico donde, como resulta evidente en la novela, hay un secreto que debe descubrirse y un misterio que es necesario esclarecer.² Implícita en esta dinámica interna de la obra se encuentra la noción de una realidad y de una verdad que, irónicamente, corren el riesgo de ceñirse a lineamientos parecidos a los del discurso histórico oficial. Una de las grandes diferencias entre la novela de Garro y la de Kogawa es precisamente que ésta contiene innegables pretensiones de realidad —obvias en el uso del nivel paratextual que aspira a avalar la existencia histórica de los sucesos a los que alude la narración— e incluso de verdad. *Obasan* parece tener la intención de sustituir una verdad postulada con otra, pese a que sus recursos textuales prueban la imposibilidad de acceder a un conocimiento histórico unificado, coherente y con autoridad absoluta. Prueba tangencial de esto se halla en las repercusiones políticas y sociales que ha tenido la novela y a las que ya he hecho alusión. Estas muestran cómo, una vez más, la autoridad de la experiencia —en este caso la experiencia de los que habrían sido actores secundarios en alguna gran narración histórica que se basara en criterios convencionales de lo histórico-ficcional— confiere validez e importancia a lo narrado y abre las posibilidades para que el público más ingenuo o con una agenda política más

vehemente y sólida pueda hallar alguna correspondencia extradiegética del mundo y los eventos producidos en el nivel de la diégesis. Esta autoridad de la experiencia ha logrado, como en el caso de Rigoberta Menchú y Joy Kogawa, que se generen visiones éticas sobre lo narrado, pues

[. . .] literary representations have significantly influenced and altered ethical perspectives concerning the historical and political activities of nations for centuries. Many literary works have played a vital role in raising ethical consciousness, [. . .], all of which have had pathbreaking roles in altering social perceptions of ethical responsibility for the (mis)treatment of various groups of people.³

Mencionar a Menchú en este contexto no es algo gratuito. La controversia generada por su supuesta y debatida experiencia/autoría de los hechos que se narran en sus textos ha traído al centro de las discusiones la pregunta de dónde residen el valor y la validez de las narraciones testimoniales.⁴ El debate que se ha suscitado ha permitido hacer algunas preguntas sobre la experiencia como validadora del discurso aunque no se trate de la experiencia de la autora en un texto donde el contenido, las estrategias narrativas y la publicidad la presentaban como el sujeto que había vivido "en la realidad" aquello que se presentaba en el universo diegético. Otro caso es el de Ana Frank. La autoridad de su *Diario* ha dependido de la relación entre éste y las experiencias vividas por la protagonista-narradora quien también es la autora real. Sin embargo, se ha mostrado que el texto que durante muchos años se ha ofrecido al público no es lo que escribió Frank, sino el resultado de una serie de correcciones, revisiones y censuras que siempre han hecho de la experiencia de Ana Frank un producto lingüístico que ha pasado por varios niveles de mediación.⁵ En estos dos casos se ve cómo la trascendencia social y política de las obras ha dependido de ese arraigo en la experiencia personal, "real" y "verídica" de la autora del texto en cuestión y en la relación supuestamente transparente y sin problemas entre la diégesis y el mundo extradiegético.

Con estos dos ejemplos como trasfondo, el fenómeno de *Obasan* es más claro. En un movimiento paradójico –paradoja que bien podría ser sujeta a una lectura posmoderna–, *Obasan*,

al criticar una forma de producción de conocimiento, presenta otra que corre el riesgo de volverse tan monolítica y excluyente como la primera. Basada, como suele ocurrir, en la experiencia extradiegética para justificar su trascendencia sociopolítica, es justo señalar que no deja de realizar una inversión de órdenes y jerarquías al postular la validez de experiencias antes ocultas. Aunque esta novela corre el riesgo de constituir un regreso al pasado para quedarse instalada en él, cuenta con la ventaja de plantear este retorno desde una perspectiva diferente y renovadora, aunque esto en sí mismo no sea suficiente. Más temible que el riesgo de quedarse anquilosada en *el pasado y la historia* propuestos, el peligro que presenta *Obasan* es que los sucesos narrados sean leídos como *la verdad, la realidad* o, en el mejor de los casos, como inspirados en hechos reales que sí sucedieron tal y como Naomi los relata. Sin embargo, quiero reiterar que puede tratarse de un aparente retroceso plenamente justificado por la pertenencia de la obra a un contexto étnico, social, político, cultural y ex-céntrico, donde los objetivos políticos demandan la búsqueda y el hallazgo de una identidad y la reivindicación histórica y social de la comunidad japocanadiense, lo cual colocaría esta novela dentro de la serie de paradigmas posmodernos de Hutcheon a los que me he referido.

Los recuerdos del porvenir es, indudablemente, un caso distinto. Como ya dije, aquí la intención no es reescribir la historia y presentar otra versión de los hechos, sino colocar en yuxtaposición universos a primera vista divergentes por completo. La novela de Garro usa los elementos históricos para crear y reforzar el nivel natural de su realismo mágico, donde lo histórico se ve cuestionado y transformado, pero sin que esto llegue a convertirse en una versión histórica diferente o alternativa que pretenda desplazar a la oficial. En esto reside parte de su transgresión. *Los recuerdos...* no sustituye una historia con otra para mostrar la falta de autoridad de la Historia, sino que pone en tela de juicio la historia oficial en la misma posición que le corresponde dentro de la diégesis y transforma las nociones de un mundo real básico que también nutren las dimensiones históricas del relato. La naturaleza de la realidad es objeto de un cuestionamiento y, por ende, la Historia que existe en el mismo mundo que lo mágico realista es

relativizada no porque se ofrezca otra versión de los hechos, sino porque el mundo donde se encuentra revela su propia inestabilidad o, mejor, sus posibilidades más allá de la "realidad". *Los recuerdos...* no cae en la trampa de establecer otra historia u otra realidad como absolutos y autoridades simplemente porque no pretende ofrecer otra historia y, en el caso de la realidad, no intenta deshacerse del nivel natural y anunciar el imperio de lo fantástico, lo maravilloso o lo extraño puros, sino que crea una simbiosis de lo natural y lo maravilloso, de modo que distintas realidades coexisten, se modifican mutuamente, constituyen comentarios una de la otra y, en su armonía y completa inclusión, producen una realidad más compleja porque se alimenta de varias realidades. Esta obra señala, de manera más sutil en su crítica, la forma como los aspectos históricos dentro de la ficción desempeñan un papel doble como sancionadores de una supuesta realidad reconocida y compartida por la lectora, y como entidades transformadas por su mera existencia junto a códigos literarios que, en diferentes niveles textuales, señalan con claridad la importancia de los procesos mediante los cuales se construyen mundos ficcionales, en vez de conducir al enfrascamiento inútil en consideraciones sobre el contenido real o verdadero del mundo diegético

Al igual que *Obasan*, la novela de Garro emplea signos que activan la presencia de un nivel histórico claro de manera a veces sintética y en otras ocasiones con amplitud. A esto se agrega el uso del realismo mágico que, más allá de fragmentar la unidad del discurso histórico y de su uso ficcional, la disuelve al permitir que sea "contaminada" por lo mágico y maravilloso. Las bases mismas de una supuesta realidad son trastocadas y el texto muestra el surgimiento y prevailecimiento diegeticamente aceptados de un orden que contradice lógicas y modos de pensamiento que se consideraban inamovibles. En este punto, pese a la distancia temporal que separa las dos novelas y que parecería colocar *Los recuerdos* fuera de discusiones con perspectivas posmodernas y poscoloniales, esta novela es la que aborda y critica con mayor agudeza los supuestos fundamentales que cimentan las narraciones realistas e históricas.⁶ Su subversión se dirige a modos de escritura y de pensamiento que habían ocupado un sitio

preponderante e incluso único dentro de los sistemas culturales teñidos de euro y logocentrismo. *Los recuerdos* se conforma a una manera distinta, y no por eso menos válida, de concebir el mundo y las relaciones que se dan en él, incluidas las relaciones con lo histórico. Para algunos/as críticos/as este modo de concebir y producir un mundo remite sin duda alguna a un legado prehispánico, lo cual acercaría la praxis de Garro a las propuestas teóricas de Carpentier.⁷ Aunque la perspectiva desde una cosmovisión no eurocéntrica y que se acerca a las de varios grupos indígenas mexicanos o incluso a la de un pasado prehispánico es una característica de gran parte de la obra de Garro —como ocurre en algunos de los relatos contenidos en *La semana de los colores*, por ejemplo⁸— esto no implica el tipo de esencialismo que puede extraerse de Carpentier y que le ha valido muchas críticas. El sustrato indígena es un elemento más, aunque de suma importancia, en la proyección del mundo mágico realista en la obra de Garro y, especialmente, en *Los recuerdos del porvenir*, donde los indígenas también son parte de la colectividad de personajes comunes con una carga histórica en los que reside la cotidianeidad de la vida contemporánea a los sucesos relatados, que no se limita a la aparición de fechas o hechos "importantes".⁹

La función protagónica de personajes comunes sin un referente extratextual es uno de los recursos que se usan en *Los recuerdos* para hacer un comentario sobre el estatus de lo histórico en la novela. La presencia y participación sólidas de los sucesos y elementos históricos conforman el marco que explica los eventos que ocurren en la diegesis, y también son ejes que determinan el desarrollo de la trama y que funcionan como temas del mundo narrado. Sin embargo, el hecho de que los grandes personajes históricos queden relegados a menciones o a resúmenes de información contenidos en pausas narrativas, trae a primer plano la experiencia cotidiana de lo histórico dentro de la diégesis. A estos factores se agrega la función del realismo mágico, que ya mencioné. Así, lo histórico dentro de *Los recuerdos del porvenir* se encuentra modificado, es transformado por la importancia que se le otorga al sustrato abierta y oficialmente histórico y también por las implicaciones de su existencia armónica y nunca puesta en duda al

lado de lo maravilloso, lo cual lo erige como ingrediente indispensable para la existencia de lo mágico realista. La novela de Garro muestra así la posibilidad de escapar de las polarizaciones irreconciliables en binomios de contrarios que incluyen lo real-histórico y lo ficcional-maravilloso

Los recuerdos ofrece la crítica, autorreflexividad y paradoja que se hallan dentro de los criterios de Hutcheon para definir la posmodernidad y la metaficción historiográfica. Los niveles que forman el realismo mágico señalan también una versión distinta de orden, pues escapa de los modelos racionales y estrictos de los que la posmodernidad pretende escapar. Si, como dicen Hutcheon, Olsen y Cornwell, lo fantástico abre las puertas a un orden distinto dentro de la posmodernidad,¹⁰ el realismo mágico de *Los recuerdos* es una buena ilustración de ese orden que desafía estrategias de producción de sentido y concepciones de mundos, para sugerir otras posibilidades de ordenar las múltiples realidades existentes. A diferencia de *Obasan*, *Los recuerdos del porvenir*, con propósitos alejados del activismo político abierto, no sustituye una historia con otra y trasciende la mera inversión de órdenes para ofrecer perspectivas completamente transformadoras. El uso de los mecanismos del realismo mágico da lugar a que esta novela no pretenda ofrecer una versión de la historia que reclame un sitio como realidad o verdad, por lo que no se inscribe en los conflictos y discusiones insistentemente políticos y éticos que generan textos como el de Kogawa

Pese a sus diferencias, *Obasan* y *Los recuerdos del porvenir* comparten un núcleo fundamental. Ambas novelas ofrecen una visión no hegemónica ni oficial de lo histórico. Esta separación de los discursos históricos tradicionales va más allá del nivel anecdótico y se extiende a la forma como las novelas se narran y construyen mundos alternativos. Estos mundos albergan contenidos y elementos históricos que se ven cuestionados y transformados por su presencia en mundos ficcionales y por las estrategias narrativas que enfatizan que el sustrato histórico es parte de un constructo artificial y comparte los elementos que intervienen en la producción de un mundo de ficción

La Historia ya no puede ser confundida con un medio transparente para acceder al pasado y las narraciones ficcionales con elementos históricos tampoco pueden aspirar a una autoridad otorgada por su supuesta relación con el mundo extradiegético. Ficción e Historia son, a fin de cuentas, dos grandes modalidades textuales y subjetivas y no puede pensarse que su finalidad es la transmisión transparente y no problematizada del conocimiento de lo acontecido en el pasado

¹ Cfr. Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, p. 5.

² Agradezco a Brigitte Adriaensen de la Katholieke Universiteit Leuven sus comentarios sobre este punto y sobre las dimensiones éticas de la literatura.

³ Andrew Hadfield, Dominic Rainsford y Tim Woods. "Introduction: Literature and the Return to Ethics" en Hadfield, Rainsford y Woods (eds.), *The Ethics in Literature*. Macmillan, Londres, 1999, p. 5

⁴ Vid David Stoll, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Westview Press, Boulder, 1999.

⁵ Vid André Lefevere, "Translation: Ideology/On the Construction of Different Anne Franks" en *Translation. Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, Londres, 1992, pp. 59-72

⁶ Vid mi nota 25 en el segundo capítulo para algunos casos crítico-teóricos donde lo fantástico y lo real maravilloso se ubican dentro de un contexto posmoderno; el texto editado por Parkinson Zamora y Faris contiene una serie de ensayos que parten de perspectivas poscoloniales

⁷ Cfr. Michael Hardin, "Inscribing and Incorporating the Marginal: (P)Recreating the Female Artist in Elena Garro's *Recollections of Things to Come*", pp. 147-159.

⁸ Vid Elena Garro. *La semana de los colores*. Grijalbo, México, 1993

⁹ Cfr. Kay García. "Comunicación y silencio en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro". p. 97 Para esta crítica, las mujeres y los indios constituyen signos suprimidos donde residen la otredad, el silencio y la represión. Esta novela presenta, dentro de su eje temático y su dimensión actoral y vocal, la presencia de personajes indígenas que permiten redoblar la crítica al eurocentrismo y al racismo dentro de la sociedad mexicana.

¹⁰ Cfr. mi nota 6 y Rabkin. *The Fantastic in Literature*, pp. 43-48. Olsen insiste en que lo fantástico –yo señalo específicamente lo mágico realista– es un vehículo apropiado para la imaginación posmoderna y lo asocia con la deconstrucción, pues "It is a mode which interrogates all we take for granted about language and experience, giving these no more than shifting and provisional status. It is a mode of radical skepticism that believes only in the impossibility of total intelligibility; in the endless displacement of 'meaning'; in the production of a universe without 'truth', in a bottomless relativity of 'significance'" (Lance Olsen, *Ellipse of Uncertainty*, p. 3)

BIBLIOGRAFIA

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)" en *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster, Monthly Review Press, Nueva York, 1971.
- Allard, Yvon. *Le roman historique: guide de lecture*. Le Préambule, Québec, 1987
- Anderson, Linda (ed.). *Plotting Change. Contemporary Women's Fiction* Edward Arnold, Londres, 1990
- Anderson, Robert K. "La realidad temporal en *Los recuerdos del porvenir*" en *Explicación de textos literarios* Vol. IX, No 1, 1980-1981, pp 25-29
- "Recurrent Themes in Two Novels by Elena Garro" en *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages* Vol. 11, 1990, pp 83-86
- Anta San Pedro, Teresa "El poder destructor de la palabra en la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir*" en *Explicación de textos literarios* Vol 23, No 1, 1994-1995, pp. 43-56.
- Apter, T.E. *Fantasy Literature An Approach to Reality*. Macmillan, Londres, 1982
- Armitt, Lucie *Theorising the Fantastic*. Arnold, Londres, 1996. (Interrogating Texts)
- Attebery, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature from Irving to Le Guin*. Indiana University Press, Bloomington, 1980.
- Strategies of Fantasy*. Indiana university Press, Bloomington, 1992.
- Atwood, Margaret. *In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction* University of Ottawa Press, Ottawa, 1997
- Bacheiard, Gastón *La poética del espacio* Trad Ernestina de Champourcin, F.C.E., México, 1986. (Colección Popular, 183)
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento el contexto de Francois Rabelais* Trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, México, 1993. (Alianza Universidad, 493)
- The Dialogic Imagination. Four Essays* Ed. Michael Holquist, trad Caryl Emerson y Michael Holquist, University of Texas Press, Austin. 1981.
- Balderston, Daniel et al *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature of the University of Minnesota, Buenos Aires y Minneapolis. 1987.
- "The New Historical Novel: History and Fantasy in *Los recuerdos del porvenir*" en *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol LXVI, No. 1. enero 1989, pp 41-46

- Barthes, Roland. "Historical Discourse" en *Structuralism: A Reader* Ed. Michael Lane, Jonathan Cape, Londres, 1970, pp. 145-155
- Bartow, Joanna R. "Isolation and Madness: Collective Memory and Women in *Los recuerdos del porvenir* and *Pedro Páramo*" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Vol. XVIII, No. 1., otoño 1993, pp 1-15.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió, Editorial Crítica, Barcelona, 1986.
- Bhabha, Homi K. (ed.) *Nation and Narration*. Routledge, Londres, 1990
- Botton Buriá, Flora. *Los juegos fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- Braudel, Fernand. *On History*. Trad. Sarah Matthews, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- Bravo, Victor. *Magias y maravillas en el continente literario*. Ediciones La Casa de Bello, Caracas, 1988. (Colección Zona Tórrida, 10)
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure. especially of the fantastic*. Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Butterfield, H. *The Historical Novel, an Essay*. Cambridge University Press, Londres, 1924
- Cagidemetrio, Alide. *Fictions of the Past: Hawthorne & Melville* The Institute for Advanced Study in the Humanities, Amherst, 1992.
- Cam, Heien. *Historical Novels*. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1961
- Canary, Robert H. y Henry Kozicky (eds) *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. The University of Wisconsin Press, Madison, 1978
- Carpenter, Ronald H. *History as Rhetoric: Style, Narrative, and Persuasion* University of South Carolina Press, Columbia, 1995
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Gallimard/Promexa, México, 1982. (Gran colección de la literatura universal)
- Carr, E. H. *What is History?* Penguin Books, Harmondsworth, 1982
- Castle, Terry. *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* Stanford University Press, Stanford, 1986
- Ciplijauskaite, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985) hacia una tipología de la narración en primera persona* Anthropos, Barcelona, 1988.
- Collins, Robert A. y Howard D. Pearce (eds.) *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Greenwood Press, Connecticut, 1985

- Corcuera de Mancera, Sonia. *Voces y silencios en la historia: siglos XIX y XX*. F.C.E., México, 1997
- Cornut-Gentile D'Arcy, Chantal y José Angel García Landa (eds.) *Gender. Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Harvester/Wheatsheaf, Londres, 1990.
- Cowart, David. *History and the Contemporary Novel*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1989.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic Resolved versus Unresolved Antinomy*. Garland Publishing, Inc., Nueva York, 1985
- Cheung, King-Kok. "Attentive Silence in Joy Kogawa's *Obasan*" en *Listening to Silences: New Essay in Feminist Criticism*. Eds. Elaine Hedges y Shelley Fisher Fishkin, Oxford University Press, Nueva York, 1994, pp 113-129.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Trad. Agustín Martínez y Mária Russotto, Monte Avila Editores, C.A., Caracas, 1983.
- Dauster, Frank. "Elena Garro y sus recuerdos del porvenir" en *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. Vol. 8, Nos. 1-2, primavera-otoño 1980, pp 57-65
- Davidson, Arnold E. *Writing Against the Silence. Joy Kogawa's Obasan*. ECW Press, Toronto, 1993
- Bekker, George. *The American Historical Romance*. Cambridge University Press, Cambridge, 1987
- Boezel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998
- Duffy, Dennis. *Sounding the Iceberg. An Essay on Canadian Historical Novels*. ECW Press, Toronto, 1986.
- Durix, Jean-Pierre. *Mimesis. Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. Macmillan y St. Martin's Press, Houndmills y Nueva York, 1998
- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism*. Verso, Londres, 1991
- Eco, Umberto. *Postille a il nome della rosa*. Bompiani, Milán [?], 1984.
- Fernández de Ciocca, María Inés. "Los recuerdos del porvenir o la novela del tiempo" en *Revista Interamericana de Bibliografía*. Vol. XXXVI, No. 1, 1986, pp 39-51

- Freud, Sigmund. "The Uncanny" en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XVII, trad James Strachey, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, Londres, 1981, pp. 217-256.
- Galli, Cristina "Las formas de la violencia en *Recuerdos del porvenir*" en *Revista Iberoamericana*. Vol. LVI, No. 150, enero-marzo 1990, pp 213-224.
- García, Kay. "Comunicación y silencio en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro" en *Selecta. Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages* Vol. 11, 1990, pp. 97-101.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir* Joaquín Mortiz, México, 1993 (Laurel)
- Geok-lin Lim, Shirley "Japanese American Women's Life Stories: Maternity in Monica Sone's *Nisei Daughter* and Joy Kogawa's *Obasan*" en *Feminist Studies*. Vol 16, No 2, verano 1990, pp. 289-312
- Gottlieb, Erika "The Riddle of Concentric Worlds in 'Obasan'" en *Canadian Literature* Vol 109, verano 1986, pp. 34-53
- Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX. estudio y textos* Premiá editora, México, 1982. (La red de Jonás)
- Hardin, Michael. "Inscribing and Incorporating the Marginal: (P)Recreating the Female Artist in Elena Garro's *Recollections of Things to Come*" en *Hispanic Journal* Vol 16, No. 1, primavera 1995, pp 147-159.
- Harris, Mason. "Broken Generations in 'Obasan': Inner Conflict and the Destruction of Community" en *Canadian Literature*. Vol 127, invierno 1990, pp 41-57
- Hartman, Geoffrey. "Public Memory and Its Discontents" en *Raritan*. Vol. XIII, No 4, primavera 1994, pp. 24-40.
- Henderson, Harry B *Versions of the Past: The Historical Imagination in American Fiction* Oxford University Press, Nueva York, 1974
- Henderson, Mae G "Toni Morrison's *Beloved*. Re-Membering the Body as Historical Text" en *Comparative American Identities. Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. Ed. Hortense J. Spillers, Routledge, Nueva York, 1991, pp 63-86
- Hernández de López, Ana María (ed). *Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom* Editorial Pliegos, Madrid, 1996
- Holmes, Frederick M. *The Historical Imagination. Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*. English Literature Studies, University of Victoria. Victoria, 1997
- Howells, Coral Ann *Private and Fictional Words Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s* Methuen, Londres. 1987

- Hughson, Lois. *From Biography to History: The Historical Imagination and American Fiction, 1880-1940*. University Press of Virginia, Charlottesville, 1988.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1980.
- A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, Londres, 1996.
- The Politics of Postmodernism*. Routledge, Londres, 1995
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. Routledge, Nueva York, 1988
- Jacobs, Naomi. *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1990.
- Jauman, Serge (ed.) *The Guises of Canadian Diversity. New European Perspectives*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1995.
- Jones, Manina. "The Avenues of Speech and Silence: Telling Difference in Joy Kogawa's *Obasan*" en *Theory Between the Disciplines: Authority Vision Politics*. Eds Martin Kreiswirth y Mark A Cheetham, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1990, pp. 213-229.
- Kerr, James. *Fiction Against History: Scott as Storyteller*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Kogawa, Joy. *Obasan*. Penguin Books, Toronto, 1981
- Lattarulo, Leonardo (ed) *Il romanzo storico*. Editori Riuniti, Roma, 1978.
- Le Goff, Jacques. *History and Memory*. Trad. Steven Rendall y Elizabeth Claman, Columbia University Press, Nueva York, 1992.
- Leisy, Ernest E. *The American Historical Novel*. University of Oklahoma Press, Norman, 1950.
- Lemaitre, Monique J "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro. hacia una definición de la escritura femenina en su obra" en *Revista Iberoamericana*. Vol. LV, Nos. 148-149, julio-diciembre 1989, pp. 1005-1017
- Letteüer, Robert Ignatius. *Sir Walter Scott and the Gothic Novel*. E. Mellen Press, Lewiston, 1995
- Levin, David. *In Defense of Historical Literature Essays on American History: Autobiography, Drama, and Fiction*. Hill and Wang, Nueva York, 1967
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter, Ediciones Era, México. 1966

- Magnusson, A Lynne. "Language and Longing in Joy Kogawa's 'Obasan'" en *Canadian Literature* No. 116, primavera 1988, pp 58-66.
- Manzoni, Alessandro. *On the Historical Novel*. Trad. e introducción de Sandra Bermann, University of Nebraska Press, Lincoln, 1984.
- McFarlane, Scott "Covering *Obasan* and the Narrative of Internment" en *Privileging Positions: The Sites of Asian American Studies*. Ed. Gary Y. Okihiro et al, Washington State University Press, Pullman, 1995, pp. 401-411.
- Méndez Rodenas, Adriana. "Tiempo femenino, tiempo ficticio *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro" en *Revista Iberoamericana*. Vol. LI, Nos. 132-133, julio-diciembre 1985, pp. 843-851.
- Menton, Seymour *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998. (Tierra Firme)
- Latin America's New Historical Novel*. University of Texas Press, Austin, 1993
- Merivale, P "Framed Voices: The Polyphonic Elegies of Hébert and Kogawa" en *Canadian Literature* No. 116, primavera 1988, pp. 68-82.
- Mitchell, W.J.T. "Narrative, Memory, and Slavery" en *Cultural Artifacts and the Production of Meaning: The Page, the Image, and the Body* Eds. Margaret J. M. Ezell y Katherine O'Brien O'Keeffe, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, pp. 199-222.
- "Representation" en *Critical Terms for Literary Study*. The University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 11-22
- Montero Cartelle, Enrique y Ma Cruz Herrero Ingelmo. *De Virgilio a Umberto Eco la novela histórica latina contemporánea*. Prólogo de Dario Villanueva, Ediciones del Orto/Universidad de Huelva, Madrid, 1994
- Morgan, Janice y Colette T. Hall (eds). *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: An Essay Collection* Garland Publishing, Inc., Nueva York, 1991.
- Morrison, Toni "The Site of Memory" en *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir* Ed William Zinsser, Houghton Mifflin Company, Boston, 1987, pp 101-124.
- Morse, Donald E., Marshall B. Tymn y Csilla Bertha (eds) *The Celebration of the Fantastic Selected Papers from the Tenth Anniversary International Conference on the Fantastic in the Arts*. Greenwood Press, Connecticut, 1992
- Nélot, Gilles *Panorama du roman historique* Sodi, Paris, 1969
- Olsen, Lance *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*. Greenwood Press, Nueva York, 1987.

- Orel, Harold. *The Historical Novel From Scott to Sabatini: Changing Attitudes Toward a Literary Genre, 1814-1920*. St. Martin's Press y Macmillan, Nueva York y Houndmills, 1995.
- Parkinson Zamora, Lois y Wendy B. Faris (eds.) *Magical Realism: Theory. History. Community*. Duke University Press, Durham, 1995.
- Perilli, Carmen. *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* UNAM/Siglo XXI, México, 1998.
- Porta, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Prólogo de Leopoldo Zea, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
- Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press, Princeton, 1976.
- Radchik, Laura. "Las memorias de Cronos en las manecillas de Dios" en *Plural* Vol. XVII-XII, No. 204, septiembre 1988, pp. 82-85
- Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Taurus, Madrid, 1982.
- Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. The Texas Christian University Press, Forth Worth, Texas, 1976.
- Reflection and Imagination: A Ricoeur Reader*. Ed Mario J Valdés, University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico* Trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995
- Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995.
- Rodríguez, Ileana. *House. Garden. Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women*. Trad. Robert Carr e Ileana Rodríguez, Duke University Press, Durham, 1994
- Rosas Lopátegui, Patricia. "Los espacios poéticos y apoéticos en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro" en *Hispanic Journal* Vol. 16, No. 1, primavera 1995, pp 95-108.
- Rosser, Harry Enrique. "Form and Content in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*" en *Revista canadiense de estudios hispánicos* Vol II, No 3, primavera 1978, pp. 282-295
- Rozas, Juan Manuel. *Intrahistoria y literatura (Tres lecciones a modo de ensayo)*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980

- Ruddick, Nicholas (ed.) *State of the Fantastic Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film: Selected Essays from the Eleventh International Conference on the Fantastic in the Arts*. 1990. Greenwood Press, Connecticut, 1992
- Rose, Marilyn Russell. "Hawthorne's 'Custom House', Said's *Orientalism* and Kogawa's *Obasan*: An Intertextual Reading of an Historical Fiction" en *Dalhousie Review*. Vol. 67, No. 2/3, verano-otoño 1987, pp 286-296.
- Sarmiento, Alicia. *Problemática de la Revolución Mexicana* Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1988.
- Schuessler, Michael. "Lo real-maravilloso y la tradición europea la utopía como catalizador discursivo en los textos de Cristóbal Colón, Paul Gauguin y Alejo Carpentier" en *Poligrafías: revista de literatura comparada* Vol. 2, 1997, pp 143-158
- Shaw, Harry E. *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors*. Cornell University Press, Ithaca, 1983.
- Sheppard, Alfred Tresidder. *The Art and Practice of Historical Fiction*. Humphrey Toulmin, Londres, 1930
- Sieber, Sharon. "Elena Garro's New Synthesis: Epic and History in *Los recuerdos del porvenir*" en *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages* Vol. 18, 1997, pp. 101-111.
- Siebers, Tobin *The Romantic Fantastic*. Cornell University Press, Londres, 1984.
- Singh, Amritjit et al (eds). *Memory and Cultural Politics. New Approaches to American Ethnic Literatures*, Northeastern University Press, Boston, 1996
- Slusser, George E , Eric S. Rabkin y Robert Scholes (eds) *Bridges to Fantasy* Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville, 1982
- Spang, Kurt et al (eds) *La novela histórica: teoría y comentarios* Ediciones Universidad de Navarra, S.A , Pamplona, 1998. (Serie Apuntes de Investigación sobre Géneros Literarios, No 2)
- St Andrews, B A. "Reclaiming A Canadian Heritage Kogawa's *Obasan*" en *The International Fiction Review*, Vol 13, No 1, 1986, pp 29-31
- Stoll, Anita K (ed.) *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*. Associated University Presses, Londres y Toronto, 1990
- Sullivan III, C W. *The Dark Fantastic Selected Essays from the Ninth International Conference on the Fantastic in the Arts* Greenwood Press, Connecticut. 1997
- Swinfen, Ann. *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945* Routledge & Kegan Paul, Londres, 1984
- Taylor, Kathy *The New Narrative of Mexico Sub-Versions of History in Mexican Fiction* Associated University Presses, Londres y Toronto, 1994

- Thomas, Hilda L. "Review of *Obasan*" en *Canadian Literature*. Vol. 96, primavera 1983, pp 103-105.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, Premiá, México, 1987. (La red de Jonás)
- Tsuruta, Kinya y Theodore Goossen (eds.) *Nature and Identity in Canadian and Japanese Literature*. University of Toronto/York University, Toronto, 1988.
- Ty, Eleanor. "Struggling with the Powerful (M)Other Identity and Sexuality in Kogawa's *Obasan* and Kincaid's *Lucy*" en *The International Fiction Review*, Vol. 20, No. 2, 1993, pp 20-26.
- Umanzor, Marta A. *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro* El árbol, Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana y La casa junto al río Ediciones Universal, Miami, 1996.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo* en *Obras completas* Vol. I, Esceñcer, Madrid, 1966, pp 773-869
- Valdés, Mario J "En torno a la filosofía y la teoría literaria de Paul Ricoeur", Conferencia dictada en el Instituto de Investigaciones Filosóficas, U.N.A.M., México, noviembre, 1997
- "La intrahistoria de Unamuno y la nueva historia" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XXI, No. 1, otoño 1996, pp 237-250
- Walpole, Horace *The Castle of Otranto* Intr. Walter Scott y Marvin Mudrick, Collier Books, Nueva York, 1963
- White, Hayden *The Content of the Form Narrative Discourse and Historical Representation* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987
- Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990
- Wiley, Catherine y Fiona R. Barnes (eds.) "Introduction" en *Homemaking: Women Writers and the Politics and Poetics of Home*. Garland Publishing, Inc., Nueva York y Londres, 1996
- Wilis, Gary "Speaking the Silence: Joy Kogawa's *Obasan*" en *Studies in Canadian Literature*, Vol. 12, No. 2, 1987, pp. 239-249