
El retorno del pasado: apuntes sobre la novela histórica en la Argentina actual

Alejandra Laera*

Frente al auge, en la Argentina de los últimos años, de las denominadas novelas históricas –o narrativas históricas, como prefieren llamarlas, con un gesto informal, algunas editoriales–, no está de más formular ciertas preguntas acerca de sus principales manifestaciones. Colecciones íntegras dedicadas al género por las editoriales más grandes que operan en el país, predominio en las mesas de novedades de todas las librerías, primeros puestos en las listas de *best-sellers*, e incluso varios de los premios con que editoriales y fundaciones crean la ilusión de estar ampliando el mercado de bienes culturales, son las pistas más relevantes para abordar algunas de las causas y de las modalidades de la actualización de un género que, en nuestro país y en Latinoamérica, estuvo a lo largo del siglo XX más vinculado al prestigio literario que al éxito.

Sin pretender agotar las posibilidades de acercamiento a la novela histórica, y centrándome en el peculiar caso argentino, me referiré a este suceso a partir de tres cuestiones que considero fundamentales: la relación de la novela histórica argentina actual con la historia del género, la estrecha conexión que mantiene con el mercado, y el tipo de vínculos que establece con la historia, tanto en función de su índole narrativa como de su capacidad comprensiva de la misma.

Tradiciones: novela histórica y género

Casi contemporáneamente a la constitución de la historiografía moderna y de las primeras reflexiones fuertes sobre filosofía de la historia, y habiendo dejado atrás ciertas narraciones de tema o repertorio histórico, emerge el género de la *novela histórica* en las primeras décadas del siglo XIX. El cambio de paradigma que significaron las teorías y las prácticas revolucionarias en Europa, así como la consolidación de la novela, particularmente en la Inglaterra del siglo XVIII, establecen las condiciones a partir de las cuales el pasado histórico se convierte en materia narrable y ficcionalizable, en

*Universidad de Buenos Aires

objeto de la representación estética. En ese marco, los relatos de Walter Scott, desde *Waverley* (1814) a *Ivanhoe* (1920), no sólo inician una nueva vertiente de la novela –hasta entonces más vinculada al relato de aventuras de viaje o amorosas–, sino que contribuyen a la configuración de un público lector ávido por las cosas del pasado.

El pasado, así, no sólo es un tiempo que puede ser actualizado por la narración y comprendido para, a su vez, ayudar en el entendimiento del presente. Como señala Lionel Gossman al analizar las relaciones entre historia y literatura de ese momento:

*individual events pointed beyond themselves to a meaning which was imparted to them by their place in a narrative order. Individual narratives, in turn, had a meaning in terms of the larger narrative of which they were part.*¹

El pasado ya no es la mera cadena de sucesos que tendían a exponer quienes escribían la historia de un rey o de unos duques cualesquiera, sino que forma parte de un conjunto comprensible mayor, la Historia. Más todavía: el pasado deja de ser un enigma oscuro y difícilmente descifrable, para ser incluso mejor que el crítico presente y servir también para mirar hacia adelante.

Los procesos de ficcionalización de la historia implican, en relación con la narración historiográfica en general, ciertas particularidades. Porque al reelaborar los hechos del pasado y recrear un período concreto instauran un verosímil específico para el que importa más la lógica narrativa que produce la ficción histórica, que la mera pretensión testimonial, de un lado, o la simple ambientación de época, de otro. De hecho, el lenguaje se presenta como un canal propicio para esta operación y el novelista, como la figura mediadora entre el ayer y el presente, de manera similar a la de quienes asumirían la función de historiadores.

Es también en este horizonte de época –aunque con otras inflexiones– que en la Francia de la Restauración comienzan a escribirse novelas históricas como una de las manifestaciones de la poética del Romanticismo. Desde la tendencia más exotista de un Chateaubriand hasta la defensa de la “verdad útil” de Victor Hugo, desde el *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny a la *Crónica del reinado de Carlos IX* de Mérimée, las distintas variantes de la novela histórica romántica apuntan a la idea de restauración del pasado y de reinstauración de ciertos principios políticos o estéticos. ¿Cómo leer, si no, la apología medieval que hará el ya napoleónico Victor Hugo en *Nuestra Señora de París* (1831), donde polemiza más o menos abiertamente con las reformas neoclásicas que vienen haciéndose desde el siglo anterior en la capital francesa y donde parece dialogar con la fantasía neogótica del escultor Violet Le Duc? El ejemplo vale de muestra de la

imbricación de los cambios históricos, políticos y urbanos producida en expresiones estéticas como la literatura.

En otro extremo, en la Argentina del siglo XIX, una novela como *Amalia* (1851), de José Mármol, apela al recurso de la “ficción calculada” para poder narrar hechos contemporáneos a la escritura –el gobierno de Juan Manuel de Rosas– como si fuera historia pasada y superada. Así, en la “Explicación” preliminar, aclara Mármol:

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aún, y ocupa la posición política o social que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos...

Es decir, en la elaboración de la novela funciona como horizonte de escritura y de expectativas la novela histórica.²

Las transformaciones finiseculares en el orden político y en el orden estético, y la consecuente crisis de la representación que comienza en ese entonces, marcan un declinio del género y un paralelo aumento del interés por lo nuevo. A mediados del siglo XX, con la creciente renovación genérica, la novela histórica encontrará otras inflexiones, otras modalidades y otros contextos de emergencia.

Probablemente, haya que revisar gran parte de la teorización que Georg Lukács desarrolla sobre la novela histórica en su esclarecedor libro dedicado al tema, así como la revisión que hace pocos años realizó Noé Jitrik a partir de las novelas históricas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, al momento de pensar el corpus que nos ocupa.³ Haré entonces un breve recorrido sobre estas teorizaciones para llegar a las particularidades actuales del género.

En *La novela histórica* (1937), Lukács analiza el surgimiento de la misma explicando la base social y económica que lo hace posible. A partir de allí, establece una tipología en la cual la novela histórica de corte romántico escrita por los franceses desde comienzos del siglo XIX se opone a la novela histórica que escribía Walter Scott.⁴ En los términos ideológicos en los que hace Lukács su planteo, la primera tendría un carácter reaccionario –dado por la subjetivación decorativa y la moralización de la historia que puede verse en de Vigny y en Hugo–, mientras que la segunda –pese al conservadurismo de Scott– sería de carácter democrático, desde el momento en que la fidelidad histórica está fundamentada en “las bases económico-sociales reales de la vida del pueblo”. La oposición, entonces, se formula como crítica al romanticismo francés y revaloración de las novelas de Walter Scott, en tanto primer fundamento del realismo balzaciano que comenzará a producir importantes cambios dentro de la poética román-

tica, si bien en algunos aspectos es aún su deudor. Para los románticos franceses, “la historia se transforma en una serie de lecciones morales para el presente”, aspecto que Lukács confronta a la relación objetiva que el novelista escocés establece con el pasado.

A efectos de profundizar la comparación, Lukács marca algunas diferencias puntuales entre ambas, de las cuales nos interesa sobre todo aquella que remite al plano de los personajes. Si en la novela romántica “pseudohistórica” son los héroes quienes explican la historia, en la novela histórica de Scott el héroe es un tipo tan mediocre como realista y las grandes figuras de la época (“con sus virtudes y debilidades”) ocupan un lugar secundario. Este aspecto, el de los personajes, se vincula estrechamente al de los hechos elegidos para la novelización. Al comparar la selección del material histórico que se realiza en los distintos tipos de novelas, señala Lukács que:

*... poco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió la realidad histórica.*⁵

La afirmación abarca tanto las escenas privadas de los grandes personajes de la historia como, en el otro extremo, escenas de batalla. Es preciso, desde ya, entender la posición de Lukács teniendo en cuenta las circunstancias en las que escribe su texto –en el primer período del Frente Popular Antifascista– a la vez que su objetivo estético-ideológico –intentar la creación de una teoría marxista de los géneros.⁶ De todos modos, su teoría cubre las manifestaciones del género en el panorama decimonónico y permite deslindar los distintos tipos de novela histórica a partir de ciertos ejes de lectura.

Es justamente al ampliar el corpus con la inclusión de textos latinoamericanos del siglo XX, que Noé Jitrik marca sus disidencias con la perspectiva de análisis lukacsiana, en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género* (1995).⁷ En la discusión entre románticos y antirrománticos, Jitrik acepta la idealización de la historia a la que tiende el romanticismo francés –que es uno de los puntos centrales en la crítica de Lukács– porque considera que esa idealización correspondió a una coyuntura histórica específica, en la que operaba un imaginario social que autorizaba una concepción de la historia según la cual el pasado era fuente de verdad. La búsqueda de la verdad en el pasado y la confianza de arribar a ella logrando así resultados en el presente y prefiguraciones del futuro –lo que Lukács llama idealización– es de algún modo el fundamento de buena parte del corpus que aborda Jitrik en su libro, corpus que –como indica el autor– forzada e injustamente podría denominarse “reaccionario”.

Es sobre la base de esta discrepancia que Jitrik propone un esbozo de tipología del género, ya no a partir del tratamiento ideológico de la historia en las novelas sino a partir de la distancia y la relación entre el contexto del “referente” y el contexto del “referido”. Así, existen para Jitrik tres tipos de novela histórica: *arqueológica*, *catártica* y *sistemática* o *funcional*. En el primer caso, la distancia entre ambos contextos históricos es profunda (como sucede en *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta, o –para citar dos ejemplos que no da Jitrik– en *Maluco*, de Napoleón Baccino Ponce de León y también en *El entenado*, de Juan José Saer). En el caso de la novela catártica la distancia es mínima, los contextos se confunden y –como lo indica la denominación– en ella “se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía” (un buen ejemplo: las novelas de la revolución mexicana). Por último, está la novela funcional o sistemática, cuyo objetivo no es sólo narrar la historia sino examinar algunos de sus momentos conflictivos (*Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos –novela privilegiada dentro de la teorización de Jitrik– responde a este tipo).

Como puede observarse, lo que importa en esta tipología no es el tratamiento dado a lo histórico sino el *recorte del objeto*. En relación con el tratamiento de la materia histórica en la narración, no podría armarse –desde la posición teórica adoptada por Jitrik– una tipología, ya que el mismo forma parte justamente del aspecto “decisional” que supone la escritura, lo que implica una variedad difícilmente clasificable. De ahí, que cuando Jitrik se dedique a las finalidades de la representación en la novela histórica haga un listado que pasa por las “novelas embeceladoras”, las “apologéticas”, las “alusivas” y las “lúdicas” o “paródicas”, para terminar en un “etcétera” que subraya la imposibilidad, e inutilidad, de clasificaciones rígidas.

Por último, y para retomar las diferencias que impone el trabajo con un corpus no europeo y en su mayoría del siglo XX, quiero destacar el énfasis de Jitrik en la definición de la novela histórica como respuesta a una crisis:

la novela histórica es una típica y clara respuesta a una crisis específica que involucra a la sociedad y a los individuos, y que puede ser definida o tan sólo descrita mediante las dos pulsiones cuya acción he tratado de poner en escena.

Ambas pulsiones, la canalización de un deseo de reconocimiento dentro del proceso de racionalidad y los intentos por definir una identidad cuestionada políticamente, están en la constitución y en el horizonte del género.

Los secretos al descubierto: las “narrativas históricas” y su relación con el género

¿En qué medida las novelas históricas publicadas en los últimos años se afilian a la serie latinoamericana de la que trata de dar cuenta Jitrik? Sus diferencias, en todo caso, ¿apuntan a reinsertarse en esa tradición decimonónica que parecía perdida o superada?

El nuevo corpus, sin embargo, impone fuertes modificaciones tanto a las teorizaciones clásicas sobre el tema como a las más actuales. Y si el tratamiento ideológico de la materia histórica y la relación entre referente y referido se ven involucrados inevitablemente en estas nuevas propuestas, no son, ninguno de los dos, los ejes a partir de los cuales se pone en marcha una escritura ficcional de la historia.

En primer lugar, es preciso tener en cuenta que no hay que homogeneizar la diversidad de los textos, difícilmente reducible a una caracterización única; la generalización sólo pretende hacerse cargo de un fenómeno editorial que, si bien deja resquicios para la innovación y para propuestas interesantes de escritura, impone en mayor medida criterios convencionales de acercamiento a la historia. En segundo lugar, se trata de relevar ciertos principios que rigen la constitución del fenómeno y que pueden verificarse en diferentes textos.

En ese sentido, y en función de analizar las continuidades y las rupturas que establece con el género, propongo abordar el corpus teniendo en cuenta un espectro más o menos amplio de novelas y deteniéndome en algunas de ellas en particular, ya sea como ejemplo de una generalidad o como muestra de la excepción.

El pasado –privilegiadamente acotado al siglo XIX– no es alegoría del presente ni parábola de la historia, pero tampoco es un adorno o un telón de fondo sobre el cual se producen experimentaciones en el terreno de la ficción. En ese sentido, el corpus está tan lejano de una novela de Scott como de los románticos, pero también lo está de novelas como *Yo, el supremo*, de Roa Bastos o *El reino de este mundo*, de Carpentier. Tampoco se trata de textos del estilo de ciertas novelas históricas europeas o estadounidenses que ocupan una buena fila de estantes en las librerías y que se venden a montones sin el riesgo de ser catalogadas de prestigiosas, produciendo un fenómeno similar al de muchas novelas policiales o de espionaje (pienso fundamentalmente en las extensas novelas de Lindsay Davis protagonizadas por Marco Didio Falco y ambientadas en la Roma antigua o en el larguísimo relato sobre *Juan el Peregrino* del exitoso finlandés Milka Waltari). En estas novelas, el pasado no es Historia, sino época; es decir, es el adorno de una trama (en el Imperio Romano de Occidente o de Oriente) en la cual la distancia con el héroe está puesta en sus creencias y costumbres mientras se apuesta a

la identificación en sus sentimientos y pasiones (quizás lo más cercano a estos exponentes sea el *best-seller* de Federico Andahazi, *El anatomista*). En lo que sí se asemejan a ellas textos como *Las batallas secretas de Belgrano*, de María Esther De Miguel o *La Princesa Federal*, de María Rosa Lojo es que una buena parte de ese pasado surge como historia menor, como porción de la vida privada y no como reflexión histórica acerca de los hechos narrados. Pero hay otra característica que también las diferencia de ellas al mismo tiempo que las acerca –casi por coincidencia– a las novelas latinoamericanas que mencioné antes y a otras como *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas o *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes: la elección de los protagonistas. Belgrano, San Martín, Urquiza o las siempre tentadoras mujeres que rodearon a Juan Manuel de Rosas son, de lejos, los preferidos. De ahí en más, casi cualquier personaje que se perfile como *interesante* mientras tenga alguna relación –aunque sea sospechosa– con un héroe de la historia nacional.

En este punto ingresa otro principio que parece regir la actual escritura de narraciones históricas: el uso de fuentes y documentos como soporte para la ficcionalización. Con mayor o menor trabajo de archivo, todos los textos ponen en evidencia las fuentes de las que se valen los novelistas. El modo de exhibición de estas fuentes es diverso: desde la inserción de cartas o la abundancia de datos, hasta el gesto más oblicuo, como cuando María Esther De Miguel le dedica *La amante del Restaurador* a María Sáenz Quesada, la conocida historiadora que escribió –en otro género, la biografía– *Mujeres de Rosas*. “A María Sáenz Quesada porque me la presentó a Juanita Sosa”, se lee en la dedicatoria del libro, de manera que los escuetos datos sobre la protagonista, Juanita Sosa, la edecanita de Manuela Rosas en los años de Palermo, aparecen avalados por el nombre puesto en la dedicatoria. Entre esas opciones, hay otras mucho más interesantes: el uso que hace Andrés Rivera en sus primeras y mejores novelas de la información, por ejemplo, sobre Juan José Castelli en *La revolución es un sueño eterno*; o, para citar un uso paródico y renovador dentro del género, esa especie de reescritura de la historia de Bartolomé Mitre que lleva a cabo el maníaco protagonista de *El informe*, la novela de Martín Kohan cuyo subtítulo hace referencia al cruce de la cordillera realizado por San Martín.

El resultado del trabajo previo de investigación histórica podría dar lugar a la *fidelidad histórica* (como quería Lukács) o a un desajuste producido por el tratamiento ficcional en vistas de una búsqueda estética particular (sobre todo, después de las experimentaciones del siglo XX en el terreno de la novela). Sin embargo, exceptuando algunos casos (como el mencionado *El informe*) el objetivo de las *narrativas históricas* no parece ser ni uno ni otro resultado. En ese sentido, la documentación y las fuentes

funcionan más como una coartada para la invención que como un material sometido a la ficcionalización. Es decir: es el hecho histórico, y lo que de él se desconoce, aquello sobre lo cual se escribe ficción. De ahí que uno de los efectos más frecuentes de muchos de estos textos es que la instancia de problematización del pasado y de su relación con el presente –cuestiones centrales en la narración historiográfica– se borra, mientras se actualiza ese pasado como si no hubiera mediaciones, como si los personajes de la historia estuvieran aquí y ahora conversando entre sí y actuando para nosotros, los lectores.

Veamos algunas posibilidades narrativas que ponen en juego distintos criterios acerca de la cuestión de la verosimilitud y de las mediaciones en la novela histórica.

¿Cómo hacer hablar a Manuelita, la hija de Juan Manuel Rosas, en una novela que pretende revisar el pasado rosista? Si resulta difícil encontrar el tono para la joven “princesa federal” –cuya prosa desmañada conocemos por algunas cartas familiares que le enviara a sus amigas de la juventud–, más aún lo es cuando se trata de representarla a los setenta años en la Londres victoriana de finales del siglo XIX contando episodios de su vida. María Rosa Lojo –quien ya había ensayado el género en una novela sobre Lucio V. Mansilla y que publicaría con posterioridad otra sobre Eduarda Mansilla– presenta, en *La princesa federal*, los encuentros entre la anciana Manuela y Gabriel Victorica, el narrador, nieto de uno de los principales colaboradores del gobierno de Juan Manuel de Rosas durante las décadas del 30 y el 40.

Entre la imagen victimizada por el exiliado José Mármol en el folleto *Manuela Rosas*, que fue fácilmente asimilada al imaginario colectivo sobre la historia nacional, y aquella que la muestra plenamente convencida de sus funciones gubernamentales junto al padre, Lojo opta por la segunda alternativa. Los documentos y la bibliografía –que sus trabajos paralelos como investigadora la han llevado a conocer– forman la materia prima de una novela en la que se privilegia la historia secreta frente a los relatos tradicionales que prefieren a una Manuelita virgen e ingenua, víctima de la ambición paterna. Es que la autora de *La princesa federal* debe apuntar a un doble frente: informar sobre la historia argentina de los tiempos de Rosas para aquellos lectores que no la conocen a fondo (si no, una novela histórica pierde todo su sentido) y tomar una posición en el debate sobre la figura de Manuela Rosas y el rosismo, porque –quírase o no– al escribir una novela histórica se hace una interpretación. Para conjugar ambas exigencias (las del mercado y las de la academia) la historia se recrea por medio de dos relatos: las extensas escenas dialogadas en las que la protagonista le narra a Victorica su pasado y la transcripción del supuesto diario íntimo de Pedro de Angelis, el estudioso napolitano que apoyó a Rosas con sus escritos periodísticos y que describe, en esas

páginas personales, sus contradictorias impresiones sobre el gobierno y sus sentimientos hacia Manuela. A lo largo de la novela, la oralidad desprejuiciada de la hija de Rosas se confronta con la letra engolada de Pedro de Angelis. Desde la Revolución de los Restauradores en 1833 al fusilamiento de Camila O’Gorman en 1948, casi todos los hechos claves del rosismo son presentados en la versión tardía de la protagonista y en la versión contemporánea del testigo letrado.

En este sentido, es interesante confrontar la novela de María Rosa Lojo con otra novela referida a la época de Juan Manuel de Rosas: *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* de Enrique Molina, escrita en 1973 y reeditada recién en el último año.⁸ Contrario a las convenciones del género y a los convencionalismos de la literatura, Molina -antes poeta que novelista- realiza una especie de *collage*, un montaje de documentos, textos históricos y elementos de la imaginería de la época para construir un mundo en el que la lógica histórica entra en tensión con la verdad poética: el poder y la historia encarnados en Rosas, frente a la belleza y la poesía representadas por Camila, la joven fusilada por orden del gobernador de Buenos Aires en 1848 por sus amores con el cura español Uladislao Gutiérrez. El efecto de estos procedimientos —a través de los cuales el autor experimenta en la prosa una concepción poética regida por la pasión, la naturaleza y lo onírico— es perturbador. La narración no tiene pretensiones explicativas, aclaratorias o racionalizadoras; más bien, el texto exhibe a la historia como conflicto y la devela, en todo caso, como complejidad. De la canónica narración histórica, lo que se mantiene en la novela de Molina es la inserción de un episodio determinado en una secuencia mayor; una vez más, la historia individual se engarza en la Historia como gran relato. Al respecto, el crítico Jorge Rivera señala:

La visión del poeta no intenta revisar la historia, proponiendo justificaciones, objetivos, ni trata tampoco de acentuar los tintes sombríos de la figura de Rosas, más allá de la tópica antirrosista usual. Camila no es sólo la víctima del duro gobernador porteño, sino también de una historia jalonada por crueldades y polarizaciones sombrías: el fusilamiento de Dorrego, el asesinato de Quiroga, la ejecución de Castelli y Berón de Astrada, la muerte fortuita de Lavalle, el encarcelamiento de Paz, la intervención anglo-francesa, las guerras civiles y el cúmulo de desencuentros políticos irreductibles que se extienden desde su nacimiento y el episodio final de Santos Lugares.⁹

Con casi dos décadas de diferencia, *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* —más allá de los gustos o intereses personales, sean históricos o literarios— está en los antípodas de una prosa trivial que parece haber vencido sin haber antes luchado. Más aún: en la obra de un mismo escritor también encontramos una banalización del género

si comparamos los textos iniciales con los siguientes. Seguramente el caso paradigmático es el de Andrés Rivera y lo que va entre *La revolución es un sueño eterno* a *El farmer*. Si la primera trabaja con la palabra imposible y la letra imaginaria de un Castelli marginado y renegado por quienes fueran sus pares de Mayo, la segunda intenta reproducir la voz y la letra de un retrospectivo Juan Manuel de Rosas que, desde la campesina Inglaterra del exilio, lleva a cabo un reduccionista análisis del pasado. La repetición de su propia fórmula transformó la prosa detenida y espiralada de Rivera en una prosa morosa y reiterativa.

Los propios autores de novelas consideradas “históricas” por las editoriales reconocen el empobrecimiento del género y miran con reticencia la promoción de ciertos textos como novelas históricas. Según Danilo Alberio, escritor de cuentos y novelas publicados en una de las colecciones dedicadas a narrativas históricas, hay en este momento tres modelos vigentes para el género: “la biografía novelada con escasa o nula información de época y cuyas fuentes históricas no pasan de textos secundarios, la anécdota escándalo o el miniacontecimiento (microhistoria) de un personaje muy conocido y la narración anacrónica”. Alberio, quien señala que su *Confesiones de un dandy* —escrita con la forma del diario personal y cuyo protagonista es un personaje ficticio que vive en la Buenos Aires de principios del siglo XX— no se vincula para nada al resto de las novelas históricas de la actualidad; explica en qué medida sí lo hace con la tradición del género:

Yo busqué reconstruir una época, un modo de pensar y una ética para mi personaje, su condición social y su tiempo. Mi modelo es la novela histórica seria. Scott (Ivanhoe y El Corazón de Mid Lothian), Galdós y dos excelentes novelas argentinas, que lo son en el contexto mundial y no en el patético contexto de la novela histórica de Buenos Aires: La Gloria de Don Ramiro y Bomarzo.¹⁰

En cambio, María Esther De Miguel —no sólo una de las más prolíficas escritoras de novelas históricas sino la más exitosa— se refiere a la novela histórica y a su larga experiencia en este tipo de relatos desde una perspectiva bien distinta:

Yo, en realidad, no creo en los rótulos. No sé qué es la novela histórica (...) Sin embargo, creo que si se pretende contar un hecho histórico hay límites para la ficción. Fabián Gómez y Anchorena (el protagonista de Un dandy en la corte del rey Alfonso, su última novela) existió. Yo lo tomé y le agregué algo. Poco, en realidad, porque no se puede torcer la vida de un hombre cuando se pretende contarla. Es diferente cuando la historia guarda silencio absoluto, como me pasó con el personaje de Nicanor en El general, el pintor y la dama: nunca nadie supo qué había sido de él y entonces yo tuve más

espacio para la invención. En el caso de *Las batallas secretas de Belgrano*, en cambio, recosté absolutamente la ficción sobre la historia y escribí los diálogos de Belgrano basándome en sus cartas.¹¹

Releer los clásicos o ignorarlos, experimentar a partir de ellos o aplicar técnicas según la ocasión. El género se crea cada vez, desde el interior de la tradición o desde los márgenes, o si no, el género es una fórmula, más definida por la demanda del mercado que por la propia especificidad de la literatura.

Chascos y ardidés: novela histórica y mercado

Es sabido que frente a la emergencia de un género o al éxito de ciertos textos hay un público disponible que es captado como tal por ese género o esos textos; del mismo modo, se sabe también que los públicos se constituyen, se configuran a través de las manifestaciones literarias que se ponen en circulación. Esta relación doble sobre la cual se constituye un público lector es verificable en los inicios de la novela, en la popularidad de muchos folletines y, más tarde, también en un fenómeno tan distinto como fue a principios del siglo XX la poesía de vanguardia. Sin embargo, si en muchos casos la conformación de un mercado de bienes culturales es decisiva (como en el caso de los folletines decimonónicos), en otros casos la creación de un público se realiza precisamente en contra de las exigencias del mercado. Desde ya, en el siglo XX se ha hecho cada vez más difícil darle la espalda a los imperativos de las editoriales, los suplementos culturales (generalmente dependientes de aquéllas) y otros medios masivos de comunicación. A modo de ejemplo, en el impacto del llamado “boom” latinoamericano de las décadas del 50 y el 60 no ha sido menor el papel que han jugado los medios, particularmente si pensamos en el impacto que el “boom” tuvo en Europa. Otros factores, más allá de los literarios y básicamente de índole política, fueron decisivos a la hora de apostar por los autores del “boom”. Si una propuesta que consagró a escritores como Vargas Llosa, Carlos Fuentes o García Márquez estuvo acompañada por una estrategia mediática, el más modesto resurgimiento de la novela histórica está atravesado, indiscutiblemente, por el mercado. Incluso García Márquez escribió hace unos años su propio ejemplar: *El general en su laberinto*, cuyo protagonista es Simón Bolívar en los últimos años de su vida. Descansando en el nombre de su autor más que en los discretos resultados obtenidos, la novela alcanzó un gran éxito y le sumó un mayor prestigio al género.

En la Argentina, novelas tan distintas como *El entenado*, de Juan José Saer, *Ema, la cautiva*, de César Aira o *La revolución es un sueño eterno*, de Rivera, critican, dialogan o

recrean el género (de hecho, Saer, quizás el mejor novelista argentino actual, es sumamente severo con él). En todos los casos, se trata de novelas que sirven para revisar la oleada de “narrativas históricas” que se escriben y se leen hoy, así como para pensar en qué medida el mercado las condiciona. Pero estos condicionamientos –que raramente requieren ser explicitados– no son sólo temáticos o, incluso, de estilo, sino que con frecuencia funcionan con posterioridad a la escritura de los textos. Esto es: incluir una novela determinada en una colección de narraciones históricas está pautando un modo de lectura, está condicionando ya no la producción del texto sino su recepción. Lo mismo sucede con el agregado de subtítulos a los textos (vale el caso de las impecables *Confesiones de un dandy*, de Danilo Albero, cuyo explicativo subtítulo es *El Buenos Aires de los 20 en el diario de un paseante*) que orientan la lectura profundizando la única veta de las novelas que interesa a la temática de la colección. Ahora bien, este tipo de intervenciones es doblemente engañoso: el excesivo desajuste entre propuesta novelística y modo de leer puede dar por resultado una lectura deceptoria.

Veamos otra posibilidad de la intervención. Dentro del indiferenciado número de autores y de textos que conforman las distintas colecciones dedicadas a la novela histórica, en el cual se destaca a lo sumo algún escritor que aparece con mayor frecuencia en los medios o que logró integrar algún jurado literario, se dan, de repente, algunas sorpresas. Me gustaría detenerme en dos casos particulares y extremos, dos nombres que, en el interior de una veintena, llaman la atención de un lector más avezado: Margarite Yourcenar y Eduardo Gutiérrez.

En el interior de un sistema formado por autores argentinos, que incluye unos pocos latinoamericanos, la presencia de Marguerite Yourcenar no puede dejar de llamar la atención. La conocida y prestigiosa autora de las *Memorias de Adriano* aparece casi como un ripio entre tanta homogeneidad onomástica (listas en las que casi todos los nombres son intercambiables). La inclusión de Yourcenar legitima la colección al mismo tiempo que señala sus fallas y arbitrariedades. A diferencia de lo que sucede con buena parte de las “narrativas históricas”, las *Memorias de Adriano* muestran cómo la Historia contada a través de la ficción puede ser apasionante sin necesidad de hacer concesiones.

La publicación de *Dominga Rivadavia*, una novela prácticamente desconocida que Eduardo Gutiérrez escribió en la década del 80 del siglo XIX, nos enfrenta con otro interrogante: ¿cuáles son los motivos por los que un escritor argentino que ha generado hasta ahora serias resistencias por parte de los editores termina integrando una colección de *best-sellers*?, ¿cuáles son los criterios que se imponen en esta decisión: la reivindicación de una escritura relegada o la necesidad de incrementar un listado de títulos?

La crudeza de la opción puede parecer injusta desde el momento en que la segunda alternativa parece darle paso también a la primera. Sin embargo, el hecho de que en el libro no aparezca siquiera la fecha de la primera edición de la novela, y la circunstancia de que se haya inventado un subtítulo más atractivo que el anacrónico nombre de Dominga Rivadavia, borran casi todas las instancias de apreciación desde la perspectiva de una historia de la literatura. “Entre la pasión y el escándalo” –ése es el subtítulo agregado– da muestras de la necesidad de mecanismos de captación del público cuyos límites no están fijados, precisamente, por la rigurosidad histórica.

Llega así un punto en que la sola inclusión en una colección dedicada a la novela histórica es garantía de lectura. En ese punto, ya no importa tanto si lo escribió el primer novelista popular de la Argentina en el siglo XIX (Gutiérrez), una escritora que entre otras cosas probó el género (Yourcenar), algún integrante de la llamada “nueva narrativa argentina” que apuesta a salirse de los rótulos convencionales (Martín Kohan o Federico Jeanmaire) o escritores improvisados que se interesan por la historia nacional. Y tampoco importa exactamente lo que se cuenta en el interior del libro: todo es historia. Tanto es así, que el fenómeno ha dado lugar a la reformulación de uno de los vínculos entre novelista y editorial, el precontrato o el contrato en exclusiva: se trata de la novela histórica por encargo. Si en ciertos casos esta variante se sustenta en una trayectoria previa del escritor como novelista, en muchos otros se lleva a cabo como si fuera un oficio que se aprende rápidamente combinando el saber histórico con el saber literario. ¿Quién falta entre la lista de hombres y/o mujeres célebres de la historia?, ¿quién no tiene aún su novela histórica?, ¿quién tiene algún amigo o pariente que pueda convertirse en protagonista?

Estos procedimientos, que si bien no son necesariamente criticables, al menos resultan sospechosos, provocan, a mi criterio, una consecuencia mucho más negativa que la existencia de *una novela histórica más*. Porque lo que a primera vista no se ve es que estas colecciones de narrativas históricas son aprovechadas por escritores que utilizan el género, a veces al descubierto y a veces solapadamente, como lugar de experimentación.

Pese a su crítica despiadada, Albergo conserva un cierto optimismo a la hora de pensar en el género en su conjunto y más allá de las modas:

La narrativa histórica, mientras más la matan, de mejor salud goza. Los poemas épicos se incluyen en esa categoría (yo leí la Ilíada, la Odisea y la Eneida en prosa). También están La letra escarlata, Guerra y Paz, Los Miserables, Nuestra Señora de París, Feria de Vanidades, Barry Lindon. Argentinos hay varios, y parte de la narrativa latinoamericana moderna pasa por el género. Pienso en Carpentier,

en Fuentes, en Roa Bastos. Nuestro país sigue las modas de consumo cultural que rigen en el resto del mundo. Dentro de la familia de la novela histórica hay de todo, desde el hijo tonto al primo travesti o la hermana puta, junto con los parientes que hacen bien su trabajo.

Cuando la ficción no sirve para dramatizar la historia, cuando la narración aparece dominada, en el mejor de los casos por la exhibición implícita de una enciclopedia legitimadora que debe ser puesta al alcance de todos, se corre por momentos el riesgo de que la historia se convierta en explicación de manual. De todos modos, el éxito que en los últimos tiempos han tenido ciertas novelas históricas –frente a otras que son más arriesgadas– hace suponer que lo que buscan sus lectores es conocer la historia a través de una prosa novelada, más que leer una novela en el que el discurso histórico aparece como problema, reflexión o desafío.

El pasado como curiosidad: la novela histórica y la Historia

Más que mostrar la complejidad de un acontecimiento histórico o de una vida, la mayor parte de las narrativas históricas del corpus recrea con tersura los conflictos del pasado, limando toda aspereza como si a través de su relato los autores masticaran los conflictos y ambigüedades para que los lectores puedan digerir la historia sin sobresaltos, sin complejos y, sobre todo, sin aburrirse. En esa línea, María Esther De Miguel señala en la entrevista ya mencionada:

para mí los historiadores son imprescindibles. Pero no son los dueños absolutos de la historia, y aunque por suerte ya no tienen el empaque tan rígido de otras épocas, creo que los escritores nos sentimos más libres para ir más allá de los documentos.¹²

¿Qué significa ese “ir más allá de los documentos”?; creo que ésa es la pregunta que se responde con la ficción y sobre la cual hay que indagar, especialmente teniendo en cuenta algunos de los textos que asumen la expresión. Porque en ese *plus* que la ficción le da a la documentación histórica es donde nace el interés por la historia como chisme, como secreto, como curiosidad, dejando al mismo tiempo de lado el tipo de organización narrativa y ficcional que sostiene a una novela. En “Más allá de los documentos” parecía estar aquello que hace entretenida la lectura y no una especificidad propia de la escritura de novelas. Como señala Martín Kohan (ver entrevista), se trata de la ilusión de que a través de la ficción se puede remedar el discurso historiográfico de manera más amena y sencilla. En verdad, esa operación supone dos equívocos: por un lado, le

quita especificidad a la misma tarea del historiador, y por otro, reduce la literatura (en su manifestación de novela histórica) a la sola función del entretenimiento.

Pero las consecuencias de estos supuestos, que implican dos concepciones fuertes y en absoluto inocentes acerca de la historia y de la literatura, repercuten también en la instancia de la recepción. Allí, se produce otra “ficción” sobre la que sienta sus bases el pacto de lectura del género: leer una novela como si a través de ella pudiera revivirse una época de manera tal que se la capta y la comprende en función del relato de ficción. La ilusión de *aprender historia* leyendo novelas está bastante generalizada y ha reforzado, al mismo tiempo, la opinión de que la lectura de textos de historia es ardua y engorrosa. La importancia que en las últimas décadas ha tenido para la historiografía la vida privada, así como la construcción de un discurso que socava la historia oficial, ha dejado sus huellas –menos productivas, más simplificadoras– en la literatura que toma sus materiales del pasado. En la entrevista antes citada, De Miguel hace algunas declaraciones acerca de los motivos que puede tener un lector para comprar novelas históricas:

Pienso que las razones van más allá del chisme a secas, aunque los argentinos, para qué negarlo, somos chismosos. Si el libro está hecho con rigor da algo más. La gente aprende, conoce más de su historia y de ella misma. En la Argentina, casi todos somos hijos o nietos de inmigrantes y compartimos la necesidad de saber quiénes somos y de dónde venimos. La literatura ayuda en esa búsqueda.

Precisamente, María Esther De Miguel hace retornar el vínculo entre novela histórica e identidad que Noé Jitrik –desde otra perspectiva– reforzaba en su análisis. Sólo que no se trataría –para la escritora– de un vínculo provocado por la crisis sino incitado por la curiosidad. No hay, en estas novelas, una concepción de la narración ficcional de la historia como desciframiento (concepción cara a los románticos de los siglos XVIII y XIX) ni como reconstrucción (más ligada al realismo), sino como develamiento de secretos, ya sean públicos o privados. Difícilmente podría pensarse que las novelas que en los últimos años se han escrito sobre las mujeres de Juan Manuel de Rosas, para dar sólo un ejemplo, apuntan a revisar esa época de la historia ya sea para comprenderla o para descifrar problemáticas contemporáneas. Así, la novela histórica ha dejado de ser la respuesta a una crisis para tener como motivación inicial la búsqueda de un tema narrativo dentro de un repertorio amplio y heterogéneo que permite producir variaciones sobre una base reducida pero documentada.

En medio de las reflexiones en el campo de la historiografía por parte de aquellos que son partidarios de un modelo “narrativista” y quienes defienden los reclamos de cientificidad que propone el modelo nomológico de explicación, asistimos a un fenó-

meno que no sólo deja de lado, en líneas generales, estos debates, sino que impone en el propio campo de la literatura un modelo de narración canónica en nombre de la pretensión historicista.¹³ El debate, de hecho, también se ha instalado alrededor de este fenómeno, aunque su nivel de productividad aún no ha llegado al punto de incidir en las propuestas novelísticas, en los lectores ni, menos aún, en las estrategias del mercado. Quizás sea necesario, una vez más, confiar en los ritmos de este último siguiendo su propio ejemplo. Quizás, su propia saturación –y no las tentativas aisladas por *hacer literatura* que por suerte aún existen en el género– haga de este fenómeno editorial, a su vez, un hecho del pasado. La historia de la literatura es arbitraria pero hay ocasiones en las que suele ser necesaria: ¿cuáles de estas novelas se seguirán leyendo de acá a diez años?, ¿cuáles resisten una relectura?, ¿quién recordará al autor de *Cuyano alborotador* cuando las “narrativas históricas” pasen de moda?

Entrevista a Martín Kohan

Además de ser escritor de cuentos y novelas –entre ellas la “narrativa histórica” *El informe*–, Martín Kohan tiene una importante experiencia docente en la escuela media y en la universidad. De ahí, que resulte particularmente interesante su opinión acerca de las narraciones históricas actuales desde su múltiple perspectiva de novelista, crítico literario y docente.

¿Existió algún tipo de teorización sobre la historia y sus relaciones con la literatura de ficción previa a la escritura de tu novela histórica El informe?

Existió, pero no porque yo considere que una novela necesita teorizaciones previas. Puede tenerlas, llegado el caso, pero también puede perfectamente prescindir de ellas, y ninguna de las dos circunstancias determina nada respecto de los resultados. Yo no emprendí una investigación teórica para escribir mi novela: yo me encontraba (y me encuentro) investigando temas relacionados con la literatura y la historia, antes de encarar la novela. Esa investigación de alguna manera me permitió pensarla, pero no en el sentido de que un texto literario necesite fundamentaciones teóricas. La investigación teórica derivó en la escritura de ficción, pero no como “inspiración” ni mucho menos como puesta en práctica de una teorización. No creo que la literatura necesite fundamentaciones ni que sea una puesta en práctica de teorías previas. Sí ocurrió que

en la novela trabajé con ideas y con tipos de discurso relacionados con lo que estaba leyendo, y lo que estaba leyendo tenía que ver con cuestiones teóricas sobre historia y literatura. En cualquier caso, creo que todas esas variables entraron en mi novela generalmente para ser burladas. La novela le debe cosas a mi investigación teórica; pero no la requirió y, en lo fundamental, me sirvió como una forma de alivio por el tedio que esa investigación en ese entonces me provocaba.

¿En qué medida considerás que tu libro responde a las reglas del género, si es que las hay, o lo ubicás en los márgenes del género?

Creo que existen las reglas del género, medianamente establecidas y reconocibles, sin por eso constituir un manual de instrucciones que haya que aplicar y sin por eso dejar de reconocer un amplio espectro de variantes. Creo igualmente que la mía está lejos de ser una novela histórica en el sentido convencional. Advierto cierta tendencia a definir estas pertenencias genéricas de una manera exclusivamente temática, y lo que define a un género literario nunca es un tema determinado. En mi opinión, mi novela no responde al género, o al menos me propuse exactamente lo contrario (tal vez está en sus márgenes, tal vez intenta invertir sus códigos). La codificación de los géneros me disgusta. Aprecio los textos en los que un género plantea problemas. Pero en otros casos sucede lo contrario: las reglas del género son las que permiten resolver ciertos problemas de construcción, plantean soluciones y no problemas, y eso deja de interesarme. Por ejemplo: no me gustan los policiales o la ciencia ficción, ni en la literatura ni en el cine. Pero me gusta, por ejemplo, lo que hace Saer con el policial en *La pesquisa* o lo que hace Marcelo Cohen con la ciencia ficción en sus novelas. Es decir que me gusta el trabajo con los géneros, con la transformación o la reelaboración de los códigos genéricos, pero no la pertenencia al género de un texto —o una película— que se limita a poner en funcionamiento un orden narrativo que ya está diseñado. Lo primero, y no lo segundo, es lo que yo quisiera haber hecho.

¿Considerás que la novela histórica se propone como una modalidad comprensiva del pasado y que resulta eficaz en ese sentido?

Creo que esta cuestión debe desglosarse en dos partes. Por un lado, habría que considerar cuáles son en general las condiciones de posibilidad de una comprensión del pasado (no solamente para la literatura, y de manera particular para la historia). Por otro lado, creo que hay que considerar cuáles son los alcances de la literatura concebida como una forma de conocimiento y de comprensión (no solamente de conocimiento y de comprensión del pasado).

En lo que hace a la primera cuestión, no comparto el criterio que postula la incognoscibilidad del pasado, un criterio según el cual el discurso de la historia pasaría a tener el mismo estatuto que los textos ficcionales. No hace falta incurrir en un ingenuo empirismo positivista para sostener que es posible conocer y comprender el pasado, con las incertidumbres del caso y con las divergencias ideológicas que correspondan; pero que en ningún caso implican la homologación de la historia con la ficción. El pasado puede y debe ser comprendido, sin por eso pretender que hay un conocimiento científicamente objetivo o que entre pasado y presente pueden establecerse relaciones unívocas de causalidad.

En lo que hace a la función cognoscitiva de la literatura, creo que la tiene; pero el modo en que la literatura cumple esa función es sumamente complejo y en ningún caso pasa por una cuestión de explicitación de contenidos. Ni la información, ni la denuncia, ni la moralización me parecen efectivas (ni interesantes) como fórmulas literarias. Comparto el criterio de los enfoques que atribuyen a la literatura (por hacer un uso diferenciado del lenguaje y por instituir un modo formalmente diferenciado de representación de lo real) cierta capacidad para producir una modificación perceptiva y una transformación en lo que, en otros tiempos, se dio en llamar conciencia y hasta ideología.

Ahora bien, estas dos partes de la cuestión que acabo de desglosar se entrelazan cuando de novela histórica se trata. En ese entrelazamiento, la literatura suele quedar en una posición que no considero adecuada. En algunos casos, se la subordina a la historia (pasando por alto precisamente la especificidad de sus formas de representación), como si la comprensión del pasado a cargo de la historia y la comprensión del pasado a cargo de la literatura pudieran resolverse de la misma manera. En otros casos, se le concede (a modo de peculiaridad) la función de ocuparse de los episodios menores, de la minucia, de los detalles que la historia deja de lado porque se concentra ante todo en los grandes acontecimientos. Esto último es falso, a un mismo tiempo, para la historia y para la literatura.

Me parece que las posibilidades de que la novela histórica adquiera cierta eficacia para la comprensión del pasado pasa por un afianzamiento de las características específicas de la representación literaria, que se diluyen con la empobrecedora concepción que ve en la novela histórica lo mismo que en la historia, sólo que más animado, más entretenido, más colorido, más llevadero.

¿Qué opinás acerca del fenómeno actual de la novela histórica? ¿Cómo lo vinculás a la tradición del género en la Argentina y en Latinoamérica?

Yo considero que el fenómeno actual de la novela histórica comienza como un

suceso editorial y no de escritura. Muchos de los textos que pasan a formar parte de este fenómeno estaban escritos desde antes (tanto textos que me parecen valiosos, como *Montevideo*, de Federico Jeanmaire, como otros que no me lo parecen, como los de María Esther De Miguel; y otros que me lo parecían y, en el transcurso del fenómeno, torcieron su rumbo y dejaron de parecérmelo, como los de Andrés Rivera, en lo que va de *La revolución es un sueño eterno* a *El farmer*). Son los editores los que ven en esto un filón, y se pliegan a la moda (se pliegan, y a la vez la realimentan; pero esto no es una cuestión literaria, sino de marketing).

Impulsados por la moda y la demanda editorial, después sí se produce una proliferación de textos generalmente muy pobres, que acaso no merezcan la consideración de “mala literatura”, porque eso supondría admitirlos como literarios. Mi opinión, en ese sentido, es muy mala; pero creo que la crítica literaria no se ocupa convenientemente de la cuestión. Creo que la crítica también ha quedado absorbida por la lógica del marketing; analiza, con encomio o con desprecio, el fenómeno editorial, el fenómeno de mercado, la moda, etc., y no lee textos ni analiza representaciones o usos del lenguaje. El fenómeno actual de la novela histórica, además de alentar la publicación de cantidad de novelas malísimas, ha producido un extraño retorno crítico a la más rudimentaria y perimida sociología de la literatura.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta: uno de los indicios que permiten advertir qué tan poco de literatura se pone en juego en este fenómeno es justamente la escasa vinculación que guarda con la tradición del género, tanto en Argentina como en América Latina. La consideración un tanto reposada de *Zama* de Di Benedetto o de las novelas históricas de Carpentier acaso devolvería cierto sentido del pudor a muchos editores (o a muchos autores).

En este sentido, creo que todavía está pendiente una discusión en serio sobre la novela histórica actual, y que a esa discusión deben sostenerla los críticos (y no los escritores) leyendo las novelas que les resulten interesantes y no llevando la cuenta de las ventas medidas en kilos de papel.

Notas

¹ Grossman, Lionel: *Between history and literature*. Ver especialmente el capítulo 8 “History as decipherment: romantic historiography and the discovery of the other”.

² Para un análisis de la novela de José Mármol desde distintos ángulos, ver algunos ensayos incluidos en el volumen *Letras y divisas*, dedicado a la literatura argentina en la época de Rosas: Torre, Claudia: “Cartografía punzó”; Zuccotti, Liliana: “La ficción documentada. *Amalia* y su difusión en *La Semana*”; Laera, Alejandra: “El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*”, en *Letras y divisas* (C. Iglesia comp. y pról.), Eudeba, Buenos Aires, 1998.

³ Lukács, Georg: *La novela histórica*, Era, México DF, 1996. Jitrik, Noé: *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires, 1995.

⁴ En el capítulo “Novela histórica y drama histórico”, Lukács plantea en un momento la relación que la novela histórica de Scott tiene con el drama shakespeariano: “... el drama moderno posee desde un principio determinadas tendencias estilísticas que lo acercan en el curso de la evolución y en medida creciente a la novela. Y viceversa: el elemento dramático en la novela moderna, en especial en Scott y Balzac, aunque nace primariamente de concretas necesidades históricas y sociales de la época, en el aspecto artístico no se encuentra de ningún fallo de influencia por parte del desarrollo precedente del drama. En especial el drama de Shakespeare (...) ejerció una decisiva influencia en el desarrollo de la nueva novela.” (Lukács, op. cit. El capítulo está incluido también en la siguiente recopilación: Lukács, György: *Sociología de la literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1989).

⁵ Lukács: op. cit., pág. 44.

⁶ En el “Prefacio a la edición en español”, Lukács explicita una vez más este objetivo, pese a que las circunstancias históricas se han modificado decisivamente: “A pesar de su volumen, el libro no es más que un intento, un ensayo, por así decir, un trabajo preparatorio para la estética marxista y para el tratamiento materialista de la historia moderna de la literatura”. Lukács, *La novela ...*, pág. 9-11.

⁷ Para una lectura más detallada del libro de Noé Jitrik, ver Laera, Alejandra: “Historia y ficción” en *Espacios*, N° 18, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junio-julio de 1996, págs. 71-73.

⁸ Para un acercamiento general a la novela de Enrique Molina, ver Laera, Alejandra: *Juan Manuel de Rosas entre la historia y la literatura*, fascículo de la colección *Itinerarios entre libros, lectores y lecturas*, Planeta, Buenos Aires, 1999. Para un primer abordaje de la labor poética de Molina, ver Setton, Yaki: *Vanguardias argentinas*, fascículo de la misma colección.

⁹ Señala también Rivera que “Molina se ubica frente al tema de la tragedia desde una doble perspectiva: la *histórica*, que le sirve para hilvanar la trayectoria vital de su heroína en el turbulento universo

rioplatense de los años 1828 a 1848, y la *poética* que ilumina zonas inaccesibles para la visión historiográfica y documental, especialmente porque se trata de una *historia de pasión*". Ver Jorge Rivera: "Camila según Enrique Molina", en el *Dossier Enrique Molina, Espacios*, N° 18, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junio-julio de 1996.

¹⁰ Entrevista personal.

¹¹ Entrevista publicada en el suplemento *Cultura y Nación* del diario Clarín (2/99). En la nota la escritora es presentada por la periodista, entre otras cosas, del siguiente modo: "Es la escritora argentina más leída con un promedio de 50.000 ejemplares por título en los últimos seis años. Escribe sin horario y con computadora. Lee con voracidad "empezando por el diario, que es sagrado".

¹² También comenta de Miguel que "... durante mucho tiempo la historia fue sólo un conjunto de números. Si el ejército de Belgrano tenía 3.000 soldados, había que saber que el realista había tenido 7.000. Y la historia era poco más que eso (...) la historia oficial se completa con el testimonio de los anónimos y con los aportes de la memoria colectiva. Eso le da color y sabor. Eso es lo que la hace no sólo historia sino "historia de alguien", "historia de un pueblo".

¹³ Un panorama bastante completo sobre las relaciones entre historia y narración, ver Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, siglo XXI, México DF, 1995.