EL GENERAL EN SU LABERINTO Y
LA CRISIS DE LA HISTORIA NARRATIVA

POR

MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ
UNAM

“Estoy condenado a un destino de teatro”

El general en su laberinto, 87

LA HISTORIA NARRATIVA

El general en su laberinto, del colombiano y premio Nobel Gabriel García Márquez, ha llamado la atención, en el marco del conjunto de la obra de García Márquez, por ser una novela aparentemente más tradicional que aquellas otras que conocemos como pertenecientes al realismo mágico; *El general* parece deudora de las formas y los métodos de una novela histórica “tradicional”: esto es, narración omnisciente en tercera persona, amplia documentación que el autor vierte en la obra dando la apariencia de respetar la información proporcionada por la Historia, linealidad o cronología del relato, en fin, elementos que asociamos más con el llamado *realismo* que con el denominado *realismo mágico*. A esta sensación no es ajena la forma de biografía novelada de Bolívar que nos proporciona García Márquez. En efecto, una “forma biográfica” parece adaptarse mejor a nuestros deseos de verosimilitud. Esta forma deudora de la narración lineal ha provocado en ocasiones una lectura pobre de la obra por parte de la crítica, como si se tratara de una novela “menor”, una novela que no “alcanza la altura” en cuanto a capacidad inventiva que se traduzca en recursos técnicos y expresivos de otras como *Cien años de soledad* o *El amor en los tiempos del cólera*.

En el seno de la crítica, abundante ya, acerca de la novela histórica de finales del siglo xx, Seymour Menton considera que *El general* no es una “nueva novela histórica”. La presencia de un solo narrador, el respeto a los datos proporcionados por la Historia, la ausencia de anacronismos, distorsiones conscientes de la Historia, “carnavalizaciones”, parodias, aspectos metaficcionales y demás atributos que el crítico¹ considera para que la

¹ María Cristina Pons (164) considera que la novela de García Márquez sí comparte rasgos con otras novelas históricas contemporáneas: “Por ejemplo, no sólo desfamiliariza las versiones “oficiales” sobre Bolívar, sino que también manipula y altera algunas convenciones del género, discute la relación entre Historia y ficción, y se manifiesta como una reflexión crítica sobre la función de la memoria histórica en la reconstrucción del pasado”. Asimismo Isabel Álvarez Borland (439), haciéndose eco del término “metaficción historiográfica” acuñado por Linda Hutcheon, opina que

novela histórica reciente pueda ser considerada como “nueva”, serían indicios de una novela histórica de corte más “tradicional” (147).

En relación con el trasfondo documental que exhibe la obra en los agradecimientos que aparecen al final del libro (a los cuales sigue una “Sucinta cronología de Simón Bolívar”, elaborada por el historiador Vinicio Romero Martínez, y un “Mapa esquemático del último viaje de Bolívar” que tienen como función intensificar el efecto de apoyo documental y de verosimilitud histórica), unos acusan a la novela de apegarse demasiado a los documentos, y otros de tergiversar-desmitificar la figura de Bolívar proporcionándonos una imagen del personaje histórico vista desde abajo: un hombre en decadencia física, un hombre pudriéndose en vida. Una imagen que iría en contra de la historiografía “oficial”, abundante, acerca del mito Bolívar.²

Mi pregunta para la lectura de *El general en su laberinto* va en el sentido de por qué elaborar un relato que es ficción, que contiene evidentemente mucho de “imaginación” (como también de información documentada) pero que adopta al mismo tiempo, al menos en apariencia, ciertos procedimientos convencionales de una narración lineal y realista.

El término “realismo” es en este momento una categoría hasta cierto punto vacía en la crítica literaria (en el sentido de que ha olvidado la memoria de sus usos diversos en el siglo XIX) que se utiliza en general de forma peyorativa para referirse a obras que utilizan la tercera persona y el tiempo pasado en la narración y que, en general, siguen una organización cronológica de los acontecimientos. Es decir, obras que eluden la experimentación del hecho narrativo (pues se puede narrar de múltiples formas) y que esconden tras su forma discursiva un afán representacionista. El autor realista debe convencer al lector de su seriedad, de su sinceridad, su honestidad, debe hacerle creer que lo que dice es verdadero y es verificable, por eso es importante la figura del narrador. Consiste, por supuesto, en dar una ilusión de verdad siguiendo la lógica ordinaria. “Los realistas de talento [dijo Maupassant] deberían llamarse antes que nada Ilusionistas” (Becker 351). El novelista realista no es ni un fotógrafo ni un historiador, es antes que nada un narrador de historias que el lector acepta como verdaderas, sabiendo que no lo son, porque le dan la “ilusión de verdad”.³ La escritura realista implica siempre una relación

sí puede ser considerada una metaficción historiográfica “because it dramatizes the process of historical reconstruction by means of a fictional historian who confronts the process of how official history is created”.

² Mientras otras figuras históricas importantes presentan aspectos más controvertidos, como el propio fray Servando Teresa de Mier, Cristóbal Colón, Lope de Aguirre, Madero, Iturbide, Juan Domingo Perón, en el caso de Bolívar la historiografía no lo baja de su pedestal de Libertador, lo que hace de la novela de García Márquez un caso excepcional.

³ Algunos de los procedimientos para obtener esta ilusión de realidad serían: enmascaramiento de la voz del autor omnisciente, de las marcas de su intervención como constructor del relato; delegación de su poder a un relevo, elegido por su credibilidad y su competencia para difundir ese saber; elección de ciertos esquemas narrativos que permiten insertar información posible con un máximo de verosimilitud; multiplicación de puntos de vista; multiplicación de los anclajes en una realidad conocida del lector así como de los pequeños hechos verdaderos.

con la realidad exterior, un esfuerzo por “representar fielmente” lo real. Si la definición de lo real⁴ es siempre problemática, la del realismo será también problemática y cambiante según las épocas.

El término realismo designa a la vez dos fenómenos: 1. una larga tradición literaria de imitación de la realidad, una tradición mimética (la que estudia en buena medida Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*), de atención puesta sobre el mundo, y 2. un movimiento literario, el Realismo, que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX (Becker 341). Walter Scott y la novela histórica sirven de impulso a esta corriente realista y a la articulación entre la tradición mimética y el movimiento: se busca la “verdad” en la resurrección del pasado, hay un esfuerzo por comprender los mecanismos de la sociedad, las luchas, las costumbres, las creencias. La exactitud y la simplicidad se convierten para algunos (Manzoni por ejemplo) en las fuentes del “verismo”, un arte simple que desdeña los “vanos ornamentos” del estilo (Becker 330).⁵ A este impulso del movimiento realista en el XIX no es ajeno el desarrollo de las ciencias naturales y de disciplinas como la historia, la sociología, la arqueología, o de teorías como el positivismo.

Los autores clásicos del realismo francés son Stendhal y Balzac:

El primero aporta a la novela una “rigurosa incredulidad y un sólido anclaje en el positivismo” (Michel Crouzet). Él la concibe como una *crónica del presente* centrada en

⁴ En ciertos momentos de la Historia se afirmó la existencia de una realidad estable, directamente accesible a la percepción, lo que permite juzgar la validez de un enunciado o de una representación de esa realidad. Hoy día las posturas en este sentido han hecho de lo real algo convencional y relativo (hablamos incluso de una “realidad virtual”). De cualquier modo, una definición de lo real será siempre problemática.

⁵ Un rechazo del estilo (con el fin de acercarse más a lo real) que plantea problemas y que no fue una actitud generalizada. Para Flaubert, “el artista debe estar en su obra como Dios en la creación” (Becker 337). Ya para los autores del XIX, la exigencia de exactitud no es solamente un problema de orden referencial. Como puede verse, no hay un solo realismo, o un realismo más verdadero, el problema implica la presencia de varias y diferenciadas poéticas. En definitiva, no hay una *poética realista*, sino varias poéticas en el seno del realismo. Es interesante el planteamiento, en el artículo de Colette Becker, de cómo el realismo francés del XIX choca porque rompe con los códigos instaurados por la tradición académica, por la literatura oficial; el realismo contesta a la Tradición y la Institución: “Los autores realistas, en su voluntad de dar cuenta de lo real de la forma más exhaustiva posible, hacen entrar en la obra a las clases sociales, a los grupos hasta entonces excluidos o que no figuraban sino de forma accesorio. Ellos se interesan tanto en el cuerpo del hombre como en su alma, en su mediocridad y sus debilidades como en su nobleza y en sus virtudes, estudiando, como lo demandaba madame de Staël en su *Ensayo sobre las ficciones*, todas sus pasiones y no solamente el Amor. Lo que no sucede sin ciertos estirones, incluso en los partidarios del realismo. Stendhal confiesa, en la *Vida de Enrique Brulard*, que no soporta los ‘detalles feos’, que no sabría describir la ‘bajeza de la vida burguesa’ de un Chrysale” (338-339) (la traducción es mía). Jean Bessière (342) reconoce para las poéticas realistas una doble orientación, por un lado su dependencia del objeto (de la sociedad, de la Historia, de lo real) y por otro lado su autonomía (la obra es la medida de lo real, una convención), lo cual da lugar, en el seno del realismo, a diversos grados de afirmación estética, a diversos grados del reconocimiento de los medios y de los objetos del realismo, a diversos grados y a diversos modos de reconocimiento de la verdad del realismo.

la biografía de un personaje. Él la llena de “pequeños hechos verdaderos” tomados del periódico, de las crónicas, de recuerdos, conversaciones; está particularmente atento a los códigos de los diferentes grupos sociales que pinta (signos de todo tipo, vestidos, vocabulario, entonaciones, lugar de los invitados en un salón...) [...]. Su divisa podría ser aquella que define en *La vida de Enrique Brulard*: “Ser verdadero y simplemente verdadero. El segundo funda la novela sobre un método y una mirada científicos, lo que es nuevo y caracterizará al movimiento realista de la segunda mitad del siglo XIX: toma prestado de las ciencias sociales la idea de una clasificación social a imitación de la clasificación de las especies animales de Geoffroy Saint-Hilaire; afirma su voluntad de entender todo para explicar todo. Describir para comprender las huellas del hombre y de la sociedad, analizar las relaciones de fuerza. (Becker 335)

Como en Stendhal, *El general* es la crónica de unos hechos, de una época también, centrada sobre la biografía de Bolívar. Está construida asimismo con “pequeños hechos verdaderos” tomados de documentos, crónicas, conversaciones, memorias, atenta a los códigos y detalles de diferente orden: vestidos, decorados, palabras. Es una obra donde abunda la narración y la descripción, más que el diálogo (que por otro lado aparece siempre entrecomillado, es decir, citado, como en una obra de Historia, y no como diálogo verdadero. Estaría siempre regido por el narrador-historiador).

El general en su laberinto adopta muchos procedimientos que dan ilusión de verdad para elaborar una biografía provocadora de Simón Bolívar. Los más evidentes son los ya mencionados: unos agradecimientos que resaltan la investigación que hay detrás de la ficción que leemos, una Cronología realizada por un historiador que nos permite “confirmar” que los hechos principales narrados por la ficción efectivamente sucedieron, un mapa que dibuja en el espacio topográfico los desplazamientos físicos del protagonista de la novela. En un momento de los agradecimientos dice García Márquez:

El historiador bolivariano Vinicio Romero Martínez me ayudó desde Caracas [...] con una revisión implacable de los datos históricos en la versión final [...] Mi viejo amigo Aníbal Noguera Mendoza [...] descubrió media docena de falacias mortales y anacronismos suicidas que habrían sembrado dudas sobre el *rigor* de esta novela. (271, énfasis mío)

¿Pretende García Márquez equiparar su trabajo con el de un historiador? Estos elementos o estas convenciones para dotar a lo relatado de un aire de veracidad las encontramos ya en la narrativa histórica del siglo XIX. En este caso García Márquez leyó “todo” o “casi todo” lo escrito por Bolívar y acerca de Bolívar, y hasta detalles como el hecho de que el personaje coma en determinado momento una guayaba y no un mango, que todavía no llegaba a América, se basan en proporcionar una imagen verosímil. Lo histórico (en el sentido de lo documentado), es “verdadero”, “comprobable”, y lo no documentado, se adapta a un “verosímil”, a aquello que efectivamente pudo haber sido tal y como se cuenta. Los anacronismos, si los hay, son involuntarios, pero el rigor de las revisiones finales los habrían eliminado. Se trata de una novela elaborada con *rigor histórico*.

Lo provocador de muchos de los contenidos de la obra: un Bolívar rodeado de miasmas, que por supuesto despertó en su momento la crítica de la Academia de Historia en Colombia, hace quizá necesario dotar al relato de esta ilusión de verdad. Pero se trata

también de un gesto irónico hacia el propio discurso histórico, pues es imposible distinguir en una narración aquello que es documentado de aquello que es inventado. La narración es uno de los modos de que disponemos para dotar de significación a los acontecimientos, y este sentido o significación nunca se da en abstracto sino que será siempre para una cultura, un grupo, un sujeto concreto que es el que escribe la Historia.⁶ Al adoptar las convenciones de una historia narrativa *El general en su laberinto* exhibe precisamente el carácter convencional de estos procedimientos, y en un cierto sentido de la escritura misma de la Historia.

La novela cuenta, como es quizá ya muy sabido, los últimos meses de la vida de Simón Bolívar. La historia transcurre entre el 8 de mayo de 1830, en que el general abandona la ciudad de Bogotá y emprende su último viaje, el que en teoría lo conducirá fuera del país, a Inglaterra, pero que en realidad es un “viaje hacia la nada”, un viaje al encuentro con la muerte, y el 17 de diciembre del mismo año en que se produce (en un conocido gesto garciamarquiano) la muerte anunciada a lo largo del relato. En medio, ese viaje por el río Magdalena hacia la desembocadura en el mar (con todas las resonancias manriqueanas ya conocidas también: “Nuestras vidas son los ríos que van a parar a la mar que es el morir”) es la ocasión para abrir la memoria del sujeto histórico Bolívar y trazar los pasadizos sin salida (esto es, el laberinto) que conducen del presente del personaje a su propio pasado y al pasado reciente de los países hispanoamericanos: “mientras Bolívar recorre el río Magdalena, la novela remonta el discurso de la Historia”, dice el crítico Julio Ortega (165). La Historia individual y la Historia colectiva (social, política) se unen y complementan en la forma del relato. La historia narrada es la de Bolívar, por eso la forma discursiva elegida por García Márquez se emparenta con la biografía novelada (una historia individual, de personaje), pero mediante el recurso de la memoria se revive para el presente de la

⁶Dice Hayden White (25), “Es esta necesidad o impulso a clasificar los acontecimientos con respecto a su significación para la cultura o grupo que está escribiendo su propia historia la que hace posible una representación narrativa de los acontecimientos reales”. En este artículo White reflexiona, a partir de Hegel, acerca de cómo se necesita la aparición de una idea de centro social para ubicar los acontecimientos de los anales (desligados, sólo yuxtapuestos pero sin un centro que los agrupe y dé significado en una trama, en una estructura de relaciones que los dote de significado al identificarlos como parte de un todo integrado) unos respecto de otros y dotarlos de significación ética o moral. Para Hegel es el Estado “el que por primera vez da un contenido que no sólo es apropiado a la prosa de la historia, sino que la engendra”. Habría una íntima relación, sugerida por Hegel, entre ley, historicidad y narratividad, por lo cual “...no nos puede sorprender la frecuencia con que la narratividad, bien ficticia o real, presupone la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de un relato narrativo. Y esto plantea la sospecha de que la narrativa en general, desde el cuento popular a la novela, desde los anales a la ‘historia’ plenamente realizada, tienen que ver con temas como la ley, la legalidad, la legitimidad o, más en general, la autoridad [...]. Si, como sugiere Hegel, la historicidad como modo de vida humana diferenciado es impensable sin presuponer un sistema legal en relación al cual pudiera constituirse un sujeto específicamente legal, entonces la autoconciencia histórica, el tipo de conciencia capaz de imaginar la necesidad de representar la realidad como historia, sólo puede concebirse en cuanto a su interés por la ley, la legalidad, la legitimidad, etc.” (28). Me parece interesante esta reflexión porque es el punto de partida de una teoría sobre la narrativa latinoamericana como la de Roberto González Echevarría en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*.

enunciación (que es también el de la lectura) la historia de las guerras de Independencia, la historia de las diferencias políticas que comienzan a fragmentar los intereses y el proyecto utópico bolivariano de la integración continental.

La narración de los últimos días de la vida de Bolívar (en la cual predomina la invención, pues como dice García Márquez, el viaje por el río es el tiempo menos documentado de la vida de Bolívar) se convierte en el medio para traer a escena la Historia, el pasado, y ciertos discursos como el del mito oficial de Bolívar, el discurso de la oposición Bolívar/Santander, el discurso de la integración con sus dimensiones utópicas que se continuaban hasta el presente, el discurso de la violencia perviviendo hasta el presente de la lectura y la enunciación, el discurso del autoritarismo y las dictaduras siempre presentes y nunca erradicadas. El pasado, en el sentido de los acontecimientos relativos a las revoluciones de independencia, y la Historia, en el sentido de los discursos elaborados para explicar o interpretar esos acontecimientos, son convocados en la novela desde la imaginación o la invención de ese viaje final y desde el recurso narrativo de la memorización.

Se trata de poner en juego las posibilidades de la narración,⁷ sin eludir el componente de imaginación que cabe en ella y que en el caso de la narración ficticia es algo inherente, para poner en diálogo diferentes discursos que quizá de otro modo sería difícil o imposible ver juntos.

La narración es uno de los modos de que disponemos para hacernos inteligible el mundo, y es uno de los procedimientos que la Historia ha utilizado tradicionalmente para hablar del pasado, sobre todo en el siglo XIX. El modo narrativo *cuenta* una historia con etapas inicial, intermedia y final bien delimitadas (White 18). Impone a los hechos del pasado la forma del *relato*, la cual revela a los sucesos como dotados de una estructura y un orden de significación. Emile Benveniste distinguió entre las formas personales y verbales propias del discurso y aquellas de la narración. La narrativa en sentido estricto se distinguiría por el uso exclusivo de la tercera persona y de formas verbales como el pretérito indefinido y el pluscuamperfecto. Es decir que se caracterizaría por la ausencia de toda referencia al narrador, de tal modo que puede decirse, según Benveniste, que “no hay un narrador”. “Los acontecimientos se registran cronológicamente a medida que aparecen en el horizonte del relato. No habla nadie. Los acontecimientos parecen hablar por sí solos” (*Problemas I*: 172-8).

El general en su laberinto sería un ejemplo de la ruptura de estas rígidas divisiones de orden más bien lingüístico, o de combinación de ambas modalidades en el seno del mismo relato. En efecto, aunque la novela se mantiene durante la mayor parte de la narración en esa tercera persona, hay un momento en que se evidencia el lugar desde el cual se narra. Dice el narrador:

El general Rafael Urdaneta se tomó el poder el 5 de septiembre [...] Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que *habíamos* de sufrir en lo que faltaba del siglo. (201, énfasis mío)

⁷ Cuando digo narración entiendo que aludo a un modo discursivo presente tanto en la ficción como en la Historia, con lo cual se trataría de una forma discursiva fronteriza entre ambas, Historia y ficción.

La cita revela la presencia del *nosotros*, el plural de la primera persona del discurso agazapado y oculto tras la forma personal canónica de “la objetividad” y evidenciando el lugar desde cual se narra: siempre concreto, siempre ubicable. Se narra desde un presente de violencia. Es el presente en crisis de la enunciación y la lectura el que actualiza y pone en relación los discursos del pasado, el que abre los laberintos de la memoria y coloca en la mesa de las reflexiones esos discursos inacabados porque son presente, y siempre presente en crisis. Es esa crisis la que rescata ciertos discursos, deja a un lado otros, pero finalmente hace presentes y necesarios para una nueva discusión los sueños bolivarianos de la integración y sus denuncias (o las denuncias del narrador) de ciertos “peligros” cumplidos: el problema de la deuda externa, la división interna entre facciones, el peligro del autoritarismo, la amenaza norteamericana.

Hay otros momentos en que la narración evidencia el tiempo de la enunciación, pero nunca como en el ejemplo anterior se manifiesta de forma tan clara “el lugar”, histórico y cultural, ideológico incluso, desde el cual se narra, desde el cual se construye y reconstruye el pasado, la Historia, la memoria. Otro de esos momentos sería:

Un siglo y medio después, numerosos médicos seguían pensando que la causa inmediata de la muerte habían sido estos parches abrasivos, que provocaron un desorden urinario con micciones involuntarias, y luego dolorosas y por último ensangrentadas, hasta dejar la vejiga seca y pegada a la pelvis, como el doctor Révérend lo comprobó en la autopsia. (259, énfasis mío)

Lo que el *nosotros* de la primera cita deja percibir es que la objetividad no puede implicar desaparición del sujeto, pues la producción de conocimiento es inseparable del sujeto que conoce. Aislar uno de otro se convierte en una solución de tipo retórico. La forma de la narración de *El general en su laberinto* revela ese doble aspecto del discurso histórico, y al hacerlo, ofrece una combinación muy particular de dos ingredientes: lo “imaginario” o ficticio, y lo “real” o documentado. En mi opinión la novela de García Márquez está permeada de una sutil ironía, pues narrando desde las convenciones que proporcionan una “ilusión de verdad” exhibe el problema del sujeto productor de conocimiento. Al mismo tiempo, la ficción acerca de la vida de una figura heroica y mitificada como Simón Bolívar lanza señales para un pacto con el lector que acepte, vía la documentación exhibida, la ilusión de verdad de esa ficción. En este sentido *El general en su laberinto* proyecta la ambigüedad que representa toda narración (y evidentemente la histórica): deseo de ser leído con esa ilusión de veracidad, elaboración discursiva, textualización que implica todo relato.

En este caso el presente y el sujeto de la enunciación se hacen explícitos en la novela en el *nosotros* de la narración. Al tiempo que la novela proporciona su versión de los últimos meses de la vida de Bolívar, reescribe su historia haciendo un balance de su historicidad. La novela nos confronta con la agonía y la muerte de Bolívar (así como con la descomposición de su proyecto utópico de integración) pero al hacerlo nos confronta sobre todo con el presente de los países hispanoamericanos. Como lectores (al igual que Bolívar), remontamos el discurso de los orígenes desde un presente de crisis:

Pero no se trata de una mera biografía ejemplar o de una tardía moraleja histórica que reafirma lo que ya sabíamos. Se trata, más bien, de algo más riguroso y dramático: darle a la historicidad, al habla de nuestra experiencia histórica, la voz de nuestra crisis actual. Esto es, confrontar nuestra suma de catástrofes con la catástrofe sumaria de los orígenes. No es para menos. La muerte de Bolívar es un trágico emblema de la agonía de uno y otro de nuestros ideales de emancipación y democratización. (Ortega 167)

Considero que la forma que elige García Márquez en *El general* está permeada de una ironía sutil. Como dije anteriormente, la novela consta, después de las tres letras que señalan el supuesto FIN de la ficción, de dos apartados más, uno titulado “Gratitudes” y otro “Sucinta cronología de Simón Bolívar”. En las gratitudes García Márquez señala su deuda con aquellos historiadores y especialistas en la figura de Simón Bolívar que durante dos años tuvieron la paciencia de socorrerle en asuntos relativos a su vida, la época y las ideas políticas del momento. Poco a poco, en la medida en que ingresaba y profundizaba en las arenas movedizas de una documentación tiránica, el imperativo de atender a lo “históricamente documentable” fue creciendo. Es largo el recuento de quienes ayudaron a García Márquez a identificar hasta los menores detalles de su vida y costumbres, incluso de la forma de hablar del momento o de las noches de luna llena que hubo en los primeros treinta años del siglo pasado. Todos estos agradecimientos tienen un fin: advertirnos de que estamos frente a una novela histórica “documentada”, fiel y atenta en muchos sentidos a los datos de la época y de la vida del personaje. Fiel a lo que sería una novela biográfica de corte tradicional, decimonónico, donde predomina la descripción (con detalles muy particulares y concretos de la vida cotidiana o de las costumbres) intercalada con dosis de interpretación: la omnisciencia en definitiva:

Entonces el general respiró a fondo con los ojos llenos de lágrimas, y señaló hacia el tocador.

Es por esas flores de panteón, dijo.

Como siempre, pues siempre encontraba algún culpable imprevisto de sus desgracias. (17)

Donde tiene permiso de entrada la “imaginación”, en el sentido de la ficción o la invención, es en las partes no documentadas de su vida,⁸ lo que cubre el último viaje de su vida por el río Magdalena, los últimos meses de esa vida que “nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse” (267).

El narrador de *El general en su laberinto* es un narrador omnisciente que parece imitar los procedimientos de una “historia narrativa”, es un narrador-historiador que cuenta, describe e interpreta todo en un solo movimiento. Por un lado describe de forma meticulosa los sucesos de esas últimas jornadas y ciertos aspectos de la vida íntima, privada del personaje, como oficiando un ritual que tendrá su fin y su finalidad en la

⁸ Una división entre Historia y ficción (documentación e invención) que recibiría el beneplácito de Lukács, quien recomendaba en su obra *La novela histórica* inventar en aquellas áreas que la Historia había dejado sin documentar, y que con frecuencia se referían a la vida privada de los personajes históricos.

muerte; al tiempo, intercala interpretaciones contundentes (de tono generalizante) acerca de la vida y el pensamiento del personaje, o introduce, valiéndose de algún elemento que despierta en la memoria la comparación, otro episodio del pasado que generalmente sirve de contraste o contrapunto a la situación presente. Las interpretaciones del narrador tienen el tono de la omnisciencia y la generalización, pero siempre se presentan como pertenecientes al personaje, como siéndole propias, como certidumbres y no como interpretaciones:

Sin inmutarse por las malas noticias, él le ordenó a Manuela con un gesto de la mano que siguiera leyendo.
Siempre tuvo a la muerte como un riesgo profesional sin remedio. Había hecho todas sus guerras en la línea de peligro, sin sufrir ni un rasguño, y se movía en medio del fuego contrario con una serenidad tan insensata que hasta sus oficiales se conformaron con la explicación fácil de que se creía invulnerable. Había salido ileso de cuantos atentados se urdieron contra él, y en varios salvó la vida porque no estaba durmiendo en su cama. Andaba sin escolta, y comía y bebía sin ningún cuidado de lo que le ofrecían donde fuera. Sólo Manuela sabía que su desinterés no era inconsciencia ni fatalismo, sino la certidumbre melancólica de que había de morir en su cama, pobre y desnudo, y sin el consuelo de la gratitud pública. (16)

Otro ejemplo de los juicios definitivos, categóricos, que pueblan constantemente el relato y que dan a la novela ese tono de afirmación irrefutable sería: “De la generación de criollos ilustrados que sembraron la semilla de la independencia desde México hasta el Río de la Plata, él era el más convencido, el más tenaz, el más clarividente, y el que mejor conciliaba el ingenio de la política con la intuición de la guerra” (83-84).

El narrador va sembrando su relato de fechas exactas, de números y cifras que abonan la impresión de “objetividad”:

Fernando depositó en el establecimiento bancario de Busch y Compañía doscientas onzas de oro que a última hora encontró, sin rastro alguno de su origen, entre los útiles de escritorio de su tío. A Juan de Francisco Martín le dejó, también en depósito, un cofre con treinta y cinco medallas de oro. Le dejó asimismo una faltriquera de terciopelo con doscientas noventa y cuatro medallas grandes de plata, sesenta y siete pequeñas y noventa y seis medianas, y otra igual con cuarenta medallas conmemorativas de plata y oro, algunas con el perfil del general... (210)

La perspectiva del narrador se coloca siempre a la sombra del general. De hecho, la mayor parte de la novela está narrada desde el foco de Bolívar, pero cuando lo necesita para seguir proporcionando “información” el narrador dirige éste al servidor José Palacios o a otros personajes. Aunque su omnisciencia le permite “interpretar” la Historia con la conciencia de conocer el interior de cada personaje, sin embargo, es la historia de Bolívar el centro de la narración y a él vuelve la cámara constantemente. El relato es abundante en descripciones minuciosas de la cotidianidad del general, las cuales van tejiendo una historia diferente: la historia de la vida privada.

Cuando vuelve la mirada a otros es para recoger información que completa la que el narrador-historiador obtiene de los documentos. La novela de García Márquez “reconstruye”

la biografía de Bolívar, su historia (y a través de ella la Historia social y política) no sólo mediante la documentación torrencial acerca de su vida o mediante las propias cartas del general; se hace eco, también, de una memoria “viva”, de una memoria oral: rumores, leyendas, los “se dice” sin saber quién lo dice (“En esa época, según el testimonio de un oficial de la Legión Británica” [54]). Aun cuando el tono del narrador es el del historiador profesional que no duda en la firmeza y seguridad de sus afirmaciones, las fuentes de las que se sirve para proporcionar su biografía pertenecen a saberes no siempre muy fiables en cuanto a su “cientificidad”, pero necesarios desde el presente de la escritura para abrir las expectativas del momento histórico representado y en esa medida vincularlas con el horizonte de expectativas del presente de la enunciación.

Otro modo en que *El general en su laberinto* se acerca a los usos de la historia narrativa es al enfocar la Historia desde una figura mítica y mitificada por la historiografía, de connotaciones heroicas, una figura tan importante como Simón Bolívar, héroe y también mito, aspecto en el cual, si pensamos en la historicidad del género novelesco de novela histórica, el relato garciamarquiano se estaría alejando del canon propuesto por Lukács. García Márquez enfrenta también, y sale airoso del reto, los límites genéricos que había marcado Alejo Carpentier en América Latina.⁹

No se puede hacer una gran novela cuyo personaje central se llame Napoleón Bonaparte, o se llame Julio César, se llame Carlomagno, porque o bien se achica el personaje con las exigencias del relato novelesco, o bien, por un prurito de fidelidad, no se colocan en su boca sino las palabras que realmente dijo, los discursos que realmente pronunció, y entonces se transforma el gran hombre en una especie de monumento con facultad de movimiento, pero que pierde fuerza. (Elmore 190)

¿Pero cuál es el sentido de combinar Historia e invención bajo la modalidad narrativa de una novela biográfica o una Historia narrativa? Yo creo que se trata de un gesto irónico de Gabriel García Márquez. Buena parte de la historiografía relativa a Simón Bolívar ha sido escrita utilizando los métodos de la historia narrativa, con lo cual, *El general en su laberinto* podría ser un libro más en esta larga bibliografía acerca de Simón Bolívar.¹⁰ Sería

⁹ Y que el escritor cubano venció también años después con *El arpa y la sombra* (1979), centrada en la figura controvertida de Cristóbal Colón.

¹⁰ Podrá el lector considerar las semejanzas entre la forma de narrar de García Márquez, su modo de ir dotando de sentido a los acontecimientos, y por ejemplo ésta de Germán Arciniegas en un libro publicado un año antes de la novela que nos ocupa: “Era Bogotá una diminuta ciudad de los Andes. Corrían dos caudalosos ríos en el centro —el de San Agustín y el de San Francisco— y hacia afuera el San Cristóbal, el Fucha. En ellos, se oía correr alborotada el agua como en las quiebras de los valles, y recatada en los caños que iban por el centro de las calles empedradas. Dejar la Presidencia era para Bolívar otra vez montar a caballo. La estrechez del “palacio” iba contra su temperamento. [...] El 8 de mayo almorzó temprano, a las 9 de la mañana. La víspera se habían sublevado las tropas venezolanas. Cuatro días antes se había elegido para la presidencia a don Joaquín Mosquera. Bogotá era como en vísperas de una batalla. El propio Libertador se ofreció a interponerse para evitarla. Le disuadieron previendo desacatos. Se hizo un silencio forzado para que no saliera entre gritos. Se había quedado en la noche en la casa del General Herrán, a una cuadra del Palacio y de la de Manuelita. ¿Cuándo se despidió de su amante? ¿El cuatro? ¿El cinco? ¿El seis? Ministros extranjeros

verdaderamente difícil distinguir de forma clara y exacta qué es inventado y qué no en la novela. Además, la novela utiliza comillas cuando transcribe los parlamentos de un diálogo o las palabras o pensamientos de algún personaje, y por supuesto de Simón Bolívar, imitando también en este sentido la labor de un historiador, a diferencia del uso habitual en la ficción que son los guiones largos. Las comillas proporcionan un aire mayor de fidelidad, de transcripción de supuestos documentos, sin eludir el hecho de que entre ese montón de entrecomillados referidos al general haya efectivamente un número elevado de citas tomadas de cartas u otros textos, entre ellas frases como: “Vamonós. Volando, que aquí no nos quiere nadie” o “¡Cómo voy a salir de este laberinto!”

En *El general en su laberinto* el personaje Bolívar es salvado del mito (del tiempo mítico que lo ha convertido en una estatua de mármol con características faciales que semejan cada vez más las de una escultura griega, sin sus originales rasgos caribes, negroides) en la medida en que la novela se narra desde el viaje a la muerte y no desde el viaje a la gloria. De este modo, mediante la narración de la decadencia, de la frustración, de la anti-utopía, se lo extrae del tiempo mítico, cerrado, concluido, y se lo inserta en el tiempo histórico. Al volver a participar del tiempo histórico-real se convierte en algo vivo para el presente, adquiere carácter concreto y se puede volver a poner en movimiento el mensaje de la utopía integracionista. Desmitificar en este caso no implica “rebajar” el ideal político que representa la figura de Bolívar. Por el contrario, desmitificar significa “vivificar”, “humanizar”, convertir su presencia en algo abierto al presente en devenir. Sólo desde esta perspectiva se podía decir algo “nuevo” o “diferente” del mito, sólo desde este lugar de la enunciación el mito dejaba de estar cerrado, concluido, y podía seguir siendo una presencia viva y necesaria para el presente. Paradójicamente, al desmitificar al héroe, el mito de la utopía vuelve a cobrar vida. Es este sentido paradójico el que ha posibilitado lecturas opuestas de la novela: detractores que ven con horror cómo la estatua de bronce se rebaja al nivel humano donde los humores apestan, detractores que desean que el mito se mantenga incólume, brillante, concluido; defensores que reconocen tras la decadencia del personaje la *per-vivencia* del mito.

Al tiempo que Bolívar recorre el río Magdalena convirtiendo a la novela que leemos, en cuanto a la forma o la estructura externa, en el relato de un viaje de resonancias míticas,

y nacionales se apretaron en la sala, los corredores, el zaguán, para despedirlo. Como cuando se va a despedir a un muerto. La cosa era como en sus salidas oficiales: sin mujer [...] en la mañana de hielo del 26 de septiembre, volviéndose a los generales que lo felicitaban por haber salido con vida les dijo: Esta es la libertadora del Libertador. Y abrazó a Manuelita. [...] Cuando montó, hizo lo que es de rigor: acariciar con unas palmadas el cuello de la bestia. En esas palmadas está la esencia del viaje. Por allá en Cuatro Esquinas comenzó a desgranarse la mazorca... El Libertador estrechó una a una las manos de los que regresaban. Cuando –tirando las riendas– indicó al caballo que seguía el viaje, le dio palmadas en el cuello. Se entendieron. Llegando a Guaduas, casi nadie lo acompañaba. Le quedaba el caballo... Volvieron los amigos a Bogotá. Por la plaza empedrada no se oía –descontemos el murmullo de los de la comitiva– sino el golpe metálico de las herraduras. En la mitad de la plaza, con un dedo de piedra sobre los labios, el mono de la pila imponía el silencio” (139-141). Es del todo innecesario subrayar aquellas partes que “literaturizan” la descripción, es decir que la impregnan con elementos de corte claramente subjetivo, imaginado, puesto que los párrafos citados están llenos de estos aspectos.

es decir, mientras es el mito el que proporciona la forma discursiva que organiza la narración, la novela remonta el discurso de la Historia. Mientras como lectores leemos la crónica de la muerte anunciada, la memoria del personaje nos hace retroceder a distintos momentos del pasado, momentos que el texto ubica siempre en tiempo y lugar, dando la fecha exacta del recuerdo en un gesto que va dando forma a la idea de que leemos una crónica. Mientras el cuerpo del general se dirige a la muerte, su memoria (y la del narrador) trae al presente una Historia viva. Es la memoria la que rescata del olvido el mensaje utópico. La utopía, parece decir *El general en su laberinto*, forma parte de la Historia.

“El vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria. Desde Agustín, sabemos y comentamos que la memoria es el presente del pasado. [...] La memoria garantiza la continuidad temporal de la persona”, dice Paul Ricoeur (16). La narración va y viene mostrando aspectos de la *Historia* (en el sentido colectivo) y de la *historia* también personal; hacia atrás, los acontecimientos muestran un pasado de gloria (guerrera, política, amorosa); en el presente, por contraste o por un efecto de contrapunto, se vive la decadencia (“La gloria se le había salido del cuerpo”). La memoria es de los tiempos de gloria. La conciencia de la disminución y la mengua, de la carencia, está en el presente del personaje.

Esta forma de la narración, por un lado la crónica, por otro la Historia atraída al presente por medio de la memorización, introduce en el relato una mayor complejidad de la que puede parecer a simple vista, y relativiza el supuesto realismo que parecería adoptar. Por otro lado, al convocar a la Historia por medio de la memoria ésta se convierte en algo vivo para el presente. Como diría Paul Ricoeur (51), la historia no es de este modo un depósito muerto de acontecimientos sino que, al abrirse a las promesas incumplidas, “e, incluso, impedidas y reprimidas por el curso posterior de los acontecimientos, un pueblo, una nación o una entidad cultural pueden acceder a una concepción abierta y viva de sus tradiciones”. Ésta es la memoria que rescatan muchas de las novelas históricas que hemos visto aparecer en los últimos decenios del siglo xx. Frente a un pasado clausurado, frente a una *tradición* fijada en relación con los acontecimientos fundadores y los héroes históricos vinculados con dichos acontecimientos (lo cual es evidente en el caso de la imagen de Simón Bolívar, el Libertador), “revivir”, animar esos acontecimientos ricos en expectativas que relanzan la conciencia histórica hacia el futuro.

LOS PASADIZOS DE LA MEMORIA

El general en su laberinto construye de forma sutil una oposición entre memoria oral y memoria escrita. A pesar de la “abundancia” que signa su conocido afán por escribir cartas (una de las más famosas de la historia continental es la Carta de Jamaica), Bolívar desconfía en la novela de la escritura: “‘O’Leary es un gran hombre, un gran soldado y un amigo fiel, pero toma notas de todo’, explicó. ‘Y no hay nada más peligroso que la memoria escrita’” (160). Pocos meses antes de morir fray Sebastián le pregunta si no piensa escribir sus memorias. “Jamás”, dice Bolívar, “Ésas son vainas de los muertos” (203).

Al comienzo de la novela, tras la renuncia a la presidencia, le pide a José Palacios, “soñando despierto”, que le disponga los medios para empezar a escribir sus memorias.

“José Palacios le llevó tinta y papel de sobra para cuarenta años de recuerdos, y él previno a Fernando, su sobrino y amanuense, para que le prestara sus buenos oficios desde el lunes siguiente a las cuatro de la mañana, que era su hora más propicia para pensar con los rencores en carne viva” (29-30). La posibilidad de *escribir* sus memorias va ligada al rencor y a los tiempos difíciles. Olvida las memorias cuando el aire tenue de Fucha le hace sentirse bien.

Este aspecto se refleja en una actitud diferente frente a la escritura en el general y en Santander. Mientras Bolívar escribe y escribe cartas sin reparar demasiado en los contenidos, a menudo contradictorios o resultado de los impulsos, Santander deja por escrito sólo aquello que moldea la imagen que desea transmitir a la posteridad, a la Historia. En ambos hay una muy diferente relación con la escritura. Dice Bolívar: “Ya sé que se burlan de mí porque en una misma carta, en un mismo día, a una misma persona le digo una cosa y la contraria, que si aprobé el proyecto de monarquía, que si no lo aprobé, o que si en otra parte estoy de acuerdo con las dos cosas al mismo tiempo” (204). Y más adelante confirma el narrador:

En la segunda carta que el general le mandó a Urdaneta con Iturbide, le pedía que destruyera todas las suyas anteriores y futuras, para que no quedaran rastros de sus horas sombrías. Urdaneta no lo complació. Al general Santander le había hecho una súplica similar cinco años antes: “No mande usted a publicar mis cartas, ni vivo ni muerto, porque están escritas con mucha libertad y en mucho desorden”. Tampoco lo complació Santander, cuyas cartas, al contrario de las suyas, eran perfectas de forma y de fondo, y se veía a simple vista que las escribía con la conciencia de que su destinatario final era la historia.

Desde la carta de Veracruz hasta la última que dictó seis días antes de su muerte, el general escribió por lo menos diez mil, unas de su puño y letra, otras dictadas a sus amanuenses, otras redactadas por éstos de acuerdo con instrucciones suyas. Se conservaron poco más de tres mil cartas y unos ocho mil documentos firmados por él. (225-226)

La memoria escrita contribuye a fijar el sentido de las palabras mediante su alianza con el poder. La memoria oral, en cambio, se deja permear por otros saberes: los sueños, los “se dice”, las leyendas, los rumores también proporcionan información sobre el pasado. Cuando el general, en el primer capítulo de la novela, “soñando despierto”, piensa en regresar a su siempre arrinconado proyecto de escribir sus memorias (olvidado porque se interponen otras tareas más urgentes y por tanto más importantes) quiere empezar por su recuerdo más antiguo, que es un *sueño* que tuvo a los tres años:

Soñó que una mula negra con la dentadura de oro se había metido en la casa y la había recorrido desde el salón principal hasta las despensas, comiéndose sin prisa todo lo que encontró a su paso mientras la familia y los esclavos hacían la siesta, hasta que acabó de comerse las cortinas, las alfombras, las lámparas, los floreros, las vajillas y cubiertos del comedor, los santos de los altares, los roperos y los arcones con todo lo que tenían dentro, las ollas de las cocinas, las puertas y ventanas con sus goznes y aldabas y todos los muebles desde el pórtico hasta los dormitorios, y lo único que dejó intacto, flotando en su espacio, fue el óvalo del espejo del tocador de su madre. (30)

Es interesante que las memorias comiencen con un sueño (su primer recuerdo) y no con hechos “reales”. Por otro lado, a lo largo de toda la novela el personaje vive en un estado constante de enfebrecimiento, entra y sale de la fiebre, del sueño, de las pesadillas, del delirio, del insomnio, y es este estado de semiconciencia el que provoca la asociación de hechos del presente con situaciones del pasado. Toda la historia parece haber sido un sueño: “En cambio yo me he perdido en un sueño buscando algo que no existe” (223).

El sueño se asocia también en la novela con la imaginación, con las ocurrencias afortunadas. A punto de entrar en la ciudad célebre de Honda, el séquito es rebasado por un jinete que se dirige a todo galope a la misma ciudad. Dice el narrador: “Entonces se le volvió a encender la *luz del sueño*. ‘Dios de los pobres’, dijo. ‘Lo único que podría explicar semejante apuro es que lleve una carta para Casandro con la noticia de que ya nos fuimos’” (73).

La memoria evocadora del general funciona también en los casos de insomnio:

El general se volvió con una mirada lúcida en la que no quedaba ni un vestigio de fiebre. “Es otra vez como la noche de San Juan de Payara”, dijo. “Sin Reina María Luisa, por desgracia”.

José Palacios conocía de sobra aquella evocación. Se refería a una noche de enero de 1820... (53)

Y sigue la narración de los sucesos de aquella noche a cargo ya del narrador. En otras ocasiones es la música la que despierta los recuerdos. En la última noche en Honda yace en su hamaca escuchando la música del baile en su honor cuando le dice a José palacios: “¿Te acuerdas de ese vals?’ Silbó varios compases para revivir la música en la memoria del mayordomo, pero éste no lo identificó. ‘Fue el vals más tocado la noche que llegamos a Lima desde Chuquisaca’, dijo el general. José Palacios no lo recordaba, pero no olvidaría jamás la noche de gloria del 8 de febrero de 1826” (80). Después de esta entrada el narrador continúa con los sucesos de aquellos días limeños, los que sellaron la independencia del continente inmenso “que él se proponía convertir, según sus propias palabras, en la liga de naciones más vasta, o más extraordinaria, o más fuerte que ha aparecido hasta el día sobre la tierra” (80).

La memoria de *El general* va y viene dibujando los callejones sin salida del laberinto en que se halla inmerso. La crónica (la narración cronológica) construye aparentemente una historia lineal, pero la memoria, el recuerdo, la evocación, dibujan un laberinto sin salida. O, como sugiere Borges, todos los caminos de la vida del Libertador conducen inevitablemente a la línea del río Magdalena, pues el más sutil de los laberintos es el que, inevitablemente, nos lleva a la línea recta:

Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *góim*: Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le Roy. [...] –Para la otra vez que lo mate –replicó Scharlach– le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante. (162-3)

La novela histórica de finales del siglo xx se escribe en nombre de la actualidad. Es una forma de reestructurar nuestro pasado en función de las necesidades del presente. Son llamadas sobre los aspectos que han hecho crisis en el presente; hacen resaltar los ángulos más vivos de nuestra historicidad. Son novelas que permiten comprender que el pasado (la tradición) no está fijado de una vez y para siempre sino que está en permanente reelaboración. La reflexión acerca del pasado se hace reelaborando los discursos con que interpretamos nuestra Historia, nuestra identidad. La novela resulta ser, en este sentido, un modo de poner en diálogo discursos que de otra forma es difícil ver conviviendo, sobre todo porque pueden ser discursos pertenecientes a órdenes diferentes de la realidad, a perspectivas distintas sobre el mundo: discursos de la historiografía, formas discursivas literarias, discursos de la cultura en general.

La forma de la narración, como sucede en *El general en su laberinto*, es una muestra de esa pugna por traer el pasado al presente, pugna que también se revela en las formas discursivas que parece adoptar y al mismo tiempo relativizar, pues son aquellas en que se ha contado la Historia de figuras como Bolívar.

Los enunciados literarios tienen un efecto sobre lo real. Son configuraciones de la experiencia “que hacen existir modos nuevos de sentir e inducen a formas nuevas de la subjetividad política” (Rancière 7). En la medida en que suponen reacomodos de los signos y de las imágenes reconfiguran las relaciones entre lo que se dice del pasado y lo que se ve del presente, entre lo que se hace y lo que se puede hacer. Los enunciados literarios (como los políticos), dice Rancière, “dibujan los mapas de lo visible, las trayectorias entre lo visible y lo decible, las relaciones entre los modos de decir” (62, la traducción es mía). *El general en su laberinto*, como quizá pocas de las novelas históricas de finales del siglo xx, supone un reacomodo entre lo visible y lo decible, así como en los modos del decir ficcionalmente acerca del pasado. Es muy probable que la imagen (el imaginario) del Libertador (al menos en países como Colombia) ya no sea la misma después de esta novela. Al cambiar lo “decible” de una figura y un proyecto como el bolivariano (respetando al mismo tiempo el régimen de verdad de la escritura de la Historia), afecta a los modos de hacer del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Borland, Isabel. “The Task of the Historian in *El general en su laberinto*”. *Hispania* 75 (1993): 439-445.
- Arciniegas, Germán. *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Juventud y muerte del Libertador*. Bogotá: Planeta, 1988.
- Becker, Colette. “El realismo. Elementos de definición y de poética”. *Histoire des poétiques*. Jean Bressière, Eva Kushner, Roland Mortier y Jean Weisgerber. París: PUF, 1997.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI Editores, 1971, 2 vols.
- Bessière, Jean. “Réalisme et représentation littéraire. Elementos pour une systématique des theses relatives au réalisme au XIXe. siècle”. *Histoire des poétiques*. París: PUF, 1997.

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Planeta, 1985.
- Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. México: FCE, 1997.
- García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Bogotá: La Oveja Negra, 1989.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1965.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- Ortega, Julio. "El lector en su laberinto". *Hispanic Review* 60 (1992): 165-179.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores, 1996.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. París: La Fabrique Editions, 2000.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife/Ediciones UAM, 1999.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992.