

# La voz en la ficción histórica

IVÁN JIMÉNEZ GARCÍA\*

Universidad París VIII, Francia.



## La voz en la ficción histórica

### Resumen

En la ficción histórica, las distintas instancias de la voz que podemos reconocer en toda novela (narrador, personaje, autor) son un aspecto de la composición de una imagen sobre el pasado. Rasgo esencial del personaje, la voz emerge también como estilo del autor y por ello puede ser entendida como una huella de la experiencia histórica de un sujeto. De las marcas sociales del discurso a las sonoridades asociadas con un temperamento o un estado de ánimo, las distintas inflexiones que la voz puede sufrir en la ficción histórica dependen de la relación que el autor establece con el pasado histórico, de la manera en que se lo plantea como objeto.

**Palabras clave:** voz, narrativa, ficción histórica, estilo, autor.

## Voice in historic fiction

### Abstract

In historic fiction, the different types of voices we can recognize in any novel (narrator, character, author) are an aspect of the composition of an image about the past. As an essential feature of the character, the voice emerges also as the style of the author reason why it can be understood as a print of the historic experience of a subject. The different inflections that voice can suffer in historic fiction, ranging from the social marks of the discourse to the sonorities associated to a temperament or a state of mind, depend on the relationship that the author establishes with the historic past, on the way in which he understands it as object.

**Keywords:** voice, narrative, historic fiction, style, author.

## La voix dans la fiction historique

### Résumé

Les différents ressorts de la voix dans la fiction historique, qu'on peut bien reconnaître dans tout roman (narrateur, personnage, auteur), concernent un aspect de la composition d'une image sur le passé. La voix, trait essentiel du personnage, émerge également comme style de l'auteur et donc elle peut être comprise en tant que trace de l'expérience historique d'un sujet. Les différents infléchissements subis par la voix dans la fiction historique tiennent au rapport établi par l'auteur avec le passé historique, à la façon dont celui-ci est pris comme objet, et cela depuis les marques sociales du discours jusqu'aux sonorités liées au tempérament ou à l'état d'esprit.

**Mots-clés:** voix, roman, fiction historique, style, auteur.

\* e-mail: ivj.palani@gmail.com

La literatura que circula por medio de la letra impresa es una huella de la vida acústica del lenguaje y siempre termina por tender un puente entre la oralidad y la escritura. En los enunciados de los personajes, la entonación impuesta por la puntuación, el léxico y la morfosintaxis ofrecen indicios sobre las inflexiones que deben atribuirse a sus voces. Tales elementos permiten, por ejemplo, establecer su parentesco con una comunidad de habla concreta (nación, región o cualquier otro tipo de colectividad). También permiten situar las voces en un diapason más íntimo que el de la determinación social, y que cubre las distintas elaboraciones de lo emotivo: desde aquellas que constituyen el elemento estable —la identidad, podríamos decir— de un carácter, hasta aquellas más impersonales que tienen que ver con disposiciones anímicas aleatorias o pasajeras (réplica, queja, rabia, miedo).

En el ámbito de la novela, el tema de la voz suele ser planteado para distinguir o para hablar de las fluctuaciones de identidad entre el autor, el narrador y el personaje. Como lo indica uno de los estudiosos de la obra de Proust, Jean-Yves Tadié, el problema es saber “¿Quién está hablando?”<sup>1</sup>. La voz, en la narrativa, suele ser confundida con el punto de vista. Como lo señala Paul Ricoeur<sup>2</sup>, ambas nociones son tan solidarias que pueden llegar a ser indiscernibles. La voz corresponde entonces a la orientación de la mirada del narrador o de los personajes, y por consiguiente es caracterizada según los aspectos de un campo visual; se trata entonces de determinar si el narrador o el personaje que toma la palabra concentran su mirada en los ‘eventos’ del mundo interior o en los del mundo externo, y si lo hacen asumiendo una perspectiva que simula ser imparcial o desde una perspectiva abiertamente personal. No obstante, Ricoeur considera viable y conveniente establecer una distinción entre los dos conceptos. El punto de vista sería un asunto de composición, es decir, relativo a la obra en cuanto construcción o resultado de los arreglos introducidos por el autor, mientras que “la voz estaría más bien ligada a los problemas de la comunicación, en la medida en que siempre se dirige a un lector; la voz se sitúa en el punto de transición entre la configuración y la refiguración, en la medida en que la lectura constituye la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector”<sup>3</sup>. Si bien esta aclaración reconoce la importancia de la voz para recalcar la índole comunicativa de una narrativa literaria, no parece encontrar demasiadas ventajas en un estudio de la voz como objeto de

1. Jean-Yves Tadié, “Qui parle ici?”, En *Le roman au xxe siècle* (Paris: Belfond, 1990), 9.
2. Paul Ricoeur, *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction* (Paris: Seuil, 1984), 148.
3. “la voix [...] relève déjà des problèmes de communication, dans la mesure où elle est adressée à un lecteur; elle se situe au point de transition entre configuration et refiguration, dans la mesure où la lecture marque l’intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur”. Cfr. *Ibid.*

composición. Esta es precisamente la aproximación al tema de la voz que intentaremos desarrollar a continuación. Nuestro interés por abordarlo en el marco de un estudio de las ficciones históricas estriba en que este género plantea una dimensión adicional a la composición: la relación con ese pretexto —¿objeto de emulación?, ¿de construcción?, ¿de reconstrucción?— que es el pasado histórico.

## LA VOZ, INSTANCIA DE LA FICCIÓN HISTÓRICA

La pregunta “¿quién está hablando?” asume matices particulares cuando hablamos de una ficción histórica. El hecho de que el mundo ficcional transcurra en otra época despierta el interés por determinar la amplitud y la profundidad de las investigaciones en el archivo histórico que hayan podido preceder el texto literario y, en últimas, la falsedad o la veracidad de lo que se dice en la novela. En esta línea de interpretación, el interrogante que surge con respecto a la voz es el siguiente: ¿hasta qué punto las voces de los personajes mantienen conformidad con los datos verificables sobre el lenguaje de la época evocada? Y más allá, se plantea otra pregunta: ¿puede una obra literaria, una narrativa, decir una verdad y contribuir al conocimiento de los hechos reales? Para responder, podemos apelar a una categoría ampliamente respaldada desde los enfoques más divergentes: *imaginación*. Hayden White, uno de los principales críticos de referencia sobre el tema, que defiende el valor de verdad de las narrativas, afirma que conocer el pasado, incluso por medio de un discurso que incluya únicamente la información de las fuentes, implica ante todo imaginarlo<sup>4</sup>. Para Ricoeur, “ese traslado a otro presente —que llamamos conocimiento histórico— es de todas maneras una especie de *imaginación*”<sup>5</sup>. La imaginación no se entiende aquí, por supuesto, como una invención arbitraria que pueda caer en la imprudencia de decir cosas falsas sobre la Historia. Lo opuesto a esta creencia sería aquella definición, bastante controvertida, que considera a la ficción histórica como una “reconstrucción del pasado”. El escritor argentino Juan José Saer, autor de una célebre novela sobre la Conquista, *El entenado* (1982), dice, por ejemplo, que “no se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso”<sup>6</sup>. Saer dice aquí del novelista casi lo mismo que la ciencia histórica<sup>7</sup> y la

4. «Cualquier pasado, que por definición incluye acontecimientos, procesos, estructuras, etc. ¿cómo podría considerarse perceptible, tanto representado en la conciencia como en el discurso sino de

forma “imaginaria”?». Cfr. Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. Jorge Vigil Rubio (Barcelona: Paidós, 1992), 74.

5. “ce transfert dans un autre présent est bien une espèce d’*imagination*”. Cfr. Paul Ricoeur, “Objectivité et subjectivité en histoire”, en *Histoire et vérité* (Paris: Seuil, 1967), 35.
6. Juan José Saer, “Zama”, en *El concepto de ficción* (Barcelona: Seix Barral, 2004), 44-5.
7. Jacques Le Goff reconoce que «Es cierto que la historia es una recomposición del pasado, sometida a las estructuras sociales, ideológicas, políticas en las cuales viven y trabajan los historiadores, es cierto que, en todas partes, la historia ha estado y sigue estando sometida a manipulaciones conscientes por parte de regímenes políticos enemigos de la verdad. [...] No obstante, ello no implica que la disciplina histórica, que ha reconocido tales variaciones de la historiografía, renuncie a la búsqueda de la objetividad y a la creencia en una “verdad” histórica que tiene como cimiento». (“Il est vrai que l’histoire est un arrangement du passé, soumis aux structures sociales, idéologiques, politiques dans lesquelles vivent et travaillent les historiens, il est vrai que l’histoire a été et est encore, ici et là dans le monde, soumise à des manipulations conscientes de la part de régimes politiques ennemis de la vérité. [...] Mais la discipline historique, qui a reconnu ces variations de l’historiographie, n’en doit pas moins rechercher l’objectivité et rester fondée sur la croyance en une « vérité » historique”). Cfr. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire* (Paris: Gallimard, 1988), 10.

8. Por su parte Paul Ricoeur afirma lo siguiente: “esperamos del *historiador* una cierta calidad de subjetividad, no una subjetividad cualquiera, sino una subjetividad que sea precisamente apropiada para la objetividad que conviene a la historia” (“[...] nous attendons de l'*historien* une certaine qualité de subjectivité, non pas une subjectivité quelconque, mais une subjectivité qui soit précisément appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire”); más adelante dice que “lo que esperamos de la lectura y la meditación de las obras de los historiadores es una *subjetividad de reflexión*” (“c'est bien une *subjectivité de réflexion* que nous attendons de la lecture et de la méditation des œuvres d'historien”).

Cfr. Paul Ricoeur, “Objectivité et subjectivité en histoire”, *op. cit.*, 28.

9. A continuación retomamos las precisiones sobre el adjetivo ‘histórica’ que la crítica María Cristina Pons propone para la novela. Cfr. María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx* (México: Siglo Veintiuno, 1996), 69. Este estudio contiene además una recapitulación exhaustiva de las investigaciones sobre la ficción histórica en América Latina.

10. Juan José Saer, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, *op. cit.*, 12.

11. *Ibid.*, 16.

12. *Ibid.*, 12.

13. Marguerite Yourcenar, “Ton et langage dans le roman historique”, en *Le temps, ce grand sculpteur* (Paris: Gallimard, 1983), 36.

filosofía<sup>8</sup> han dicho sobre el historiador: que su subjetividad media en su acercamiento al pasado. ¿Quién habla entonces a través de las voces de una ficción histórica?, ¿el pasado?, ¿el presente a través de una evocación del pasado?

Dos orientaciones, que pueden resultar antagónicas desde el punto de vista teórico, pero que cohabitan con frecuencia en la práctica, confluyen en lo que hemos denominado una ficción histórica, género que ha merecido abundantes estudios en el campo de las literaturas latinoamericanas de fines del siglo xx<sup>9</sup>. El aspecto histórico de ese tipo de obras viene dado por el conjunto de referencias (fechas, lugares, nombres, configuraciones sociales, políticas o económicas) a un período preciso y documentado, que además puede ser asumido como precedente causal de una posteridad. El aspecto ficcional deriva de que, a partir de las referencias a los hechos y las coyunturas reales, esas obras dan, como diría Saer, “el salto hacia lo inverificable”<sup>10</sup>; en ellas, la “antropología especulativa”<sup>11</sup>, la “mezcla de lo empírico y de lo imaginario”<sup>12</sup> que hay en toda ficción, contribuye a completar una imagen del pasado. La elaboración de esta imagen es indisociable de la composición de las voces.

En “Tono y lenguaje en la novela histórica”, Marguerite Yourcenar explica desde su propia experiencia de escritora de novelas históricas la alternativa de la “autenticidad tonal” (*authenticité tonale*)<sup>13</sup>, es decir, la intención de hacer que la voz del personaje se amolde al discurso de la época a la cual alude la ficción. Según la autora, el tono de la voz que habla en *Memorias de Adriano* deriva de la intención de “dejarle al emperador la dignidad sin la cual no podemos imaginar lo antiguo —erróneamente, y sin embargo, con una nubecilla de razón, ya que la dignidad fue siempre el ideal del hombre de la Antigüedad”<sup>14</sup>. Escuchemos un instante esta voz:

Solo en un punto me siento superior a la mayoría de los hombres: soy a la vez más libre y más sumiso de lo que ellos se atreven a ser. Casi todos desconocen por igual su justa libertad y su verdadera servidumbre. Maldicen sus grillos; a veces parecería que se jactan de ellos. Por lo demás su tiempo transcurre en vanas licencias; no saben urdir para sí mismos el más ligero yugo<sup>15</sup>.

14. “conserver à l'empereur la dignité sans laquelle nous n'imaginons pas l'antique, à tort certes, et pourtant avec une ombre de raison, puisque la dignité a été jusqu'au bout l'idéal de l'homme de l'Antiquité”. *Ibid.*, 37.

15. Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, trad. Julio Cortázar (Barcelona: Edhasa, 1985). (“Il n'y a qu'un seul point sur lequel je me sens supérieur au commun des hommes : je suis

tout ensemble plus libre et plus soumis qu'ils n'osent l'être. Presque tous méconnaissent également leur juste liberté et leur vraie servitude. Ils maudissent leurs fers ; ils semblent parfois s'en vanter. D'autre part, leur temps s'écoule en vaines licences ; ils ne savent pas se tresser à eux-mêmes le joug le plus léger”). Cfr. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (Paris: Gallimard, 1974), 52.

Reconocemos aquí la noción de “tono y timbre [como] temperamento, comportamiento, rasgos de carácter” con la cual está de acuerdo Yourcenar<sup>16</sup>. Es evidente que hay una solemnidad en esta voz que hace el balance de una vida, que juzga y que también quiere instruir (recordemos que la larga carta, que son las *Memorias de Adriano*, va dirigida al joven Marco Aurelio). Con respecto a esta obra, hemos tenido conocimiento de varias experiencias de lectura que parecen tener que ver con la percepción de la voz: el tono asertivo de Adriano, tal como lo imagina Yourcenar, puede suscitar en los lectores o bien la gratificación del contacto con lo que consideran una fuente de sabiduría, o bien una molestia porque para algunos oídos resulta demasiado impositivo; algunos lo consideran “natural” y lo aceptan porque suponen que así tendría que expresarse un emperador; otros, en cambio, no lo soportan y no han abandonado la lectura de la obra. Esto nos hace pensar en un par de frases. Una de Kundera: “la imaginación del lector completa automáticamente la del autor”<sup>17</sup>. La otra de Ricoeur: “el lector en el que todo termina de realizarse”<sup>18</sup>. La restitución de una voz literaria no solo depende de los propósitos de verosimilitud del autor, sino también del eco o la resonancia que esa voz tenga en la subjetividad del lector; este completará el aspecto sonoro de los enunciados de la ficción, atribuyéndoles un tono de voz en función de las identificaciones y repulsiones que hayan quedado registradas en su memoria auditiva. La amplitud de este tema ameritaría un espacio de reflexión aparte; por lo pronto, nos limitaremos a abordar el tema de la voz en relación con los aspectos de la composición de la obra.

Hay novelas históricas que, a diferencia de *Memorias de Adriano*, distinguen la voz del narrador de la voz del personaje. Esta disociación puede estar motivada por el contexto ideológico que rodea la imaginación del pasado y, por lo tanto, puede ser muy relevante. En el apéndice “Gratitudes” que cierra *El general en su laberinto*, la novela sobre el último viaje de Bolívar por el río Magdalena, García Márquez agradece al historiador bolivariano Vinicio Romero Martínez por haberle ayudado “con hallazgos que [le] parecían imposibles sobre las costumbres privadas de Bolívar —en especial sobre su habla gruesa—”<sup>19</sup>; con ello reconoce de manera explícita la intención —cercana al propósito de “autenticidad tonal” de Yourcenar— de atribuirle al personaje de la novela una voz que reflejara lo consignado en el archivo histórico sobre la expresión del Libertador. Hay un pasaje en que el general se defiende de la burla colectiva sobre sus ambigüedades políticas:

“Pues bien: todo eso es cierto, pero circunstancial”, dijo, “porque todo lo he hecho con la sola mira de que este continente sea un país independiente y único, y en eso no he tenido ni una contradicción ni una sola duda”.



16. “ton et timbre [comme] tempérament, comportement, traits de caractère”. Cfr. Marguerite Yourcenar, “Ton et langage dans le roman historique”, en *Le temps, ce grand sculpteur*, *óp. cit.*, 39.
17. Milan Kundera, *El arte de la novela*, trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde (Barcelona: Tusquets, 1986), 45.
18. “le lecteur en qui s’achève tout livre”. Cfr. Paul Ricoeur, “Objectivité et subjectivité en histoire”, en *Histoire et vérité*, *óp. cit.*, 28.
19. Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto* (Barcelona: Mondadori, 1998), 275.

20. *Ibíd.*, 207-8.
21. María Cristina Pons, “*El general en su laberinto*: desde los márgenes e intersticios de la Historia”, En *Memorias del olvido...*, *óp. cit.*, 180-81.
22. *Ibíd.*, 194.
23. *Ibíd.*, 195.
24. *Ibíd.*, 190-91.
25. Marguerite Yourcenar, “Ton et langage dans le roman historique”, en *Le temps, ce grand sculpteur*, *óp. cit.*, 37.
26. *Ibíd.*, 41.
27. Cfr. Maurice Delcroix, ed., *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)* (Paris: Gallimard, 2002), 17.
28. “para hacer hablar al emperador yo había escogido el género de la *oratio togata* [...] las obras más grandes de los prosistas griegos y latinos que preceden o que siguen inmediatamente a Adriano entran todas más o menos en esa categoría del estilo cuidado, entre narrativo y meditativo, esencialmente escrito, en el cual la impresión y la sensación inmediatas son más bien excluidas, y en el que todo intercambio verbal es proscrito *ipso facto*” (“[...] j’avais choisi pour faire parler Hadrien le genre *togé (oratio togata)* [...] les plus grands ouvrages de prosateurs grecs et latins qui précèdent ou qui suivent immédiatement Hadrien rentrent tous plus ou moins dans cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit, d’où l’impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d’où tout échange verbal est *ipso facto banni*”). Cfr. Marguerite Yourcenar, “Ton et langage dans le roman historique”, en *Le temps, ce grand sculpteur*, *óp. cit.*, 37.

Y concluyó en caribe puro:  
 “¡Lo demás son pingadas!”<sup>20</sup>.

Las comillas, la jerga y la entonación establecen una diferencia entre dos voces, la del narrador y la del personaje. Es evidente el contraste con *Memorias de Adriano*, obra en la que se escucha todo el tiempo únicamente la voz de Adriano. María Cristina Pons ha analizado con detalle las implicaciones ideológicas de la voz del narrador de *El general en su laberinto*<sup>21</sup>; según la crítica, esa voz que todo el tiempo está estableciendo comparaciones entre el pasado glorioso de Bolívar y su desdicha, que no disimula el propósito de subrayar la importancia histórica del personaje, que incluso lleva a cabo una especie de “venganza” contra la falta de reconocimiento a la lucidez política del Libertador al final de sus días, esa voz sería un refuerzo para la credibilidad o la “legitimidad de rigor histórico”<sup>22</sup> de la novela, es decir, para dejar claro que lo dicho allí ocurrió en la realidad y que “el narrador no miente”<sup>23</sup>, una aclaración que en el caso de García Márquez resulta muy pertinente por la creencia generalizada, aunque inexacta, de que sus obras son “realismo mágico” y que por lo tanto pertenecen al reino de lo fantástico. Gracias a la voz de ese narrador, es posible reconocer que la novela del escritor colombiano está atravesada por el propósito intelectual de sacar a la luz una información poco difundida para recontextualizar la historia documentada<sup>24</sup>.

### LA VOZ DEL RELATO Y SU REFERENTE

Con respecto a *Memorias de Adriano*, Yourcenar dice haber realizado la reconstrucción de una voz en un monólogo<sup>25</sup>, mientras que en *Opus Nigrum*, lo que la autora destaca es la polifonía<sup>26</sup>. La ausencia de registros que den cuenta de las conversaciones de la vida cotidiana en el tiempo de Adriano, explica que la autora haya tomado la opción prudente de no incluir ningún diálogo en la obra y elaborar el “retrato de la voz” (*portrait de la voix*)<sup>27</sup> del emperador romano en el marco de la *oratio togata*, una matriz textual de la Antigüedad greco-latina en la que predomina el tono reflexivo del control de expresiones emotivas y del pensamiento abstracto<sup>28</sup>. Por el contrario, las crónicas que dan cuenta de las conversaciones en la época del Renacimiento, del “bochinche que rodea a los hechos”<sup>29</sup>, de la “espontaneidad del lenguaje a ras de pensamiento y de propósitos”<sup>30</sup>, habrían sido para la autora una fuente de acceso a la oralidad de otro tiempo, que hacían más plausible la composición de los diálogos en la novela sobre

29. “brouhaha de paroles autour des faits”. *Ibíd.*, 34.

30. “espontanéité du langage à ras de pensée ou de propos”. *Ibíd.*, 51.

Zenón. Lo que resulta interesante en ambos casos es la apuesta a la autenticidad de las fuentes escritas. El objetivo es que los personajes se expresen según lo que los documentos revelan del habla de otro tiempo.

En un ámbito literario y cultural bien diferente del de Yourcenar, en la historia de la literatura colombiana, podríamos citar a *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio, como un ejemplo de ficción que hace referencia a la Historia y que le imprime a las voces de los personajes las marcas discursivas de la comunidad de habla real en la que se inspiran. Esta novela que gira en torno a la masacre de las bananeras sucedida en Ciénaga en 1928, ha sido destacada por su carácter polifónico y por la preeminencia de la oralidad en su composición<sup>31</sup>, tanto en los monólogos y diálogos de la familia propietaria de la finca La Gabriela, como en las conversaciones entre los soldados y entre la gente del pueblo. Por momentos, los enunciados presentan rasgos de habla que confieren una identidad regional a las voces de la ficción. Los primeros a quienes escuchamos hablar son los soldados que han sido movilizados para reprimir la huelga de los jornaleros del banano; uno de ellos se queja del desayuno que les dan mientras esperan el tren que los llevará a la Zona:

—El que contrató este café debió robarse bastante: ni siquiera dieron bollo.

—Les voy a preguntar a las mujeres que trajeron las ollas.

—¿Para qué? Si el sargento se da cuenta de que andas averiguando te mete en el calabozo<sup>32</sup>.

La palabra ‘bollo’ pertenece a la variante del español del Caribe colombiano y designa un pedazo de masa de maíz cocido, generalmente cubierto de hoja de maíz; su equivalente en el interior colombiano es la palabra ‘envuelto’. La alusión a “las mujeres que trajeron las ollas” recoge la escena típica costeña, tanto en los pueblos como en las ciudades, de las ventas callejeras de desayunos con productos hechos a base de maíz (fritos, arepas, empanadas, bollos) desde las primeras horas de la madrugada. Ambos elementos son indicios de la pertenencia de estas voces a una esfera regional concreta; la elocución que habría que atribuirles es la del habla costeña —con su aspiración de la *s* y su articulación de la *n* final de palabra en el velo del paladar—, ese habla que se emparenta con el de Venezuela, Cuba y las Antillas y que deriva del mismo tronco del español canario y andaluz.

Pese a las diferencias más que evidentes que separan las novelas de Yourcenar de la novela de Cepeda Samudio, en ambos casos se refuerza la impresión de similitud entre la voz del personaje y la de su referente en el mundo de los hechos reales. Este referente bien puede ser una figura central de la Historia o una colectividad regional.



31. Cfr. Álvaro García, “La estética de la Historia en *La casa grande*”, en *Revista de Lingüística y Literatura* 2, (2000): 36-43; Raymond Williams, “Los antecedentes: Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña”, en *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas. Actas del 5.º Congreso de colombianistas norteamericanos (agosto 1988)*, coord. Álvaro Pineda Botero y Raymond Williams (Bogotá: Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989), 52; y Raymond Williams, *Novela y poder en Colombia 1844-1987*, trad. Álvaro Pineda Botero (Bogotá: Tercer Mundo, 1991), 144.
32. Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande* (Bogotá: Panamericana, 1997), 25.

La voz surge entonces como un lugar donde se hace perceptible la continuidad, el vínculo de reflejo verosímil, entre lo textual y lo extratextual. Tal relación de motivación de corte realista puede hacer que el color social de la voz gane en intensidad. Pero también en este punto hay matices que ilustraremos a continuación a partir de algunas consideraciones sobre las ficciones históricas del escritor argentino Andrés Rivera.

### VARIACIONES EN LA REFERENCIALIDAD DE LA VOZ

En la obra de Rivera, el diálogo entre el discurso literario y el discurso de la Historia empieza en *El verdugo en el umbral*<sup>33</sup>, una novela que nos sumerge en la Argentina de la primera mitad del siglo xx. La ficción cuenta un día en la vida del viejo Mauricio Reedson —antiguo secretario del sindicato del vestido—, de su esposa y de su hijo Arturo —quien encarna el intelectual revolucionario de los 60—. Cuando los personajes se abandonan a sus recuerdos, su memoria les trae conversaciones del pasado en las cuales se escuchan voces distintas de las suyas. En esta tendencia hacia lo polifónico y la oralidad, Rivera llega a ser tan discípulo de William Faulkner como han podido serlo Cepeda Samudio y García Márquez. El transfondo autobiográfico de la obra es bastante consistente: lo vivido por los Reedson es en buena medida la reelaboración poética de los relatos que Rivera recibió de su propia familia y que tienen que ver con la experiencia de la inmigración desde la Europa bolchevique, la participación clandestina en movimientos sociales de izquierda y la persecución por parte de los regímenes autoritarios. El transfondo autobiográfico suscita a menudo escenas de corte realista como aquella en la que Reedson tiene un altercado con su colega Floriani a raíz de la visita inoportuna de una “puta” al sindicato:

- [...] Esa mujer es una batidora.
- Estás loco —gimió Floriani, brutalmente expulsado del limbo.
- Es batidora y puta. Solo una puta se cruza de piernas y fuma en el Sindicato —explotó Reedson, los ojos centelleantes de furia.
- No grités, no grités —suplicó Floriani.
- Que se las tome. No la quiero ver un minuto más en el Sindicato.
- No podés...
- Dije que es batidora y puta —bramó Reedson—. Y soy el secretario del Sindicato. Y solo una asamblea puede revocar mis decisiones... Y vos, ¿a qué olés? Te lo digo, carajo: al perfume de esa loca. Y ahora van a llegar las compañeras y los compañeros: ¿y qué van a pensar? Que esto es un quilombo. Y esto es un Sindicato<sup>34</sup>.

33. Escrita a principios de los años 70, esta novela sería publicada veinte años después, debido al encarcelamiento y la desaparición de sus primeros editores durante la dictadura de 1976-1983.

34. Andrés Rivera, *El verdugo en el umbral* (Buenos Aires: Alfaguara, 1994), 104-5.

Las formas verbales de la variante argentina del español (*olés, vivís, grités, podés...*), el léxico local y las expresiones del habla informal (*batidora, quilombo, que se las tome*), las formas de interpelación propias del sociolecto de los militantes de izquierda (*compañeros, compañeras*), todas estas marcas de la oralidad dejan ver el fondo de realidad de los enunciados. En este intercambio aparecen esas “voces determinadas socialmente, que aportan una serie de actitudes y juicios que el autor necesita” de las que habla Bajtín<sup>35</sup>. No es necesario hacer una búsqueda exhaustiva en los archivos y los manuscritos de Rivera para reconocer el carácter histórico de estas voces, es decir, su arraigo en un grupo social que podemos ubicar en un tiempo y un espacio definidos.

En *La revolución es un sueño* (1987), la ficción que Rivera consagra a Juan José Castelli, el tribuno de la Revolución del 25 de Mayo de 1810, encontramos un manejo de la voz del personaje donde el color social palidece. A lo largo de la novela, Castelli aparece redactando unos cuadernos en los que se refiere a la Revolución de Mayo como a un proyecto fracasado que no logró subvertir las inequidades del orden social colonial. Su pensamiento se detiene en una constelación de personajes que encarnan distintos sectores de la sociedad rioplatense de principios del siglo XIX. Imposible negar la representatividad social de Irene Orellano Stark (dama de la oligarquía minera), de Abraham Hunguer (el comerciante inglés), de Belén (la esclava vendida), de Segundo Reyes (el esclavo liberto, reclutado primero para la defensa contra la invasión británica y luego para la armada revolucionaria). Es cierto que la voz de Castelli tiene preeminencia, pero también es cierto que esa voz le da cabida a las voces de esos otros personajes por medio del discurso indirecto. Conviene aquí recordar lo que explica Bajtín sobre la estilización: “lo que le interesa al estilista es el conjunto de procedimientos del discurso de otra persona, precisamente como expresión de un punto de vista particular del cual se sirve como de una herramienta”<sup>36</sup>. La estilización es un tipo de doble irradiación de sentido del enunciado que subraya el hecho de que alguien está tomando prestado los recursos expresivos del discurso del otro, es decir, que se está expresando a la manera de tal o cual individuo que no es él.

Una mañana Castelli lee en la prensa local que Irene Orellano Stark —su antigua amante en una “inadmisibles noche altopera y una tarde porteña de Carnaval”<sup>37</sup>— ha vendido a la esclava Belén; entonces toma su caballo y se va hasta la casa de Irene para pedirle cuentas por esa venta. La voz de un narrador en tercera persona empieza contando la entrevista entre ambos personajes; mientras describe el comportamiento de la dama al leer el papelito donde Castelli ha escrito “¿Dónde está Belén?”, este narrador se instala en el punto de vista de Irene y de pronto se pone a imitar su voz:



35. “voix déterminé[s] socialement, [qui] apport[ent] une série d’attitudes et de jugements dont l’auteur a besoin”. Cfr. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris: Seuil, 1970), 250.

36. “ce qui importe au styliste, c’est l’ensemble des procédés du discours d’autrui, précisément en tant qu’expression d’un point de vue particulier dont il se sert comme d’un outil”. *Ibid.*, 248.

37. Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno* (Madrid: Suma de Letras, 2001), 83-84.

y dice [Irene Orellano Stark] que vendió a Belén a un precio que está lejos, muy lejos de resarcirla de lo que invirtió en esa mulata descarriada. E insoportable. Y presumida. [...] Odio, usted lo sabe bien, doctor Castelli, los detalles promiscuos. No voy a enumerar, tampoco, los desvelos de la familia Orellano Stark por inculcar lealtad y mansedumbre a alguien que nació insolente y presumida. Y debo decirle, doctor Castelli, ya que la ocasión se presenta, que sus antiguos compañeros, a los que Dios iluminó, escribieron que la insolencia, la fatuidad y los desplantes del populacho, aquí, en Buenos Aires, y en todo el virreinato, fueron alimentados por los discursos de demócratas furiosos, hambrientos de sangre y pillaje. Déjeme preguntarle, entonces, doctor Castelli: ¿no vale eso para la innumerable?<sup>38</sup>.

Gracias al vocabulario, a las entonaciones impuestas por la puntuación y a las actitudes que reflejan los enunciados, nos damos cuenta que después del “dice que”, el narrador cede su lugar a una voz de menosprecio. El vocablo peyorativo para hablar de la gente del pueblo (“populacho”), el sentido fuerte de la tradición familiar (“la familia Orellano Stark”), la creencia en que hay rasgos innatos en los seres humanos ligados al color de la piel (“inculcar lealtad y mansedumbre a alguien que nació insolente y presumida”), el desprecio que conlleva la alusión al grupo de revolucionarios (“demócratas furiosos, hambrientos de sangre y pillaje”), estos elementos señalan la posición que Irene ocupa al interior del mundo ficcional: es una dueña. Sin embargo, esa voz no tiene las marcas del habla de la clase propietaria rioplatense de principios del siglo XIX, y por consiguiente, su referencialidad histórica parece más tenue que la que habíamos encontrado en las voces de Floriani y Reedson: nada impediría otorgarle a Irene el mismo tono de voz de una mujer argentina del siglo XX, por ejemplo, el de Mecha —la madre de la familia propietaria provinciana que aparece en la película *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel— cuando despotrica contra “la chinita” que ha decidido no seguir trabajando como empleada en su finca...

Luego están aquellas voces cuyo sentido no está ligado a ningún reflejo realista, porque distan de manera radical del lenguaje de la época en la que están ubicados los personajes. En *El farmer* (1996), la ficción en la que Rivera imagina los pensamientos y los recuerdos que habrían podido acosar al dictador Juan Manuel de Rosas en la soledad de su exilio en Inglaterra, encontramos enunciados como estos:

Yo soy criollo.

España es mi madre.

Yo tomo mate.

Los jacobinos, con la Revolución de Mayo, nos empujaron al mundo de la enfermedad, de la disolución y de la duda.

38. *Ibíd.*

Yo no me enfermo.

Yo soy el relato de lo que el pasado tuvo de feliz<sup>39</sup>.

La consulta del archivo histórico no es una etapa de la génesis de las ficciones históricas de Rivera; el tono de estos enunciados procede más bien de la imaginación del autor, es decir, de la manera en que este se figura la expresión de una figura autoritaria como Rosas. El laconismo de los enunciados citados surge del lazo entre el autoritarismo y la certeza que establece el universo literario de Rivera<sup>40</sup>; su contrapartida es la voz de Castelli, que se sitúa en las antípodas de la voz de Rosas, no solo porque toma a su cargo la narración de la experiencia revolucionaria, sino también porque lo hace con el tono de la incertidumbre y la duda: “¿Qué juramos Saavedra, Belgrano, yo, Paso y Moreno, Moreno, allá, el último de la fila viboreante de hombres arrodillados en el piso de ladrillo de la sala capitular del Cabildo, [...]?”<sup>41</sup>. Castelli ni siquiera recuerda con exactitud lo que sucedió el 25 de mayo de 1810 en el Cabildo, como si la Independencia del Río de la Plata hubiera sido un hecho difuso que no pudiera ser atribuido a ninguna voluntad humana. Además, en contraste con la voz de Rosas, que ni siquiera flaquea en los instantes de desesperación, la voz de Castelli transmite vulnerabilidad, sobre todo cuando el personaje piensa en el cáncer de la garganta que lo aqueja: “(Compañeros, soy Castelli, escribe Castelli. No me dejen solo, compañeros, en esta pelea. ¿Dónde están, compañeros? ¿Dónde, que tengo tanto frío?)”<sup>42</sup>. Pero la tenue referencialidad histórica de las voces de Rosas y Castelli no les resta significación. Al considerar esas voces dentro del sistema de voces de toda la obra de Rivera, descubrimos que la voz es un reflejo simétrico de la posición del personaje con respecto al poder. Se trata de un manejo cuasi plástico de la voz que exhibe la variación del impulso vital del personaje, el grado de control que tiene o deja de tener sobre las fuerzas transformadoras de la realidad.

## SENDEROS HACIA LA VOZ DEL AUTOR

Antes dijimos que al aludir al hecho revolucionario, la voz de Castelli toma el tono de la duda y la incertidumbre; también habría que mencionar el del lamento y la inconformidad: “No planté un árbol, no escribí un libro, escribe Castelli. Sólo hablé. ¿Dónde están mis palabras? [...] Castelli se pregunta dónde están sus palabras, qué quedó de ellas. La revolución —escribe Castelli, ahora, ahora que le falta tiempo para poner en orden sus papeles y responderse— se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde con ellas”<sup>43</sup>.

La voz de Castelli se convierte aquí en el vector de una actitud quejumbrosa que sitúa a la revolución de lado de lo efímero, de lo que no perdura en el tiempo,



39. Andrés Rivera, *El farmer* (Madrid: Suma de Letras, 2002), 46.

40. Cfr. El epígrafe con que comienza *El farmer*: “Que en mi epitafio se lea: Aquí yace Juan Manuel de Rosas, un argentino que nunca dudó”.

41. *Ibíd.*, 147.

42. *Ibíd.*, 45.

43. *Ibíd.*, 45-46.

quitándole así toda posibilidad de grandeza épica. Cuando observamos en la diacronía de la obra de Rivera las transformaciones en el tratamiento del tema de la revolución, nos damos cuenta de que este ha caído en un marco de representación de lo modesto. En otras ocasiones hemos demostrado que esta elaboración es un derivado poético de la experiencia del autor<sup>44</sup>. Rivera pertenece a una generación que abrazó la ilusión de un cambio radical de la sociedad a través de la acción política y que tuvo que reducir sus expectativas al respecto por la represión cultural llevada a cabo desde el gobierno de la viuda de Perón hasta el fin de la dictadura militar de 1976-1983; esta experiencia histórica es probablemente el fondo empírico que motivó las representaciones sin grandilocuencia de la acción revolucionaria, a la cual también contribuye la voz de Castelli tal como podemos escucharla en el fragmento que acabamos de citar.

También en el caso de *El entenado*, la novela de Saer que cuenta una historia situada en el tiempo de la Conquista de América, las claves de la elocución nos parecen estar menos del lado del referente histórico que del autor. El cuerpo del relato son las memorias que un hombre viejo está escribiendo sobre los diez años que pasó sumergido en la tribu colastiné. Siendo un joven huérfano y analfabeta —un “entenado”—, se había embarcado en una tripulación española que atracó en las costas de lo que los expedicionarios llamaron “Mar dulce” y que hoy conocemos como el Río de la Plata; la tribu mató a sus acompañantes, pero a él lo retuvo, no como un prisionero, sino como un testigo, es decir, como el depositario de una memoria de la cual querían servirse los indios para dejar un registro viviente de sus formas de vida. La escasez de datos dentro de la obra no ha impedido reconocer el marco histórico al cual se refiere la novela: el descubrimiento del Río de la Plata, la muerte de su descubridor —Juan Díaz de Solís— y el cautiverio al que los indios antropófagos sometieron a un grumete que lo acompañaba —Francisco del Puerto— hasta que fue rescatado por la expedición de Sebastián Gaboto<sup>45</sup>. También se ha señalado la relación de emulación o de cuestionamiento que entabla la novela con algunos géneros de aquel entonces, como “la relación de hechos, la autobiografía, los relatos de viaje, [y] la novela picaresca”<sup>46</sup>. Sin embargo, este vínculo con las matrices textuales de una época no daría pie para decir que el narrador-protagonista se expresa como lo haría un hombre del siglo XVI:

Esa vida me dejó —y el idioma que hablaban los indios no era ajeno a esa sensación— un sabor a planeta, a ganado humano, a mundo no infinito sino inacabado, a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza. Durante años, me despertaba día tras día sin saber si era bestia o gusano, metal en somnolencia, y el día entero iba pasando entre duda y confusión, como si hubiese estado enredado en un sueño oscuro, lleno de sombras salvajes, del que no me libraba

44. Cfr. Nuestro artículo “Compromiso y autonomía de la literatura en Andrés Rivera. Sobre el concepto de autor”, *Figures d’auteur. Cahiers de LL.RI.CO* 1 (2006): 237-41, y nuestra comunicación “Le thème de la révolution dans les fictions historiques de Andrés Rivera”, presentada el 19 de junio del 2008 en el marco del Seminario de doctorandos del Departamento de Español de la Universidad Marne-la-Vallée.

45. María Cristina Pons, “*El entenado*: la representación histórica de una otredad ausente”, En *Memorias del olvido. Del Paso*, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX, *óp. cit.*, 213-14.

46. *Ibíd.*

más que la inconsciencia nocturna. Pero ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y solo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición<sup>47</sup>.

Los ritmos y las asociaciones de palabras (“sabor a planeta”, “ganado humano”, “materia ciega y sin plan”, “metal en somnolencia”) que encontramos en estas frases pertenecen claramente a lo que hoy reconocemos como el estilo propio de Saer: la narración permeada de un registro de las sensaciones que genera una larga cadena de enunciados a partir de un referente ínfimo. Esto no es, por supuesto, una razón para acusar a la novela de Saer de falsedad histórica; más bien es un indicio de que la imagen del pasado que la obra propone no le confiere a la voz del personaje las modulaciones del lenguaje de su tiempo. Los rasgos de la voz del personaje-narrador de la novela de Saer cobran más bien sentido a la luz de esa mezcla de la reflexión y con “el relato de la percepción” que caracteriza al estilo de Saer y que, por los problemas de la representación de la realidad que pone de manifiesto, ha podido ser considerada<sup>48</sup> una forma de oposición artística en contra de la contaminación del lenguaje convencionalista y simplificador fomentada por el discurso oficial de la dictadura.

Si siguiéramos con esta misma línea metodológica que considera las voces en el conjunto de la obra de un autor, con respecto a *Memorias de Adriano* podríamos señalar que no solo importa la fidelidad a la expresión escrita de la época del emperador romano, sino también el hecho de que en la obra de Yourcenar hay antecedentes bastante claros —como las novelas *Alexis*, *El tiro de gracia*<sup>49</sup>— de ese tipo de monólogo en que el tono meditativo le confiere una apariencia de solidez o firmeza a la voz del personaje, incluso cuando alude a momentos de desfallecimiento y dolor. Lo que observamos aquí es una especie de compatibilidad entre la subjetividad del autor y algún (o algunos) tono (o tonos) de voz que luego se pondría al servicio de la imaginación de la Historia.

Detrás de este tipo de consideraciones está latente la noción de estilo como materialización sonora del encuentro de la subjetividad del autor con la masa de acontecimientos y coyunturas que le ha tocado vivir. Alguna vez, Roland Barthes definió el estilo como “el esplendor y la soledad del escritor”<sup>50</sup>, y esto nos lleva a pensar que, en el caso de una ficción histórica, hay que tener en cuenta los sentidos que el estilo activa sobre lo acontecido según las asociaciones de palabras particulares que contiene. Este otro camino, que no nos lleva por las sendas de la representación realista o cuasi etnográfica, sino que nos invita a tomar el atajo de la poesía, es el que quisiéramos explorar en *La casa grande*<sup>51</sup>.

47. Juan José Saer, *El entenado* (Barcelona: El Aleph, 2003), 95.
48. Miguel Dalmaroni & Margarita Merbilháa, «“Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción», en *La narración gana la partida*, (Buenos Aires: Emecé, 2000), 417.
49. Anne-Yvonne Julien, crítica de la obra de Yourcenar, dice lo siguiente: “Que Yourcenar haya dotado al discurso adriático de los valores que había expresado gracias a otras primeras personas con las que había ensayado, ¿quién va a ponerlo en duda? No en vano ha inscrito la carta en una perspectiva que conjuga instrucción y provocación”. (“Que Yourcenar ait investi le discours Hadriatique de valeurs que d’autres premières personnes à l’essai lui avaient donné l’occasion d’exprimer, qui en douterait ? Elle n’a pas en vain inscrit la lettre dans une perspective dialogique qui conjugue instruction et provocation”) Cfr. Anne-Yvonne Julien, “Voix captées dans le temps de l’Histoire”, en *Marguerite Yourcenar ou la signature de l’arbre* (Paris: PUF, 2002), 175.
50. “[la] splendeur et [la] solitude”. Cfr. Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture* (Paris: Seuil, 1953), 19-20.
51. Algunas de las consideraciones que siguen proceden de un trabajo que hemos realizado anteriormente, “García Márquez recuerda algo que Cepeda Samudio había contado. Re-escritura en torno a la masacre de las bananeras”, *Actas del coloquio “Réécriture en Amérique Latine : les modèles décentrés”, coord. Marta Waldegaray* (Metz: Université Paul Verlaine-Groupe de recherche Réception, réécritures, 2008). (En prensa).



La presencia del habla cotidiana tan subrayada en la novela de Cepeda Samudio no debe eclipsar otro aspecto igual de relevante: el de las imágenes y los ruidos que las acompañan y que son también una huella de la voz del autor. La madrugada del día de la masacre, en el mismo patio de casa, la Hermana se entrega a uno de los soldados que acaban de llegar al cuartel contiguo; al saberlo, “el Padre le rompió la cara [a la Hermana] con el filo sucio de una espuela”<sup>52</sup>. Por otro lado, cuando los peones de La Gabriela llegaron a buscar al Padre asesinado, “todavía tenía los cavadores clavados en todo el cuerpo”<sup>53</sup>. La aliteración de la [k] recuerda el sonido de una superficie blanda cuando es horadada. En este ambiente de fincas, la violencia toma un aspecto rural. Dos utensilios del mundo agrario, el cavador y la espuela, se han convertido en armas para aniquilar con rencor y castigar la carne humana.

La entrada de los soldados en el pueblo luego de su paso breve por el cuartel se narra en una frase en la que resuena el chasquido insistente de las botas sobre un suelo fangoso: “El agua de los charcos brincaba ahora bajo el peso de los cuerpos: el doble peso del metal y del cuero. El barro emergía brillante a cada golpe de botas”<sup>54</sup>. Afirmación rotunda de lo marcial evocada con cuerpos que doblan su peso con el cuero y el metal... Esta imagen de lo militar y el ruido que la acompaña muestran la permeabilidad del estilo de Cepeda Samudio a la experiencia de la violencia. Otto Benítez ha señalado<sup>55</sup> que, por haber sido escrita a principios de los años 50, *La casa grande* ofrece una imagen de la masacre de las bananeras que está mediada por el crudo enfrentamiento entre liberales y conservadores; la alianza poderosa entre la posesión de la tierra y la violencia oficial sería el trasfondo empírico que motiva la tensión entre el pueblo y el dueño de la finca que tanto espesor adquiere en la novela. Una de las hijas de la familia de La Gabriela describe así el momento en que en la casa se recibió la noticia del asesinato del Padre: “Después del tumulto de las botas, las espuelas, los yataganes y por último los pellones, la voz, libre de la lluvia y de la llegada, llenó todo el aire en todos los espacios de la casa [...]: Lo mataron en Sevilla, a punta de cavador”. Y un poco más adelante: “Y las palabras, el llanto, las botas, las espuelas, los cascos, los caballos, en solo y apelonado sonido llenándonos, llenándonos el cuerpo hasta reventársenos los ojos en un llanto ronco y salobre”<sup>56</sup>. El suelo que debe aguantar el paso de todo este tránsito pesado despide una estridencia que resuena dentro del cuerpo hasta sacarle el fluido que nace del dolor, las lágrimas.

Sería inexacto decir que las asociaciones de palabras que producen las imágenes y los ruidos que acabamos de mencionar salen de la boca de los miembros de la familia y que reflejan un vínculo con el habla del caribe colombiano; tales asociaciones provienen más bien de lo que Barthes denomina la “mitología personal y secreta del autor”<sup>57</sup>. Retengamos una última idea del crítico francés: la del estilo

52. Alvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, óp. cit., 142.

53. *Ibíd.*, 68. La cursiva es nuestra.

54. *Ibíd.*, 38.

55. Otto Benítez Morales, “Lineamientos del fabular de Álvaro Cepeda Samudio”, en *De ficciones y realidades*, coords. Álvaro Pineda Botero y Raymond Williams, óp. cit., 97.

56. *Ibíd.*, 67-68.

57. “mythologie personnelle et secrète de l’auteur”. Cfr. Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, óp. cit., 19-20.

como “transmutación de un Humor”<sup>58</sup>. El humor de Cepeda Samudio emerge como poesía a través de una voz que suena en sordina detrás de los diálogos y los monólogos de los personajes, y que arma las imágenes y reproduce los ruidos de un campo sacudido por la Violencia. Esta es la realidad de donde emana “el material pulsional en el que ha debido hurgar [el escritor], una y otra vez, poniendo el dedo en la llaga, para sacar sus imágenes a la luz del día”<sup>59</sup>, como aquella de la espuela sucia de barro seco chorreada de sangre. Más allá de la pluralidad de voces de *La casa grande*, descubrimos entonces una voz emparentada con la subjetividad del autor, que es importante ir a rescatar porque es la voz que enuncia los poemas que están dispersos en esta novela que habla de la Historia.



\*

En el recorrido que acabamos de realizar, nos hemos encontrado con voces que tienen las marcas del discurso de los sujetos reales en que se inspiran y que, en este sentido, parecen dotadas de un color social intenso; y también nos hemos encontrado con voces que están más cerca del presente del autor que del pasado documentado. Esta segunda evidencia no nos parece una razón para desechar como falso o fantasioso lo que la ficción pueda decir sobre el pasado, sino más bien un indicio de que la cuestión no se agota en la referencialidad a un lenguaje fechado o a un grupo social concreto. Hay una diversidad en el manejo de las voces en la ficción histórica, que está relacionada con una diversidad de modos de aludir al pasado y que cada uno conduce a un camino distinto de construcción de sentido: la representación realista, es decir, aquella donde se resalta la continuidad entre el referente real y lo representado en la obra, es solo una alternativa entre varias. Las inflexiones de la voz del personaje dependen en parte del tipo de relación que entable el novelista con el pasado, es decir, si lo asume como un objeto que hay que reconstruir con exactitud no diciendo de él más de lo que se conserva como sus evidencias, como un objeto cargado de particularidades poco conocidas e incluso de lecciones que es pertinente y necesario divulgar en un momento preciso, o como un objeto que pueda servir de pretexto para activar una productividad de significación (sobre temas de la existencia) sin pasar por los mecanismos de la imitación ni del reflejo conforme. Para determinar el sentido de las voces no realistas de una ficción histórica, es conveniente ensanchar la mirada hacia la diacronía de una obra, estableciendo similitudes, desplazamientos y contrastes, hasta que podamos llegar al autor, no tanto como garante del último sentido de la obra, sino como subjetividad de donde también emana una voz. La imagen del pasado elaborada en la ficción no es necesariamente arbitraria, puesto que también

58. “transmutation d’une Humeur”. *Ibid.*

59. *Ibid.*, 120.

depende de las cristalizaciones en el estilo (imágenes, sonidos), del “material pulsional en el que ha tenido que hurgar el escritor” en cuanto sujeto anclado en la Historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, MIKHAÏL. *La poétique de Dostoïevski*. Traducido por Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, ROLAND. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- BENÍTEZ MORALES, OTTO. “Lineamientos del fabular de Álvaro Cepeda Samudio”. En *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas. Actas del 5.º Congreso de colombianistas norteamericanos (agosto 1988)*. Coordinado por Álvaro Pineda Botero y Raymond Williams. Bogotá: Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989.
- CEPEDA SAMUDIO, ÁLVARO. *La casa grande*. Bogotá: Panamericana, 1997.
- DALMADORI, MIGUEL & MARGARITA MERBILHAÁ. «“Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción». En *La narración gana la partida*. Bajo la dirección de Elsa Drucaroff, vol. 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Bajo la dirección de Noé Jitrik, 321-43. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- DELCROIX, MAURICE, ed. *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*. Paris: Gallimard, 2002.
- GARCÍA, ÁLVARO. “La estética de la Historia en *La casa grande*”. *Revista de Lingüística y Literatura* 2, 36-43. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2000.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *El general en su laberinto*. Barcelona: Mondadori, 1998.
- JIMÉNEZ GARCÍA, IVÁN. “García Márquez recuerda algo que Cepeda Samudio había contado. Re-escritura en torno a la masacre de las bananeras”, en *Actas del coloquio “Réécriture en Amérique Latine : les modèles décentrés”*. Coordinado por Marta Waldegaray. Metz: Université Paul Verlaine-Groupe de recherche Réception, réécritures, 2008. (En prensa).
- JIMÉNEZ GARCÍA, IVÁN. “Compromiso y autonomía de la literatura en Andrés Rivera. Sobre el concepto de autor”. *Figures d'auteur. Cahiers de LI.RI.CO*. 1. Editado por Julio Premat, 235-47. Saint-Denis: Presses Universitaires Paris 8es - Saint-Denis, 2006.
- JULIEN, ANNE-YVONNE. “Voix captées dans le temps de l'Histoire”. En *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, 151-212. Paris: PUF, 2002.
- KUNDERA, MILAN. *El arte de la novela*. Traducido por Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets, 1986.
- LE GOFF, JACQUES. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.
- PONS, MARÍA CRISTINA. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- RICOEUR, PAUL. *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- RICOEUR, PAUL. “Objectivité et subjectivité en histoire”. En *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 1967.

RIVERA, ANDRÉS. *El verdugo en el umbral*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

RIVERA, ANDRÉS. *La revolución es un sueño eterno*. Madrid: Suma de Letras, 2001.

RIVERA, ANDRÉS. *El farmer*. Madrid: Suma de Letras, 2002.

SAER, JUAN JOSÉ. *El entonado*. Barcelona: El Aleph, 2003.

SAER, JUAN JOSÉ. *El concepto de ficción*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

TADIÉ, JEAN-YVES. "Qui parle ici?". En *Le roman au xxe siècle*, 9-35. Paris: Belfond, 1990.

WHITE, HAYDEN. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Traducido por Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992.

WILLIAMS, RAYMOND. "Los antecedentes: Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña". En *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas. Actas del 5.º Congreso de colombianistas norteamericanos (agosto 1988)*. Coordinado por Álvaro Pineda Botero y Raymond Williams. Bogotá: Tercer Mundo y Universidad de Cartagena, 1989.

WILLIAMS, RAYMOND. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Traducido por Álvaro Pineda Botero. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.

YOURCENAR, MARGUERITE. "Ton et langage dans le roman historique". En *Le Temps, ce grand sculpteur*, 29-58. Paris: Gallimard, 1983.

YOURCENAR, MARGUERITE. *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard, 1974.

YOURCENAR, MARGUERITE. *Memorias de Adriano*. Traducido por Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa, 1985.



