

REINVENTAR EL PASADO: LA FICCIÓN COMO HISTORIA ALTERNATIVA DE AMÉRICA LATINA

Carlos Pacheco

Si dijéramos Carpentier, Arenas, Fuentes, Roa Bastos, Otero Silva, Posse, Piglia, Denzil Romero, del Paso, Ana Teresa Torres, Poniatowska, Tomás Eloy Martínez o Angeles Mastretta, la sola resonancia de estos nombres bastaría tal vez para evocar ese amplísimo cuerpo de relatos novelescos que más que a recontar se han dedicado en los últimos treinta años a reinventar nuestro pasado. Se trata sin duda de un cauce significativo de la reciente ficción hispanoamericana que ha sido reconocido, entre otros, por críticos como Rama (1981), Barrientos (1986, 1988), Balderston (1986), Jitrik (1986, 1995), Aínsa (1991), Márquez Rodríguez (1991), Menton (1993), Perilli (1995), y Kohut (1997). ¿Cómo caracterizar esta nueva estética ficcionalizadora del pasado?, hay que preguntarse aún; ¿cuál es su lugar dentro del sistema literario y cuál su aporte a la dinámica cultural hispanoamericana?

Si el referente histórico ha sido uno de los objetos representacionales preferidos de nuestra narrativa, dentro de ese gran universo de relatos, aunque sin coincidir del todo con él, se ubica el subsistema genérico conocido como "novela histórica". De hecho, una obra como *Jicoténcal*, de 1826, considerada nuestra novela histórica inaugural, apenas se separa en el tiempo de *El periquillo sarniento*, la novela reputada como fundadora del género entre nosotros. A partir de ese momento, la novelística histórica se desarrolla de manera continua a lo largo del proceso literario, asumiendo como es natural las pulsiones

características de cada tendencia estética. Desde la *Amalia* de Mármol hasta *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri, pasando por el *Martín Rivas* de Blest y *Gana o La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, si contemplamos el desfile de las novelas conceptuales como históricas, las hallaremos revestidas de atuendos románticos, realistas, naturalistas, modernistas o vanguardistas. A pesar de estas marcas estéticas diferenciales, hasta mediados de este siglo, estas obras dibujan -puede decirse- una trayectoria regida por un código estético y representacional relativamente estable. Una caracterización sucinta incluiría entre sus rasgos principales un sostenido respeto al dato historiográfico; una utilización medida, controlada, de lo imaginario; una concepción que suele reducir "lo histórico" a la esfera pública de la vida política nacional y, sobre todo, una función, dentro de la dinámica cultural, que podría denominarse "constructiva".

Este último aspecto es crucial. Junto a la narrativa historiográfica, el discurso jurídico y político, el periodismo y otros textos culturales, nuestra novela histórica funcionó tradicionalmente, en especial a lo largo del XIX, como bastión de refuerzo en el proceso de diseño, desarrollo y consolidación de los proyectos nacionales en cada uno de nuestros países. Su aporte en la conformación de nuestras "comunidades imaginadas", según la fórmula feliz de Benedict Anderson (1993), fue fundamental, al interpretar el pasado colonial como prefiguración de las naciones en ciernes, al promover la fijación de épicas nacionales imaginadas, de preferencia a partir de las gestas independentistas, y en especial al representar la relación amorosa y familiar como una suerte de negociación ficcionalizada entre los antagonismos étnicos, culturales, políticos y sociales, a través de la metáfora maestra del romance, tal como lo han planteado Doris Sommer (1993) o Fernando Unzueta (1996).

Aunque con antecedentes notorios como *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, desde los años sesenta de este siglo se

manifiestan señales muy visibles de una transformación estética radical. La propuesta de *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas, puede considerarse de hecho, en varios sentidos, como inaugural y fundadora de un nuevo tipo de novela histórica. Desde la fecha y mediante una estética de la irreverencia, la desmesura, el gesto irónico, el intertexto, y la metaficcionalidad problematizadora del pasado, esta novelística realiza en su conjunto un vuelco apreciable en los modos de ficcionalizar la memoria colectiva.

Más aún, con su apuesta ruptural e iconoclasta, con su osadía en la adopción de perspectivas inéditas y en el manejo extremado de procedimientos narrativos, esta "nueva novela histórica", como ha sido llamada, trastoca también diametralmente la dirección de su aporte al proceso cultural. En lugar de contribuir a consolidar, legitimar y estabilizar una noción de nación como lo viniera haciendo hasta épocas no muy lejanas, ella prefiere ahora volcar su energía semántica hacia una tarea deconstructiva de las concepciones dominantes, establecidas. Mediante este trastocamiento, no sólo alcanza a proponer versiones alternativas de eventos y figuras del pasado, o a situar en el centro de la escena narrativa perspectivas y racionalidades subalternas, sino que logra cuestionar por medio de la reflexión metaficcional, algunas viejas certezas acerca del conocimiento del pasado y de la legitimidad de las vías hasta ahora comúnmente aceptadas para acceder a él.

Por radical que sea la alteración apenas apuntada, ella se ha venido produciendo, al igual que todas las transformaciones estéticas, como un tránsito y no como un corte nítido. El reconocimiento del fenómeno por parte de la crítica se ha realizado igualmente de manera paulatina. En efecto, sobre un fondo aún mucho más numeroso de novelas que todavía hoy continúan ficcionalizando la memoria histórica de acuerdo con cánones tradicionales, descuellan en otras obras síntomas rupturales cada vez más agudos, cada vez más osados. No hay dicotomía, pues, sino más bien solapamiento entre dos posiciones

estéticas cuyos rasgos conviven -en grado diferente- en cada obra. Prefiero por tanto pensar el desarrollo de nuestra novela histórica como un gran *continuum* cuya secuencia alcanza hasta nuestros días, pero que está viviendo hoy un atractivo y luminoso momento de crisis, de ruptura y de innovación creadora.

Considerando que se trata de un corpus textual tan vasto, cuya multiplicidad temática y formal se muestra aún reacia a las caracterizaciones y a los deslindes definitivos, es muy difícil proponer un balance crítico, mientras -además- el fenómeno continúa en pleno auge. Teniendo en cuenta sin embargo algunas de las propuestas novelísticas más destacadas de los últimos treinta años, me arriesgaré aquí a proponer algunas reflexiones provisionales.

Si nos preguntamos en un primer acercamiento cuáles son los objetos de atención temática, así como los ángulos de enfoque predilectos de esta novelística, encontraremos que ella se desarrolla en gran medida como relectura crítica de procesos y personajes que han ocupado el centro de la escena de la Gran Historia (ésta, con mayúsculas), aunque introduciendo también últimamente, de manera no menos llamativa, perspectivas no totalizadoras sino particulares, a través de la ficcionalización de miradas alternativas, de la adopción de ángulos inéditos de la subalternidad.

Como es natural, los procesos históricos de primera magnitud son revisitados en sus episodios principales; pero no para ofrecer nuevas versiones de lo ya sabido, sino para someter a la memoria colectiva -que es también una imagen cultural siempre en proceso de reconstituirse- a un nuevo escrutinio cuestionador y resemantizador. Como momentos destacables, aunque no exclusivos, de estas nuevas "visitas en el tiempo" realizadas por la ficción en los últimos decenios, se destacan: el o los "descubrimientos" y los diversos procesos de temprana apropiación europea del continente (como en *Los perros del*

paraíso o en *Maluco*), el quiebre finisecular de la Ilustración y la gesta independentista (como en *El siglo de las luces* o en *La campaña*), los regímenes dictatoriales de diverso signo, en ese microsistema narrativo que se reactivó en los 70 y a cuyos tres paradigmas aludiera Benedetti en su ensayo: "El recurso del supremo patriarca"; finalmente, las gestas insurreccionales y las revoluciones, en especial la mexicana, en un ciclo narrativo que describe hoy nuevas órbitas en las obras de Fuentes, Solares o Mastretta.

Más significativa aún que la natural atención a los grandes procesos históricos es el interés que se centra en sus protagonistas. Significativa, digo, por su capacidad de evadir los estereotipos culturales consolidados, así como las resoluciones interpretativas que ellos fundan y autorizan. Significativa también porque renuncia o se declara insatisfecha con las visiones externas y distantes; porque prefiere escudriñar los intersticios de la racionalidad, la sensibilidad y el habla propias de estos actores ilustres; porque consigue develar así sus dudas, sus contradicciones internas y sus secretos dolores.

Como era de esperarse, los novelistas han optado en este trance por los personajes públicos que ofrecen una veta diegética más rica a la mirada ficcional. Así aparece el Colón de Posse o el de Carpentier; el Lope de Aguirre del mismo Posse o el de Otero Silva; el Miranda de Romero; el doctor Francia de Roa; *Los cuatro reyes de la baraja* venezolana de Herrera Luque o el Perón y la Evita de Tomás Eloy Martínez, entre muchos otros. En la mayoría de las ocasiones, son los aspectos inéditos, íntimos o simplemente cotidianos de estas grandes figuras los que se privilegian, aquéllos que las exhiben -tal como ocurre con Bolívar en *El general en su laberinto*- en su condición última de seres humanos, sujetos al desprestigio, al deterioro y la muerte.

En algunos casos, como el de *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, la ficcionalización propone una interpretación alternativa,

construyendo un ideologema que subvierte drásticamente la versión oficial del héroe o el monstruo, con el objetivo implícito o confeso de rescatarlo de una alegada injusticia del veredicto histórico. En otras ocasiones -menos frecuentes, estéticamente más sugestivas- como en *Yo el Supremo*, la identidad y significación político-cultural del protagonista viene a ser más bien problematizada, puesta en tela de juicio, a través de una construcción dialógica deconstructiva y autorrelativizadora que llega a asomar, en última instancia, la imposibilidad final del juicio histórico.

Esta renuncia a las visiones globales, explicativas, omniabarcantes, y esta opción por dimensiones accionales menos ambiciosas no es por supuesto exclusiva de la ficción histórica. Ella se manifiesta en todas las vertientes de nuestra narrativa actual y más allá de ella, puesto que se halla en perfecta concordancia con los imaginarios finiseculares y las sensibilidades posmodernas. Se trata en efecto de una estética, podríamos decir, metonímica, según la cual el todo está en la parte, y donde se produce por tanto una legitimación cada vez mayor de la validez cognoscitiva de las experiencias particulares, por fragmentarias y anónimas que ellas pudieran ser. De las novelas "totales" o "enciclopédicas" como *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *Yo el Supremo* o *Terra Nostra*, hemos pasado a la experiencia de lo fragmentario y lo particular, en relatos de espectro diegético mucho más reducido. En lugar de contemplar aquellos grandes frescos de alcance nacional o continental, leemos hoy acerca de las modestas vidas que llevan protagonistas anónimos en ámbitos privados, escuchamos sus diálogos, somos testigos de sus preocupaciones íntimas, como en las pequeñas tramas de Sergio Pitol o César Aira.

Esta tendencia está presente en un conjunto cada vez más importante de textos de la reciente novela histórica a través de un abordaje ficcional que podría denominarse *intrahistórico* ocurriendo a un término inspirado en Unamuno (1945) y elaborado por Roa Bastos

(1977), Biruté Cipliauskaitė (1988), Gloria de Cunha-Giabbai (1994), y Luz Marina Rivas (1997). En las novelas que nos ocupan, esta opción por la intrahistoria puede significar la preferencia por el episodio menor en lugar del gran evento, pero se concreta sobre todo en la percepción del acontecer de la Gran Historia desde las perspectivas locales, domésticas o personalísimas de actores anónimos, así como del efecto de ese acontecer público sobre su vida privada y en la construcción y proyección de miradas y voces antes desatendidas.

Aunque a través de la propuesta intrahistórica se da relieve a sujetos subalternos muy diversos, colocándolos en función protagónica y como portadores de la voz narrativa, como sucede con el bufón de *Maluco* (de Baccino), o con el soldado villista de *Columbus* (de Solares), son las miradas y voces femeninas las que están recibiendo mayor atención. Y son precisamente *las* novelistas las más asiduas de esta ruta intrahistórica, como puede verse las obras de las venezolanas Laura Antillano, Ana Teresa Torres y Milagros Mata Gil, de la puertorriqueña Rosario Ferré, de las cubanas Cristina García y Zoé Valdez, de la dominicana Julia Alvarez o de las mexicanas Elena Poniatowska o Angeles Mastretta. Esta ruta, diferenciable por supuesto del género testimonio, se emparenta con él, a causa de la atención que ambos prestan a la oralidad de personajes antes silenciados, que pueden ahora finalmente contar su historia.

El mundo alucinante sienta también una pauta en el distanciamiento consciente asumido en el trabajo ficcional respecto de los datos de la serie histórica (desde el manejo lúdico del anacronismo hasta la abierta irrupción de lo fantástico), pauta seguida magistralmente por autores como Roa Bastos o Denzil Romero. Esta ruptura se produce en completa coincidencia con el quiebre también muy consciente que se produce en muchas obras de los cánones "realistas" de representación estética del pasado. Estos gestos de autonomía ficcional, de experimentación, de libertad creativa, de iconoclastia, corresponden también

naturalmente con los postulados y las inclinaciones estéticas, filosóficas y políticas de nuestro fin de siglo. Son novelas de su tiempo, que comparten con muchas otras manifestaciones de la ficción contemporánea la apuesta por la irreverencia, las lecturas deconstructivas, el rechazo de las explicaciones globales, la pulsión autoreflexiva y metaficcional, el reclamo de sujetos subalternos a ser escuchados, la pasión por el intertexto, el carnaval, la polifonía, el juego paródico, la exploración de las vetas del amor y el regodeo erótico; y también la duda, el escepticismo y la ironía. Éstos son rasgos, por tanto, que la infunden, pero que no la definen.

Una palabra sobre la intertextualidad: la apropiación en el relato ficcional de textos ajenos se encuentra en múltiples modalidades, desde la de un texto único o muy predominante (como en *La tragedia del Generalísimo*, *El mundo alucinante* o *La Guerra del fin del mundo*), hasta vastos océanos intertextuales (como los de *Yo el Supremo* o *Terra Nostra*). Esto, en sí, no es nada nuevo, Borges dixit. Más que de registrar su presencia, se trata de describir su *performance* textual y sobre todo de precisar la función semántica de este gesto. No el qué, entonces, sino el sentido del cómo de esta práctica: Roa, por ejemplo, exagera la confrontación de las versiones sobre un mismo hecho (incluso aquellas que se originan en el propio protagonista) para sugerir la relatividad del juicio histórico. Arenas, mientras tanto, nos anuncia una reescritura de las *Memorias* de Fray Servando, para luego presentarnos citas intertextuales con modificaciones nimias, insignificantes, que sólo evidencian la fragilidad del documento como recurso legitimador, poniendo en tela de juicio el propio efecto de realidad.

Otra palabra sobre la metafiction: estas novelas no sólo nos ofrecen visiones alternativas de hechos y personajes sino también una aguda problematización de los alcances y las limitaciones de diversas exploraciones del pasado, tanto en la historiografía como en la novela y también en los géneros autobiográficos, el periodismo, y muchos otros

tipos discursivos. Y esto lo hacen sobre todo a través de propuestas metaficcionales; es decir, representando, poniendo en escena, el trabajo de historiadores, autobiógrafos, memorialistas, redactores de diarios y cartas, y, por supuesto, el de novelistas, con el fin de mostrar las limitaciones y el fracaso último a veces de sus esfuerzos por conocer el pasado y expresarlo en la escritura. Lo que se produce así es una tematización metadiscursiva de la investigación, del manejo de fuentes, de los diversos afanes de la memoria, de la escritura; de los juegos, retos y riesgos -íntimos y también políticos- de la empresa rememoradora.

Esta vía, que vemos dramatizada al máximo en *Respiración Artificial*, de Piglia o en *Yo el Supremo*, se encuentra en muchas otras obras, como *Solitaria / solidaria*, de Laura Antillano, *La luna, el viento, el año, el día*, de Ana Pizarro, *Seva*, de Luis López Nieves, *Santa Evita*, de Martínez o *El fiscal y Contravida*, del mismo Roa Bastos. Se produce entonces una suerte de utopía inversa, que no mira hacia adelante sino hacia atrás, donde no es el futuro sino el pasado lo que aparece como en definitiva inalcanzable, donde el acceso a "lo que realmente sucedió" está vedado. Desde la ficción, esta historia llega a ser entonces disidente, no tanto por presentarnos versiones alternas respecto de las consabidas, sino sobre todo por su potencia deconstructiva y cuestionadora, capaz de mostrar el pasado como esa quimera retrospectiva que inventamos, para preguntarnos tenazmente quiénes somos, mientras nos buscamos afanosos en su esquivo azogue.

Busquemos ya un puerto donde anclar por el momento nuestras reflexiones, sabiendo que no podrá ser éste sino escala de una travesía mucho más larga. Una frase del título: "reinventar el pasado", nos da pie para ello. Sí, "reinventar el pasado": en el verbo y el sintagma nominal que componen esta oración están para mí contenidos los dos elementos de cuya oscilación y balance final surge en definitiva eso que se ha convenido en llamar "novela histórica". Está por supuesto *el*

pasado, ese juego ficcional con referentes de la serie histórica reconocibles como tales, ese engarce fingido por este tipo de novela con eventos y personajes "de la vida real", de la Gran Historia. Y está también su *reinención*, ese complejo proceso de apropiaciones y elaboraciones estéticas realizado por el novelista, mediante el cual la obra se cumple como objeto de arte. Nuestros párrafos finales se interrogan acerca de estos dos elementos indispensables de la novela histórica.

¿Qué es, primeramente, lo que llamamos "el pasado"? ¿Qué criterios nos permiten calificarlo propiamente como histórico? Las manifestaciones más innovadoras de la ficción histórica reciente ponen en tela de juicio varios criterios utilizados tradicionalmente al respecto. Observemos tres. En primer lugar: una novela no se hace merecedora del calificativo de histórica por el hecho de asumir una determinada modalidad discursiva, pues cada vez con mayor frecuencia ellas deciden configurar su textualidad a partir de discursividades muy diversas, o de la mezcla de varias de ellas: cartas, diarios, diálogos y monodialogos, intertextos paródicos de documentos de época, noticias de prensa, reflexiones de tono ensayístico, autobiografías, y muchas otras. La tendencia cada vez más visible, por otra parte, hacia el abordaje intrahistórico desactiva en segundo término el criterio que fundaba el carácter "histórico" de un texto ficcional en la reconocida "historicidad" de los hechos representados, en el sentido de su relevancia pública y colectiva. Finalmente, en numerosos textos de la neovelista histórica, la representación metaficcional de la producción misma del relato en el presente invalida un tercer criterio, según el cual debe existir una determinada distancia cronológica entre la experiencia directa del novelista y los eventos de carácter histórico que conforman el referente ficcional de su novela.

Lo que convierte a la ficcionalización del pasado en "histórica" no es entonces su adopción de algún modo discursivo preciso, ni su opción

referencial por los grandes eventos, ni el que éstos guarden una determinada distancia temporal respecto del presente de la escritura. Lo que la convierte en histórica es más bien la posición desde la cual asume ese pasado desde la entraña misma del relato. De esta manera estamos haciendo ya contacto con la segunda mitad de nuestra frase: la *reinven- ción*, es decir, los procesos de *recepción y elaboración* conscientes y semantizadoras por parte del hablante implícito de la obra ficcional. La "materia" referencial, podría decirse, debe ser digerida por una mirada consciente determinada. Este segundo elemento coincide con la noción de *conciencia de la historia* elaborada por Luz Marina Rivas (1997). Según ella, la "conciencia de la historia estaría en la textualización de una subjetividad organizadora, evaluadora, con distancia de lo narrado no como época vivida o no, sino con actitud de historiador que vincula y explica los hechos." La novela histórica se podría definir así como la oscilación, la convivencia, y el definitivo balance de esos dos elementos: una materia, "lo ocurrido", el pasado en su sentido más lato; pero también un conjunto de operaciones -realizadas desde el presente- para establecer contacto consciente con esa elusiva materia de lo que fue.

Con White, de Certeau y otros teóricos hemos aprendido en los últimos decenios a valorar el relato historiográfico como un esfuerzo -historizable él mismo- de construcción de coherencia acerca del pasado; un esfuerzo que nos habla tanto de ese pasado como de los presupuestos de su elaboración discursiva realizados desde el presente. Algo similar hallamos en ciertas teorizaciones acerca del discurso psicoanalítico o el autobiográfico. Al hablar del pasado, el sujeto habla también y tal vez principalmente de su presente. Desde esta perspectiva, la novela histórica toda y en especial la más reciente surge de un primer acto de lectura que la precede y la acompaña; se funda y viene a ser posibilitada por una *lectura del pasado* en la que se ponen en acción todas las potencialidades propias del acto de leer: la vigilia intelectual, el contacto de pieles, el palpito, y la integración de ellos

tres en la intuición estética nos ponen en contacto con los fantasmas del pasado, fantasmas que a partir de esa experiencia pueden encarnarse en el relato.

En esta joven ficción histórica no hay trampa alguna. En la letra grande de su contrato de lectura se proclama abiertamente su carácter ficcional, su renuncia a toda pretensión ingenuamente realista, mientras se defienden también muy dignamente los fueros del novelista, así como su responsabilidad en el acto de inventar. En medio de un universo de otras discursividades (la historiografía, la crónica, la autobiografía, el reportaje, la ficción misma) que han logrado a veces y siguen pugnando por establecerse como “la verdad de los hechos”, estas novelas se reconocen cada vez más conscientemente a sí mismas como constructos, como elaboraciones, mientras declaran abiertamente sus 11 “verdades” relativas, contribuyendo así a matizar, cuestionar, desestabilizar, resemantizar o revolucionar aquellas otras propuestas discursivas que hasta un momento no muy lejano habían logrado mayor aceptación en el sistema simbólico. Este es y seguirá siendo su aporte y su reto.

Caracas, agosto de 1997.

Referencias bibliográficas

- Ainsa, Fernando (1991): "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos Americanos*, 4, 28: 13-31.
- Anderson Benedict (1993): *Imagined Communities*, London. Verso.
- Balderston, Daniel, Ed (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Maryland, Ed. Hispamérica.
- Barrientos, Juan José (1986): "Colón, personaje novelesco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 437: 45-62.
- (1988): "Aguirre y la rebelión de los marañones", *Cuadernos Americanos*, 8: 92-115.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.
- Certeau, Michel de (1988): *The Writing of History*. New York, Columbia University Press.
- (1986): "History: Science and Fiction" en: *Heterologies. Discourse in the Other*. Minneapolis, University of Minnesota Press: 199-221.
- da Cunha-Giabbai, Gloria (1994): *Mujer e historia de la narrativa de Ana Teresa Torres*. El Tigre, Venezuela. Centro de Actividades Literarias de El Tigre.
- Jitrik, Noé (1986): "De la historia a la escritura: predominios, desimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana". En Daniel Balderston (Ed.): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Maryland, Ed. Hispamérica.

----- (1995): *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Editorial Biblios.

Kohut, Karl (1997): "Novela e historia en tiempos de la posmo-dernidad". Conferencia dictada en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, marzo de 1997.

Márquez Rodríguez, Alexis (1991): *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Monte Ávila.

Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.

Perilli, Carmen: *Historiografía y ficción*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán. 1995.

Rama, Ángel (1981): *Novísimos narradores hispanoamericanos en "Marcha", 1964-1980*. México, Marcha.

Rivas, Luz Marina (1997): "Intrahistoria y conciencia de la historia en las obras de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres", en: Luz Marina Rivas (Ed.) *La historia en la mirada: Torres, Antillano y Mata*. Universidad Experimental de Guayana. En prensa.

Roa Bastos, Augusto (1977): "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo". *Escritura*, 11, 4: 167-193.

Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press.

Unamuno, Miguel de (1945): *En torno al casticismo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.

Unzueta, Fernando (1996): *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima / Berkeley, Latinoamericana Editores.

White, Hayden: *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*. México, FCE, 1992. (la. ed. 1973).

-----, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978.

-----, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1987.