

LA DE(CON)STRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA O METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA A LA ESPAÑOLA: *FABULOSAS NARRACIONES POR HISTORIAS,* DE ANTONIO OREJUDO UTRILLA

Pilar Lozano Mijares

Universidad Complutense de Madrid

Si hay algún término que describa el objetivo de la novela histórica última en España es “de(con)strucción”. Con este término queremos indicar que los procedimientos de los que se valen los narradores últimos que abordan cuestiones históricas se dirigen más hacia la destrucción de la historia oficial que hacia la finalidad tradicional de la novela histórica en un sentido decimonónico: la reconstrucción del pasado.

Este cambio se relaciona directamente con el paradigma estético al que pertenece la novela histórica última, el posmodernismo, un paradigma cuyo principio primero consiste en lo que podemos denominar “imposibilidad de realismo”, entendido en su sentido mimético clásico.

Suele citarse la definición de Stendhal en *Rojo y negro* –«Novela: es un espejo que paseamos a lo largo de un camino»¹– como la mejor definición del realismo, pero el concepto de arte como espejo de la realidad o de la naturaleza podemos rastrearlo desde la *Poética* de Aristóteles hasta Shakespeare. Observemos el siguiente parlamento de Hamlet:

Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico (Shakespeare, 1602: 1365-1366).²

1.- En realidad, esta afirmación no es de Stendhal, sino de Saint-Réal, como el mismo escritor indica en el capítulo XIII de *Rojo y negro* (Stendhal, 1830: 96).

2.- Este fragmento corresponde al parlamento de Hamlet previo a la representación de la obra que él mismo compone: acto III, escena II.

LA DE(CON)STRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

La cita anterior de *Hamlet* implica una identificación entre palabra y referente que nos remite a una visión de mundo en el que la realidad –la “Naturaleza”–, y todo lo que a ella pertenece (“virtud”, “vicio”, “edad”, “generación”), se entiende como algo firme y seguro, cognoscible y compartido por los miembros de una sociedad determinada, puesto que es susceptible de ser representada en términos de “verdadera imagen”, de verdad. El arte en este contexto es el espejo de esa realidad, de la vida, como en la cita de Stendhal, espejo que nos lleva a una oposición necesaria: realidad *versus* imagen de realidad. Para que esta oposición sea operativa, es necesario que el primer término, realidad, posea rasgos distintivos con respecto al segundo, imagen de realidad. Acerquémonos un poco más a la cita de Stendhal.

Su definición considera la realidad como un ente unitario con sentido temporal (“camino”); la novela, entonces, deberá fragmentar esa línea, seleccionar paréntesis temporales y reflejarlos miméticamente, desde el punto de inicio hasta el final. Todo ello implica, por un lado, una idea de la realidad, como decíamos más arriba con respecto a Shakespeare, firme, segura, capaz de ser perfectamente diferenciada de lo no-real, de la imagen; por otro lado, un concepto de tiempo teleológico, progresivo y causal, que deberá ser respetado por la estructura narrativa, como de hecho ocurre con toda la novela de principios realistas.

¿Qué ocurre cuando el concepto de realidad comienza a ser percibido de forma caótica? Entramos en el paradigma estético de la modernidad: lo real contingente es fragmentación, es caos, pero la subjetividad del creador, su conciencia, podrá reorganizarlo y trascenderlo –o, al menos, ése será su objetivo–. La estructura de la novela, para guardar coherencia con este cambio, se romperá, pero la conciencia narradora flotará sobre los pedazos.

Demos un paso más: ¿qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no sólo la realidad como fragmentación sino también su propia subjetividad como caos? Aparece la novela posmoderna, la ironía cínica, la ontología problemática: ya no se trata sólo de cómo puedo yo conocer el mundo, penetrarlo, reorganizarlo, sino de cómo, una vez asumida la imposibilidad de cualquier explicación, me enfrento a él, vivo en él. Nuestra relación con lo real ha perdido la sólida base de referente representable, y nuestra conciencia es incapaz de trascenderlo, por lo que la realidad se desvanece, convertida en imagen, y el yo se conforma, irónica y lúdicamente, con esta pérdida. Y esto no sólo sucede en el arte, sino en todos y cada uno de los sistemas representacionales de la sociedad posmoderna, como afirma Marc Augé:

Si el vínculo entre arte y realidad se rompe, no es tanto por el hecho de que el arte deje de ser mimético, figurativo o realista, sino porque la realidad se elude: la historia, el espacio y la alteridad no se captan más que a través de las imágenes. Y la imagen ni se imita ni se representa. Se multiplica idénticamente sin la ayuda del arte. Lo genérico elimina a la vez lo local y lo universal (Augé, 2001: 125).

La novela no hace más que expresar esta doble ruptura. Mencionemos la hipótesis central de Brian McHale (1987) en su estudio *Postmodernist fiction*: la novela posmodernista trata de cuestiones ontológicas relacionadas con preguntas acerca de qué es el mundo, quiénes somos nosotros, cuál es la relación entre lo real, lo posible, lo imposible, etcétera. Esto significa que la novela posmoderna mimetiza mundos que son inestables ontológicamente, mundos que obligan al lector a preguntarse qué es la realidad mediante instrumentos estéticos que coadyuvan a esta desestabilización ontológica.

Pero, reiteremos, no es ésta exclusivamente una teoría alejada de la vida, como ocurre con todo lo que tenga que ver con la episteme posmoderna: nuestra realidad y nuestra percepción de la realidad han cambiado radicalmente a partir de la dominación de los medios de comunicación, de las linternas mágicas que constituyen nuestra episteme. La siguiente cita de Subirats ejemplifica lo que afirma más arriba Marc Augé:

El primer plano de un cuerpo fragmentado, mutilado; instantánea con exclamaciones, gritos, horror; la pantalla se detiene una fracción de segundo en un rostro destrozado hasta el irreconocimiento; flashes de

un paisaje innominado de ruinas y el movimiento de seres anónimos e insignificantes: soldados, máquinas, enfermeros, cámaras de televisión; repetido no lugar y gesto postrero de una expresión que ya no es humana; un automóvil lujoso lanzado a toda velocidad; una voz fría y sin rostro apela a la seguridad proporcionada por una tecnología de vanguardia mientras la pantalla recorre la sinuosidad lasciva de las caderas semidesnudas de una mulata mimetizando las curvas aerodinámicas de la máquina; erotismo perverso de un desodorante femenino, envuelto en una atmósfera exótica de una vegetación tropical; narración de una guerra de ficción en la que los mismos iconos de la sensualidad tropical y de una sexualidad agresiva resignifican tecnologías letales contra la población indígena de las destruidas civilizaciones andinas, asociadas mediáticamente con el narcotráfico multinacional (Subirats, 1997: 185).

¿Quién se siente ajeno a esta experiencia? Fragmentación, heterogeneidad, confusión simbólica, intercambio significativo, pero, sobre todo, identificación e incapacidad de distinguir entre lo real y lo ficticio, entre la realidad y la imagen de realidad: éste es nuestro mundo y ésta es nuestra percepción, un mundo de realidad virtual y una percepción que iguala la imagen construida con la realidad fáctica, hasta el punto de que el concepto mismo de realidad queda destruido. Nuestro mundo posmoderno es, de hecho, ontológicamente inestable; por eso la novela de la posmodernidad, que mantiene su objetivo tradicional de representar el mundo, sigue ejerciendo su función de mimesis, sólo que resulta una nueva mimesis, coherente con una nueva realidad.

La novela histórica de la posmodernidad ha sufrido cambios sustanciales con respecto a las pautas tradicionales (de ahí que suela red denominarse como novela historiográfica o metaficción historiográfica): desde el momento en que las figuras y los hechos históricos reales que aparecen en los textos no son como se supone que son, es decir, desmienten o dudan de la historia oficial, la nueva novela histórica rompe la barrera ontológica entre el mundo como creemos que fue y el mundo posible de la ficción. La metaficción historiográfica, al final, resulta un híbrido de lo histórico y lo fantástico que aúna la reflexión teórica acerca de la historia como constructo y el argumento histórico *per se*:

La metaficción historiográfica refuta los métodos naturales, o de sentido común, de distinguir entre hecho histórico y ficción. Refuta la opinión de que sólo la historia posee pretensión de verdad, cuestionando la base de esa pretensión en historiografía y al mismo tiempo afirmando que ambas, historia y ficción, son discursos, constructos humanos, sistemas significantes, que ambas extraen su pretensión mayor de verdad de esa identidad (Hutcheon, 1988: 93).³

Esta explicación que ofrece Linda Hutcheon de la metaficción historiográfica implica la no-distinción entre realidad –histórica– e imagen, la imposibilidad de diferenciar entre verdad y mentira, el abismo ontológico, consecuencias todas ellas propias de la episteme posmoderna. El original y la copia resultan idénticos, lo representado se confunde con la representación, todo termina siendo intercambiable y todo depende de quién lo enuncie, en un mundo en que el discurso del genio, la subjetividad como fundamento de verdad, ha sido destruido:

La metaficción historiográfica nos recuerda conscientemente que, mientras los acontecimientos sí ocurrieron en el pasado real empírico, nombramos y constituimos esos acontecimientos como hechos históricos mediante la selección y el punto de vista narrativos. E incluso, más básicamente, que sólo

3.- «Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity». La traducción es nuestra.

LA DE(CON)STRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

conocemos esos acontecimientos pasados a través de su inscripción discursiva, a través de sus huellas en el presente (*Ibid.*: 97).⁴

Tanto la deconstrucción de lo histórico como el uso de mecanismos propios de lo fantástico provocan en la metafiction historiográfica una desestabilización ontológica que nunca se resuelve, sino que deshace el concepto de realidad pasada y presente y propone un nuevo mundo posible cuya veracidad queda en suspenso, ni negada ni afirmada por completo.

La teoría de los mundos posibles, frente a las teorías miméticas de representación, debilita los límites entre ficción y realidad. Como decíamos al principio, el límite ha de ser claro para la mimesis realista: si la ficción es el espejo de la realidad, es necesario que la realidad sea un concepto firme, puesto que no debe ser confundido con la copia, con la imagen. Sin embargo, para los mundos posibles, la ficción es una *semipermeable membrane* o "membrana semipermeable" (McHale, 1987: 34) que permite la mezcla de ficción y realidad.

Un mundo posible, al fin y al cabo, se genera mediante la manipulación de estructuras del mundo real, y esas estructuras pertenecen a lo que McHale denomina *ontological landscape*: un "paisaje ontológico" consistente en una compleja organización de niveles de realidad que se funden más o menos dependiendo del momento histórico.

La narrativa posmoderna, por tanto, es "realista" desde el momento en que mimetiza ese paisaje ontológico posmoderno, que no es otra cosa que la ontología plural de las sociedades industriales avanzadas, en las que las distintas realidades son permeables. Al cambiar el concepto de realidad, cambia el resultado de la mimesis, pero el procedimiento inicial es el mismo que el utilizado por la narrativa realista: el espejo.

En conclusión, afirma McHale: «La mimesis, claramente, está viva y sana en la ficción posmoderna [...], puede que no refleje realidades objetivas, pero sí que refleja fielmente el paisaje ontológico de nuestra cultura» (*Ibid.*: 55)⁵. La narrativa posmoderna, entonces, será la encargada de representar modelos ontológicos plurales, mundos posibles, probables o imposibles. De ahí su cercanía a lo fantástico.

La incapacidad de encontrar el referente real del presente ni de conectar la cultura con el pasado histórico, la amnesia histórica que Fredric Jameson (1984) señaló como característica central de la sociedad y el sujeto posmodernos, provoca la aparición de un sentimiento de nostalgia que suele impregnar la novela histórica posmodernista. El deseo de retornar al pasado ya no es factible, a menos que se haga como proyecto individual y en forma de emoción estética y nostálgica.

Cuando se trata de revivirlo por medio de la nostalgia, el pasado histórico se proyecta en imágenes y estereotipos de ese pasado, no en una visión objetiva del mismo, por lo que éste acaba siendo cada vez más inalcanzable. Aunque la historia no pueda cambiarse, como dice Linda Hutcheon, puesto que está fijada, textualizada, aun cuando no corresponda a la "verdad", el hecho histórico, convertido en pasado hiperreal a través de la memoria que selecciona, desfigura y recrea, sí es susceptible de manipulación ideológica y artística, de distorsión.

La historia para los posmodernos es, en fin, una metanarración más, ha de ser sustituida por la intrahistoria, por microrrelatos que no realizan una marcha ascendente, sino discontinua, asincrónica, llena de direcciones múltiples e incertidumbre. No hay una racionalidad interna que

4.- «Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning. And, even more basically, we only know of those past events through their discursive inscription, through their traces in the present». La traducción es nuestra.

5.- «Mimesis, clearly, is alive and well in postmodernist fiction [...], may not reflect objective realities, but they do faithfully reflect our culture's ontological landscape». La traducción es nuestra.

regule su movimiento, sino fuerzas múltiples, incongruentes, que producen resultados inesperados, provisionales, parciales y dispersos, como lo es la estructura narrativa y temporal de la novela posmoderna. Pero además, la historia no será recuperable, como apunta Hutcheon, más que como texto y, en tanto que texto, será una narración susceptible de ser reinterpretada y reinventada.

Conocemos el pasado mediante documentos, cartas, archivos que alguien lee e interpreta. Los archivos son textos y, como tales, pueden ser interpretados; todo depende de quién los interprete. Ya que sólo conocemos el pasado a través de textos, el pasado depende de la interpretación de un sujeto, de su propia representación de la realidad. El relativismo es completo; la inseguridad, total. Y la ficción posmoderna utiliza estos archivos, pero para desafiarlos, para deconstruirlos: los inserta al mismo tiempo que los subvierte. Por ello, el uso del paratexto en la novela historiográfica remite al deseo de parodiar la búsqueda de historicidad o fiabilidad: así se ataca lo central, lo totalizador, resaltando la periferia y cuestionando la jerarquía. Es, según la terminología de Hutcheon, una parodia metaficcional de la pretensión de objetividad: la recuperación nostálgica de la historia no puede ser más que irónica.

La novela española de los noventa no se aleja del paradigma general en cuanto a la metaficción historiográfica: esto es lo que nos demuestra *Fabulosas narraciones por historias* de Antonio Orejudo Utrilla (1996).

Esta novela ejemplifica el fin de la historia moderna, entendida como metarrelato lineal y causal, e inserta en la narración procedimientos típicos de la metaficción historiográfica posmoderna: anacronismos y contradicciones irónicas que desestabilizan la ontología del mundo representado por ser hechos conocidos por todos, es decir, por formar parte del discurso histórico oficial; hibridación de lo histórico, lo metaficcional y lo fantástico; imposibilidad de distinguir entre verdad y mentira; teorías de la conspiración e historias apócrifas; importancia de la intrahistoria, de lo marginal... Todo ello en un contexto revisionista y altamente crítico no sólo con respecto a la historia oficial, sino también en relación con las propias convenciones del discurso académico y de la novela histórica tradicional, por lo que en muchos casos nos movemos en el ámbito de la metaficción.

El texto que Orejudo cita al comienzo de la novela remite directamente a la metaficción historiográfica, al delgado o inexistente límite entre verdad (identificada con historia) y fábula (mentira):

Hubo también otro género de escritores que aunque publicaron sus obras con título de *Historias*, pero púedense llamar *Fabulosas narraciones* más que *Historias*; y ellos, fabuladores o poetas, no historiadores, porque entienden en complacer a los oídos con graciosas maneras de decir y con nuevos o inopinados casos más que con verdaderos hechos (Orejudo Utrilla, 1996: 9).

Este texto, que procede de la tercera epístola de Pedro da Rúa a fray Antonio de Guevara, es clave para la interpretación de la novela: Orejudo pretende demostrar que, en realidad, no hay diferencia entre historia y fabulosas narraciones. De hecho, cuando llegamos al final, el propio autor, en una nota dirigida al lector, incluye la respuesta de Antonio de Guevara a Da Rúa, en la que da la razón a Orejudo:

"Como, señor, sabéis", le escribió, "son tan varios los escritores en esta Arte de Humanidad, que, fuera de las Letras Divinas, no hay qué afirmar ni qué negar en ninguno de ellos; y para decir verdad, a muy pocos de ellos creo más de tomar en ellos un pasatiempo. ¿Y a qué se ha de dar fe?, pues hay doctores, y aun Sabélico quiere sentir, que fue burla lo de Troya, sino que los griegos fueron destruidos. ¿Y qué dirá que otros dicen que el verdadero Hércules fue Sansón, a cuya opinión llega El Tostado? No haga vuestra merced hincapié en historias gentiles y profanas, pues no tenemos más certinidad que digan verdad unos que otros... Y en lo demás, yo huelgo de saber de su salud y que esté bueno" (*Ibid.*: 393).

Es un final altamente irónico, puesto que, antes de llegar a esta cita, hemos leído una carta supuestamente real de una de las protagonistas de la trama, María Luisa de Babenberg, en la que

LA DE(CON)STRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

reniega de todo lo que Orejudo ha escrito por faltar a la verdad histórica, por considerar que los hechos se han tergiversado. Pero vayamos por partes.

Fabulosas narraciones por historias es la unión de un conjunto de fragmentos de muy distintas características:

- 1 Narración en tercera persona omnisciente de las peripecias de tres amigos, Patricio, Martini y Santos, que viven en la famosa Residencia de Estudiantes de Madrid, de estructura aparentemente decimonónica, realista e histórica (uso del estilo indirecto libre, descripciones del Madrid de los años veinte, abundantes diálogos, aparición de personajes y hechos históricos...).
- 2 Literatura epistolar: cartas que un personaje de la época –al final descubrimos que se trata de María Luisa de Babenberg– dirige en 1986 a un supuesto historiador que está realizando una investigación sobre aquellos años; cartas de Santos a su familia.
- 3 Artículos periodísticos de la época, como los firmados por Paco Martínez Johnson en *La Libertad*, los artículos eróticos de *La Pasión* o las crónicas de sociedad de *Mujer de Hoy*, mezclados con publicidad.
- 4 Citas de textos ensayísticos o clásicos –*El doctor inverosímil* de Gómez de la Serna, *España invertebrada* y *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, etc.–, y de textos apócrifos o inexistentes.
- 5 Actas de la Junta de Apoyo a la Juventud y las Artes, una supuesta organización secreta que trata de imponer en España el arte deshumanizado y acabar con el realismo.

La fragmentación, una de las claves del arte posmoderno, funciona en esta novela como metáfora epistemológica de la realidad y de la historia: todo es fragmentario, caótico, y nuestra visión de la realidad depende de cómo unamos los fragmentos, puesto que de esa unión surge el sentido o el sinsentido. En el caso de *Fabulosas narraciones por historias*, la unión, la juntura, supone la destrucción irónica del pasado; por ejemplo, tras haber luchado Martini, el sobrino de Azorín, contra un grupo de residentes que pretendían violarle, y haber protagonizado una escena extremadamente violenta y escatológica, leemos un fragmento de *La España invertebrada*, de Ortega y Gasset:

Y Martini sonreía con los labios rojos, como pintados, mirando la escena con inocencia y empuñando la pistola que le había metido en el culo.

“Desde hace un siglo padece Europa una pernicioso propaganda en desprestigio de la fuerza. Sus raíces, hondas y sutiles, provienen de aquellas bases de la cultura moderna que tienen un valor más circunstancial, limitado y digno de superación [...]. La fuerza de las armas no es fuerza bruta, sino fuerza espiritual” (*Ibid.*: 84).

El alegato de Ortega, que en un contexto filosófico podría incluso aceptarse, queda totalmente desprestigiado, anulado por la brutalidad que acabamos de presenciar, y arrastra con él a la propia figura histórica en su destrucción.

La fragmentación nos lleva a la intertextualidad, que convierte a *Fabulosas narraciones por historias* en un libro de libros, un libro pastiche, tanto a nivel de cita directa como de copia o imitación explícita de estilos consagrados. En este sentido, la penúltima carta de María Luisa de Babenberg contiene la definición de *Fabulosas narraciones por historias* como novela y, por extensión, de la literatura posmoderna: «Es muy difícil triunfar en el mundo de las letras después de Cervantes. Los escritores posteriores a él estuvieron y están condenados a componer variaciones más o menos interesantes del *Quijote*, pero variaciones al fin y al cabo» (*Ibid.*: 381).

Pero la intertextualidad no sólo es importante desde un punto de vista formal y estructural, sino, sobre todo, temático: la metaliteratura es uno de los temas clave de esta novela, la discusión

sobre qué es la literatura o, más bien, qué debe ser. La polémica entre el realismo y la vanguardia escapa de los libros de teoría literaria y se cuele en las tertulias de café, en las conversaciones de los tres amigos protagonistas y, especialmente, en la trama central de la novela: de la mano de Orejudo descubrimos que la Residencia de Estudiantes no es más que una impostura, que el arte deshumanizado impulsado por Ortega no es más que su venganza de escritor naturalista frustrado, que todo es una conspiración orquestada por los más importantes intelectuales de la época para controlar el destino cultural del país, y, por tanto, la mente de los ciudadanos.

La complejidad estructural de *Fabulosas narraciones por historias* no reside sólo en la fragmentación y la intertextualidad, sino también en el ámbito de la metaficción. A la mitad de la novela, María Luisa de Babenberg escribe en una de sus cartas: «Dice usted que su primera idea fue escribir en primera persona la autobiografía apócrifa de Santos Bueno» (*Ibid.*: 195), por lo que inferimos que el destinatario de las cartas es el autor de los fragmentos en tercera persona. Pero a medida que avanzamos en el texto, comenzamos a sospechar que la novela que escribe Patricio, *Los Beatles*, es el conjunto de fragmentos en tercera persona, puesto que corresponden a la descripción naturalista que de ella se da continuamente, y que Patricio, autor real, se ha convertido en personaje de su novela. De hecho, en un momento determinado de la narración (pág. 267), Patricio está corrigiendo galeras de *Los Beatles*, y podemos leer un fragmento de texto en primera persona que, se supone, es la propia novela de Patricio, y que describe a Santos en el tren, de camino a Madrid. Ese mismo fragmento aparece repetido, en tercera persona, en la página 301. Pero, entonces, ¿inventa Patricio, escritor, su propia muerte como personaje, asesinado por Santos?

Al mismo tiempo, cuando llegamos al final de la novela, María Luisa de Babenberg escribe una última carta en la que repudia todo lo que acaba de leer y acusa a su autor de mentir y tergiversar la historia. Entonces, parece como si esos mismos fragmentos en tercera persona fueran el resultado de la “investigación” de ese personaje al que van dirigidas las cartas de María Luisa de Babenberg, es decir, el propio escritor, Orejudo. Entramos en la espiral ontológica, de la que Orejudo en ningún momento nos ayuda a salir.

No es el fragmento en primera persona que acabamos de citar el único que se repite en ocasiones distintas: el recurso a la intratextualidad es continuo. Santos, en un encuentro final con Patricio y Martini, repite literalmente un fragmento de Erasmo que hemos leído más atrás (pág. 351), pero no como una cita, sino como parte de su propio discurso: «¿Quiénes realizan las hazañas en la historia? Los bribones, los criminales, los estúpidos, los insolventes, la hez del género humano, no las luminarias de la filosofía» (*Ibid.*: 355).

En otro momento, aparece una descripción en un fragmento de la narración en tercera persona que repite literalmente la descripción (con las necesarias transformaciones gramaticales) que da María Luisa de Babenberg en una de sus cartas:

[...] es una pescadería estrecha con el mostrador inclinado hacia la calle, que da gloria verlo con sus merluzas, sus pescadillas, su salmón fresco y su atún, sus sardinas, sus gallos, lenguados, truchas y calamares, todo cubierto de hielo picado, fresquísimo todo, y también una frutería que huele a manzana y una carnicería con chorizos de Cantimpalo y salchichones y jamones de pata negra que cuelgan del techo y no dejan ver la cara del tendero, pero sí su delantal a listas verdes y negras (*Ibid.*: 15).

[...] formaban corrillos delante de las pescaderías con esos mostradores inclinados hacia la calle, que daba gloria verlos con sus merluzas, sus pescadillas, su salmón fresco y su atún, sus sardinas, sus gallos, lenguados, truchas y calamares, todo cubierto de hielo picado, fresquísimo todo; o esperaban la vez en el interior de una de esas carnicerías de cuyo techo colgaban chorizos de Cantimpalo y salchichones y jamones de pata negra, que no dejaban ver la cara del tendero, pero sí su delantal a listas verdes y negras (*Ibid.*: 20).

¿El autor de los fragmentos en tercera persona plagia a María Luisa? Entonces, ese conjunto de fragmentos no puede ser *Los Beatles*, la novela de Patricio. Pero no se resuelve la contradicción.

LA DE(CON)STRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

Orejudo consigue convencernos de que los límites entre verdad y mentira, historia y fábula, no existen; que vivimos en un mundo en el que la diferencia ha sido deconstruida, o, más bien, que nunca hubo diferencia.

La cita interna, o cita intratextual, hace al lector cómplice del proceso de escritura y lo inserta en la meta ficción. De este modo, el pacto de lectura queda destruido, y la veracidad de lo que se lee, puesto en cuestión. Éste es el sentido de la repetición de la historia de los lacedemonios, que aparece explicada en tres momentos distintos (págs. 55, 61 y 95) y que funciona como crítica de la historia en tanto que disciplina: cada uno la cuenta de forma distinta, según la interpretación personal y las circunstancias contextuales, e incluso se llega a confundir el nombre (pandemonios).

La verdad de la historia es imposible, entre otras razones, porque se basa en la memoria, y la memoria es tramposa. Dice María Luisa de Babenberg en una de sus cartas:

Creo haber leído todos los diarios y memorias que mis amigos y conocidos de entonces han ido publicando. Cada libro ha sido una sorpresa mayor y una confusión más grande. ¡Si parecía que habíamos vivido vidas diferentes en mundos distintos y épocas lejanas unas de las otras! Muchos de estos libros relatan sucesos que yo presencié y en los que tuve un cierto protagonismo. Pues bien, tras la lectura de ese centenar de testimonios aclaradores, ni yo sé a ciencia cierta qué ocurrió. Antes de leer todas esas fabulosas narraciones que se ofrecen como historia, mi memoria era agua cristalina, y yo podía recordar con claridad el fondo y distinguir cada persona, cada suceso, cada palabra y cada cosa. Tras cerrar el último libro de memorias, mi recuerdo se había convertido en el fondo turbio de una poza donde acaban de jugar los niños (*ibid.*: 180-181).

Pero no sólo la memoria tiende sus trampas. Los periódicos, fuente fundamental para los historiadores, también cuentan la historia a su manera:

El reportero le devolvió la mirada [a Santos] con simpatía.

"Como le acabo de decir, lo que ha leído usted en ese periódico es la noticia oficial. Todas las redacciones del mundo han recibido el mismo cable: el Barón se ha estrellado con su auto. Oficialmente eso es lo que ha sucedido, ¿sí? Cuando dentro de setenta años alguien escriba una biografía del Barón, tendrá que decir y dirá que se mató en un accidente automovilístico, ¿sí?" (*ibid.*: 293).

Así entramos en el vértigo: ¿cuántas historias que hemos aprendido, en las que creemos, serán, en realidad, fabulosas narraciones? Para provocar este vértigo, Orejudo utiliza el procedimiento de la historia oculta: la historia de aquello que pudo ser, la reinterpretación de los documentos históricos.

El tratamiento de las cartas, de los artículos de periódico, de la publicidad y de los libros se asemeja al que se realiza en una tesis doctoral o en un libro de historia, en el que se pretende asegurar la veracidad de lo que se cita: transcripciones fidedignas, citas bibliográficas (editor, lugar de edición, año, página)... Veamos algunos ejemplos:

"Mis mejores deseos. [Firma ilegible] En Belle Terre, 1 de julio de 1986" (*Ibid.*: 17).

"PMJ: Tiene usted el labio partido. ¿Qué le ha pasado?"

"CH: Cuando protesté por todo esto, la Dirección contrató a unos matones que me dieron una paliza.

"Use petróleo GAL. Suprime la caspa, vigoriza el pelo. ¡Y verá por fin el peine limpio, sin pelos enredados! Use Petróleo GAL para que no se le caiga el pelo. Frasco: 2,50 pts. Timbre aparte.

"Según las investigaciones de este reportero, la Residencia de Estudiantes recibe una de las subvenciones más altas de este país [...].

La Libertad, 30-IX-1923, pág. 15 (*Ibid.*: 47).

José Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Madrid, Revista de Occidente, 15.^a ed., 1967 (1.^a ed. 1921), pág. 69, 134-35 (*Ibid.*: 164).

Sebastián Casero, *El último vistazo. Memorias*, Madrid, Las Monedas de Judas, 1989, pág. 80 (*Ibid.*: 70).

El primer ejemplo es el pie de cita que, con modificaciones en cuanto a la fecha, aparece siempre acompañando a las cartas de María Luisa de Babenberg. La finalidad de este pie –como de los pies de los otros tres ejemplos– es convencer al lector de que esas cartas son reales y que han sido citadas con respeto absoluto hacia el original. Por tanto, estamos, supuestamente, en el ámbito de la historia: son verídicas. El segundo ejemplo es un fragmento de una entrevista que Paco Martínez Johnson realiza a Cristóbal Heado, uno de los internos de la Residencia de Estudiantes, en el periódico *La Libertad*, y el autor lo cita, aparentemente, de forma fidedigna, incluyendo la publicidad de la época que, imaginamos, aparecería inserta en la entrevista. El tercer ejemplo es otro pie de cita, en este caso absolutamente real, puesto que ese libro existe publicado en la *Revista de Occidente* y los datos son ciertos. El último ejemplo contradice al anterior; es, nos atrevemos a afirmar, una cita falsa: la ironía, en este caso, está en la editorial, Las Monedas de Judas. El problema reside en que el tratamiento formal que se ha dado a este pie es exactamente el mismo que el del libro de Ortega; entonces, ¿por qué no va a ser real, si aparentemente se le ha dado el mismo formato?

Lo que Orejudo pretende –y consigue– con estos procedimientos es destruir la veracidad de la cita, sea o no sea real, con lo que el horizonte ontológico de la novela histórica queda deconstruido. ¿Estamos ante historia, o ante una fabulosa narración? No lo podemos saber, lo único que importa es que sea verosímil, que sea coherente. El resto, como dice fray Antonio de Guevara, pertenece a la fe.

Orejudo nos obliga a plantearnos si lo que cuenta pudo ser real o no. Dado que la historia nos ha llegado a través de documentos de cuya fiabilidad nunca podremos estar seguros, a menudo descubiertos en circunstancias fabulosas, y aun así la creemos porque nos ha sido relatada por medio de argumentos de autoridad (la escuela, las publicaciones “clásicas”, archivos históricos...), ¿por qué no fiarnos de su palabra? ¿Es el hecho de estar publicada con el aspecto de novela lo que nos permite clasificar su texto como ficción? Si es así, el aspecto de documento histórico nos llevará a afirmar que los textos citados en la novela de Orejudo son verídicos. De hecho, este mismo es el argumento que esgrime uno de los residentes, el Pequeño, para demostrar que las cartas publicadas en el periódico crítico *La Pasión* son reales:

“¿Pero de verdad que os creéis esas fabulosas narraciones?”, quiso saber Patricio.

“¿Fabulosas narraciones? Ni pensarlo. Esas cartas son historias verdaderas, testimonios reales; se nota a la legua. Hay gente que hace cosas muy raras y que se siente mejor si se lo cuenta a alguien. Esas cartas no pueden ser inventadas, es imposible”, aseguró el Pequeño (*Ibid.*: 105-106).

¿Por qué «es imposible»? Fundamentalmente, porque son tan irreales que parece imposible que alguien se las haya inventado –«La realidad supera a la ficción», dice la sabiduría popular–, y porque esas cartas han sido publicadas en un periódico, y eso ya les dota de veracidad, de realidad, del mismo modo que creemos, mediante una especie de acto de fe, en las imágenes de la televisión.

En algunas ocasiones, un pequeño guiño irónico al lector nos hace rechazar la veracidad de la cita, como en el caso del libro de Sebastián Casero. Pero ¿qué ocurre si no existe ese guiño, o no podemos reconocerlo, o los autores de los textos existieron? Es la duda que se nos plantea con las transcripciones de las actas de la Junta de Apoyo a la Juventud y las Artes: ¿existió realmente esta Junta o es una invención de Orejudo? Entramos en el ámbito de la historia apócrifa, de la teoría de la conspiración, uno de los temas fundamentales de esta novela:

“CONFIDENCIAL. Junta de Apoyo a la Juventud y las Artes. Actas de la Sesión Ordinaria 2/23. [Siglas sujetas a códigos establecidos.]

1. La sesión se abrió a las 17:00 sin que se registrara ninguna ausencia.

2. AJF tomó la palabra para anunciar que la Junta cumplía diez años el día de la fecha y felicitó a sus miembros. Recordó que el empeño de la Junta había sido durante estos años educar, en el más breve plazo posible, a una minoría directora que tomara con pulso firme el timón de un mundo enfermo de anarquía

LA DE(CON)STRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

moral, impaciente por tener normas con que regir su vida y ansioso de ser guiado con arreglo a una escala de valores morales [...].

5. La sesión se levantó a las 18:04.

"Transcrito fidedignamente en Madrid, a 4 de noviembre de 1923" (*Ibid.*: 137-141).

La teoría de la conspiración lleva implícito el procedimiento de la historia oculta. Orejudo revela no tanto hechos desconocidos, sino una nueva manera de mirar, de unir los hechos y de realizar hipótesis. Es también el procedimiento de la novela policiaca: inducción y deducción, de la teoría a la demostración y de la demostración a la teoría. Esta forma de narrar es ejemplar en la muerte de Paco Martínez Johnson, reportero de *La Libertad* que se dedica a denunciar hechos sospechosos ocurridos en la Residencia de Estudiantes. Orejudo nos hace leer primero las actas de la Junta, en las que se habla de conspiración, y seguidamente nos encontramos con la reseña periodística que relata la muerte de Martínez Johnson, arrollado por un tranvía. El lector va atando cabos, como lo hace el historiador; por ello, la novela funciona como llamada de atención a la creencia en la historia y en sus procedimientos.

Si la apariencia de texto histórico es la clave para conceder su veracidad, tenemos que reconocer que esta Junta existió, puesto que las actas que Orejudo transcribe respetan las convenciones de la escritura histórica académica y sus protagonistas existieron: Ortega, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Gómez de la Serna, Jiménez Fraud, Moreno Villa. La historia está llena de acontecimientos cuya existencia no se pueden demostrar, pero que creemos a pie juntillas porque su narración respeta estas convenciones. Y no sólo la historia: la ciencia trabaja a partir de hipótesis que más tarde demuestra por medio de datos extraídos de la realidad. Pero ¿hasta qué punto la selección de esos datos no está dirigida hacia la demostración de la hipótesis? La ciencia también avanza a base de microrrelatos, del mismo modo que la historia, y el descubrimiento de nuevas teorías pueden hacer cambiar el panorama científico, como ocurrió con el heliocentrismo o la relatividad de Einstein.

Lo que Orejudo plantea en *Fabulosas narraciones por historias* es revolucionario, pero no necesariamente falso: ¿y si es verdad que la Residencia de Estudiantes fue un montaje de un grupo de intelectuales para dirigir el país? Orejudo utiliza varias citas del propio Ortega que parecen demostrar esta hipótesis, citas reales a las que cualquier persona puede tener acceso. Lo único que cambia es el contexto, la perspectiva. Nos han enseñado a comprenderlas de una manera, digamos, oficial; pero nada nos impide entenderlas de otra forma, ligadas a otra explicación. Y la guinda final redundante en la afirmación posmoderna de que las causas últimas de los acontecimientos históricos son poco menos que vulgares, puesto que, en definitiva, las razones que llevan a Ortega y Gasset a crear la conspiración están relacionadas con su patética incapacidad de escribir una novela realista. El "Proyecto" no es más que la historia de cómo Ortega se hace a sí mismo: de escritor realista fracasado a catedrático de metafísica, empeñado en destruir aquello que no ha podido conquistar. Así lo descubre el barón Babenberg:

"Esta segunda novela de Ortega es una novelita lírica, a la que ha llegado no por decisión estética, sino por incapacidad narrativa: Ortega no puede inventar una trama y es incapaz de contar una historia. ¿Qué puede hacer en estos casos una persona empeñada en pasar a la historia como novelista? Rellenar doscientas o trescientas páginas describiendo ambientes y penetrando psicológicamente en los escasos personajes que sea capaz de pergeñar. Pero Pepe es listo. Listo y poderoso. Ha puesto a sus jovencitos a escribir obras de este tipo: novelitas líricas o biografías de mucho ambientito y mucha greguería. ¿Con qué intención? Con la intención de dar prestigio a ese tipo de literatura desinfectada y antirrealista; con el propósito de crear gusto, de ponerlas de moda" (*Ibid.*: 209).

De este modo, Orejudo da la vuelta a la historia de la literatura española y se alista a las filas del revisionismo histórico posmoderno y de la concepción de la historia como unión de fragmentos, de microrrelatos, como intrahistoria:

PILAR LOZANO MIJARES

“¿Será posible que en cuanto escarbas con la uña resulta que todo lo que ha pasado en el mundo ha sido por motivos personales!”, se maravilló Santos.

“Hasta la Revolución Francesa es fruto de envidias privadas, ambiciones individuales, mezquindades inconfesables y mierda con nombre y apellidos”, sentenció Patricio (*Ibid.*: 110).

El único personaje que parece conocer la verdad es Homero Mur, profesor de la Residencia y tutor de Santos. Por eso se llama Homero, el poeta ciego que relató la historia del pueblo griego, que no hizo distinción entre historia y fábula y, así, alcanzó la verdad. Cuando Ortega escribe *La deshumanización del arte* como venganza contra Patricio, se demuestra su teoría. Pero Homero Mur no cuenta para la historia; no es Ortega, ni Lorca, ni siquiera Babenberg: no tiene poder. Y quien hace la historia es quien ostenta el poder. De ahí que Santos Bueno –irónico nombre para alguien despreciable–, el personaje que, al final, se inserta en el régimen franquista y triunfa, pueda despreciarle como a un loco. Su palabra no será escuchada:

“Yo le creería, don Homero; pero es que es superior a mí. Sus historias me parecen fabulosas.”

“Por eso no salimos nunca ni de tontos ni de pobres. Nos pasamos toda la vida tomando las narraciones fabulosas por historias y, cuando por fin conseguimos entrever la historia verdadera, ésta nos suena tan fantástica que no nos la creemos” (*Ibid.*: 297).

En cuanto al estilo, la parodia de modos literarios es una de las características fundamentales del entramado textual de la novela: el estilo oratorio de las tertulias y de las notas de la Residencia de Estudiantes; la novela naturalista, tan bien reflejada en la descripción del pueblo de Santos, Fuentelmonge; la novela pornográfica... Pero es, desde luego, la ironía el procedimiento microtextual más importante de *Fabulosas narraciones por historias*. Funciona como herramienta de deconstrucción, especialmente con respecto a los personajes históricos, protagonistas de la trama, que van siendo ridiculizados hasta llegar a su desmitificación total. Se trata, en su mayor parte, de personajes que forman parte del canon intelectual español: Ortega y Gasset, Moreno Villa, Lorca, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Pereda, Gómez de la Serna.

Lo impactante de la ironía de Orejudo radica en su funcionamiento, puesto que utiliza las mismas razones por las que estos personajes han llegado a formar parte de dicho canon. Los carteles que se colocan a la puerta de la Residencia de Estudiantes con motivo de convocatorias de diverso cariz nos sirven para explicar el funcionamiento de la ironía:

El viernes, quince de septiembre, a las nueve de la noche, tendrá lugar una cena de homenaje y bienvenida al exquisito poeta y refinado prosista Juan Ramón Jiménez, quien se alojará entre nosotros durante el próximo curso. Asistirán a la suso mencionada cena: el ilustrísimo señor catedrático don Miguel de Unamuno, la más fuerte personalidad de la generación del 98; don José Ortega y Gasset, el incansable luchador por la europeización cultural de España; don Santiago Ramón y Cajal, el ilustre neurólogo de fama mundial; don Gregorio Marañón, que junto a una ingente labor científica cultiva los estudios históricos; don Eugenio d'Ors, célebre por su pseudónimo 'Xenius'; el ingenioso escritor don Ramón Gómez de la Serna; y don Ramón Pérez de Ayala, nacido y educado en Oviedo. Tras los postres, Federico, el mejor intérprete del alma de Andalucía, nos obsequiará con una lectura pública de sus últimos poemas y con un recital de su música. Calificación de la asistencia: 'recomendable para la convivencia pacífica entre los españoles' (sube un punto la nota final, hecha la media de todas las asignaturas). Firmado: la Dirección / el Sr. Iglesias, ordenanza y bedel por concurso público de méritos, P. A., a 1 de septiembre de 1923.

DIVERSIDAD, MINORÍAS, CULTURA Y ATLETISMO (*Ibid.*: 21-22).

Ninguna de las descripciones que se da de los personajes históricos citados es falsa ni está exagerada, si obviamos la retórica propia de la época. Es más, a causa de esas descripciones son famosos los protagonistas. El problema comienza cuando analizamos el contexto en el que se sitúa la nota: una Residencia de Estudiantes inmersa en peleas callejeras, en la que Juan Ramón no parece ser más que un paranoico hipersensible e hipocondríaco que se dedica a molestar a los estudiantes, y cuyo discurso se recoge de la siguiente manera:

LA DE(CON)STRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

"He leído su novela. Está plena de aserto prometedor; pero huegada con un tó, he de decirle que es una obra demasiado inmadura, lo cual no es un defecto, sino que es normal. Tenga usted en cuenta que para escribir una novela es necesario mucha edad y experiencia y bla, bla, bla, ¿eh?", dijo Jiménez [...]. Jiménez continuaba hablando sobre la incapacidad del género 'novela' para expresar la experiencia sublime. La novela le llevaba indefectiblemente a uno hacia las ajuas podridas del naturalismo, de la zafiedad, de la josería. Tenía la novela de Patricio unas páginas repugnantes (pronunciado: repunantes), absolutamente pornográficas, que no veía él, la verdad, lo que podían aportar (*Ibid.*: 73).

La parodia se hace aún más cruel cuando Patricio le hace caer en una trampa y descubre que ni siquiera ha leído la novela: Juan Ramón se convierte ante nuestros ojos en un mentiroso infantil e inmaduro.

La imagen de estos personajes históricos queda destruida, anulada al descubrir sus pequeñas miserias (especialmente las de Ortega, obsesionado con aparecer en las crónicas de sociedad de *Mujer de Hoy* y amante de una mujer casada), y al proponer historias apócrifas que podrían ser ciertas, puesto que su veracidad no se puede demostrar. La idealización con que la historia española los ha tratado desaparece cuando los apelativos, como «incansable luchador por la europeización cultural de España», se repiten hasta vaciarse de significado:

Martiniano Martínez, no sobrino del gran Pereda, sino de ese otro gran maestro del habla española, de ese artífice genial de un estilo que refleja la diversidad y profundidad del alma española, de ese escritor sensible a los más imperceptibles matices de la observación que es Azorín, reposa su espalda poderosa, brillante, cubierta de una película grasa en el tabique blanco, desinfectado, aséptico (*Ibid.*: 70).

Ya no es sólo que la descripción de Azorín como escritor nos lleve a la risa, aun cuando por esas mismas razones que cita Orejudo haya pasado a la historia de la literatura española, sino que, en ese mismo momento, su sobrino está defecando. Y más tarde nos enteramos de que Azorín maltrataba cruelmente a Martiniano.

La caracterización de todos y cada uno de los personajes históricos los reduce a marionetas esperpénticas, vulgares en sus deseos, ridículos, injustamente engrandecidos:

Federico [García Lorca] era moreno, de ojos oscuros y piel aceitunada. No muy alto, tenía las espaldas caídas, el culo gordo y las piernas quizá un poco cortas respecto al tronco. Había escuchado de pie, frente al piano, la definición de su carácter y de su poesía; y sonreía, complacido, al aplauso general. Para empezar tocó dos canciones de cuna y una sonata, compuestas por él; a continuación leyó cinco piezas inspiradas en el romancero popular, cantó tres murgas, entonó dos habaneras y leyó completo el libreto de una función para títeres que acababa de terminar, utilizando una voz distinta para cada uno de los veinte personajes que aparecían. Tras el intermedio, imitó a Primo de Rivera y al Rey Alfonso XIII; jugó a las adivinanzas; recordó anécdotas sucedidas en los cuatro años que llevaba viviendo en la Residencia de Estudiantes, intercalando entre ellas los célebres pasodobles *En el mundo*, *Suspiros de España*, *España cañí*, *El gato montés* e *Islas Canarias*; recitó su último poema, *Romance sonámbulo*, inspirado en una tragedia rural; y se disfrazó de enemigo de la Residencia y de Benito Pérez Galdós. Para terminar, como otros años, se tumbó en el escenario y simuló estar muerto durante unos minutos (*Ibid.*: 36).

¿Cómo es posible, después de leer este fragmento, tomarse en serio a Lorca? Porque lo grave de esta parodia es que no se aleja mucho de la realidad del personaje histórico, de lo que sabemos de él. Lo único que hace Orejudo es llevar lo ya conocido al límite de la parodia, y situarlo en un contexto vulgar y, a menudo, escatológico. De este modo, propone una revisión de la historia, otra forma de pensar en ella, bajando del pedestal a todos aquellos personajes que, con su supuesta grandeza, han dirigido la cultura del país. Y es también una metáfora de rebelión literaria, una manera de negarse a que la literatura pasada pese sobre las espaldas de las posibilidades presentes: es la rebelión posmoderna.

La carta final de María Luisa de Babenberg a la que nos referimos al principio de este análisis contiene no sólo el giro ontológico que hemos descrito más arriba, puesto que da a entender que

Orejudo es el destinatario de sus cartas —«Usted me dijo en su primera carta que estaba trabajando en un libro de historia, no en una mala novela» (*Ibid.*: 390)—, sino, sobre todo, el propósito de *Fabulosas narraciones por historias*, su explicación, su razón de ser:

Normalmente las novelas utilizan personas reales con nombres imaginarios y se protegen con el consabido 'cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia'; la suya, en cambio, utiliza personajes imaginarios con nombres reales. No piense que esto es una originalidad: es una indecencia, señor mío, y sobre todo un delito. Y estoy dispuesta a llevarle a los tribunales. Pero antes quiero decirle que es usted un sinvergüenza. Ha incluido cartas que yo no he escrito y ha modificado las verdaderas hasta dejarlas irreconocibles. ¿Así quiere combatir las fabulosas narraciones que, según usted, nos han hecho leer como historia a través de los tiempos? ¿Es ésta la historia verdadera que usted quería escribir? (*Ibid.*: 391).

Orejudo se salva las espaldas: hace explícita la negación de lo que ha escrito, el rechazo a su tratamiento de la historia oficial, a su teoría de la conspiración. ¿Qué heredero de Ortega, de Lorca, de Moreno Villa, se atreverá ahora a denunciarle? Pero, al mismo tiempo, niega la negación con su nota final, que contiene la respuesta de Antonio de Guevara a Pedro da Rúa: deja abierta la posibilidad de que su hipótesis sea real. ¿Por qué no?

Fabulosas narraciones por historias destruye la concepción de la historia que hasta ahora hemos conocido y lleva a la práctica las teorías posmodernas del fin de la historia, ofreciéndonos otra mirada al pasado, una mirada profundamente crítica hacia la historia de Occidente que podemos ejemplificar con el siguiente comentario del barón Babenberg, uno de los protagonistas de la novela:

“Yo siempre fui, lo reconozco, de los que pensaron que aquello jamás sucedería; que las relaciones diplomáticas podrían crisparse más o menos, pero que a estas alturas de la civilización la vieja Europa no se entregaría jamás a una guerra medieval; pensaba que veinte siglos de cultura no podían haber transcurrido en vano. Pero me equivoqué. Nos equivocamos todos. Se equivocó Bolzano, se equivocó Kraus, se equivocó Carnap, se equivocaron Wittgenstein, Rilke, Kafka y Musil; se equivocó Freud. Todos, nos equivocamos todos. Veinte siglos de cultura occidental no sólo no impidieron que se matara a millones de hombres, antes bien, todos ellos fueron asesinados en el nombre de esa misma cultura occidental” (*Ibid.*: 213-214).

Lo grave de la cita anterior es que se trata de un diálogo ubicado en torno a 1923: aún queda por delante la II Guerra Mundial y el resto del siglo XX (y XXI).

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc (2001): *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- JAMESON, Fredric (1984): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- McHALE, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. Londres: Methuen.
- OREJUDO UTRILLA, Antonio (1996): *Fabulosas narraciones por historias*. Madrid: Lengua de Trapo.
- SHAKESPEARE, William (1602): *Hamlet*. Madrid: Aguilar, 1951.
- STENDHAL (1830): *Rojo y negro*. Barcelona: Nauta, 1968.
- SUBIRATS, Eduardo (1997): *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.