

# RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

Ano 5 – Número 8 – Janeiro a Junho de 2008

[início](#)

## DISCURSO Y CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA

Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre Romero  
Universidad Complutense de Madrid

RESUMO – A reflexão teórica sobre o chamado “romance histórico” deve fazer-se levando em conta os problemas colocados pela crise da História no marco geral do “giro lingüístico” que afetou o conjunto dos saberes. A obra do italiano Leonardo Sciascia *Los apuñaladores* (1976) serve como exemplo dessas considerações teóricas.

Giacosa: “¿Dejan acaso los hechos de serlo solo porque no se les ve razón plausible? Y porque nadie consiga explicarse qué motivos tenía Sant’Elia para conspirar, ¿vamos a negar de antemano que lo hiciera y rechazar los graves cargos que pesan sobre él? ¡Los motivos! ¡Y quién conoce al ser humano! ¡A cuanta gente no vemos hacer cosas inexplicables!”  
(SCIASCIA, 2008, 105)

## EL PROBLEMA DE LA HISTORIA Y LA HISTORIA COMO PROBLEMA

Durante las últimas décadas, quizá acompañando al evidente éxito de público, la crítica se ha centrado en la constitución teórica de la denominada “novela histórica”. Si la novela ha tenido siempre unos límites difusos, factor que ha propiciado su riqueza y diversidad, no son menos los problemas que plantea hoy el término “histórico”. Una gran parte de las reflexiones críticas suscitadas prescinde de un aspecto importante: la crisis misma del concepto de Historia.

La novela moderna se asienta en un periodo que comienza en la segunda mitad del siglo XVIII, con el éxito de los Richardson, Rousseau, Goethe, etc. y se consolida definitivamente hacia mitad del siglo siguiente con el modelo realista. En este período se consolida un modelo que se suele denominar *balzaquiano*.

El ascenso de la novela y el de la Historia son paralelos y se enmarcan en un mismo proyecto cultural, una cosmovisión, que entiende que el mundo puede

ser descrito fielmente a través del lenguaje. Si Stendhal señaló en su célebre pasaje de *Rojo y negro* que la novela era como un espejo llevado a lomos de un burro a través de un camino reflejando, en su vaivén, el azul del cielo y el fango del camino, la Historia pretendió también recorrer un camino, armada con el mismo lenguaje, para dar cuenta de los acontecimientos ocurridos. Si la Novela podía describir y reflejar el presente, ¿por qué no podía hacerlo la Historia con el pasado? Historia y Novela son formas discursivas narrativas, textos, con la salvedad – y esto se descubrió después – de que en el caso de la Historia, es el discurso quien la produce, es decir, es la narración la que antecede e instaura la Historia. Solemos decir que la Historia comienza con la escritura y es una verdad que ha estado delante de nosotros sin que comprendiéramos su alcance real. En efecto, la Historia solo puede surgir con la Escritura porque es la Escritura la que instaura la Historia. La frase adquiriera así un sentido nuevo y más revolucionario que invierte la dirección de la causalidad. La Historia no es *lo que ocurre*, sino *lo que se cuenta*; es el acto de contar/narrar el que instaura el sentido histórico.

Era lógico que, ante un hecho de esta envergadura, se resintieran los cimientos de la Historia como disciplina, ya que se lo que se había tambaleado era su propio orden interno. El historiador Eric Hobsbawm describía, no sin cierta ironía, la conmoción producida:

Teóricos de toda clase dan vueltas alrededor de los mansos rebaños de historiadores que pacen en los ricos pastos de sus fuentes primarias o rumian las publicaciones de sus colegas. A veces hasta los menos combativos se sienten impulsados a hacer frente a sus atacantes (...) Algunas de las polémicas académicas más espectaculares han tenido por escenario los campos de batalla de los historiadores. (HOBSBAM, 2004, 7)

Y no era para menos. Los acontecimientos solo adquirirían sentido insertados en estructuras narrativas (causales). La Historia era, ante todo, Relato, un tipo de discurso sujeto a unas normas que compartía con otras formas discursivas narrativas, entre ellas las novelas.

Los problemas teóricos de la denominada “novela histórica” no pueden desligarse, pues, de los problemas más generales que han sacudido las disciplinas de corte humanístico y que, en última instancia, se relacionan con lo que se ha dado en llamar, de forma genérica, el “giro lingüístico”, que es el efecto del reconocimiento del papel del lenguaje como elemento mediador en los procesos de aprehensión (cognición) del mundo y el condicionamiento de su comunicación.

Roger Chartier, refiriéndose a los nuevos retos lanzados hacia la disciplina histórica, señala:

El cuestionamiento de antiguas certidumbres tomó la forma del “linguistic turn” [giro lingüístico] y se apoyó en dos ideas esenciales: que el lenguaje es un sistema de signos cuyas relaciones producen por ellas mismas significaciones múltiples y esenciales, fuera de toda intención o de todo control subjetivos; que la “realidad” no es una referencia objetiva, exterior al discurso, sino que está construida en y por el lenguaje. Esta perspectiva considera que los intereses sociales nunca son una realidad preexistente, sino siempre el resultado de una construcción simbólica y lingüística; también considera que toda práctica, cualquiera que sea, está situada en el orden del discurso.

Es la comprensión de que los humanos hemos convertido nuestro universo concebible en un sistema de signos, la “semiosfera” de Yuri Lotman, o para ser más precisos, que no hay “nada” más allá de los procesos semióticos, “nada” de lo que podamos ser conscientes, porque el acto mismo de la consciencia es el proceso de ordenación del mundo. Ya vayamos por la vía colectiva de la Cultura (Lotman) o la vía de la psique individual (Lacan), ser conscientes, comprender, aprehender, etc. es un movimiento de lo informe a lo formalizado, es codificación, semiosis.

La Historia sufre este mismo proceso. Solo puede hablarse de Historia, solo puede crearse una estructura de sentido (comprensible), cuando se han operado procesos de reducción y causalización, es decir, los mecanismos de coherencia que unen simultáneamente a los “hechos” que afloran en el discurso. En este contexto, si lo que da *coherencia* es el discurso, las relaciones con otros tipos de textos se vuelven determinantes para poder establecer sus campos de actuación y sus prácticas sociales de apropiación y uso. Es decir, podemos considerar la Cultura como un escenario textual (en el sentido más amplio del término), en el cual las fronteras diferenciales asignadas entre los discursos la dividen y estructuran. Las culturas son mecanismos de producción y clasificación de formas de discursos.

La “novela histórica” plantea un problema de límites, de fronteras, su aparente contrasentido cuando lo analizamos en términos, por ejemplo, de oposición aristotélica entre Poesía e Historia. Ambos términos suponen para Aristóteles una nítida oposición textual en su naturaleza esencial. Sin embargo, si nos atenemos a lo expuesto anteriormente, estaríamos de dos tipos de discurso contruidos con los mismos materiales, el lenguaje y las estructuras narrativas que hacen manifestarse los “acontecimientos” en el texto a través de los diversos mecanismos de coherencia textual.

Como ya señaló Paul Ricoeur, en “Relato histórico y relato de ficción”:

...podemos decir que en el nivel de la *trama* – que Aristóteles fue el primero en considerar la componente principal del poema trágico – puede apreciarse cierta comunidad estructural, si entendemos por trama el objeto específico de la actividad narrativa, es decir, del arte de contar y de seguir una historia para llevarla del comienzo a través del medio hasta su conclusión. Esta intelección de la trama (...) combina la secuencia y la consecuencia, o, por decirlo de otro modo, articula una dimensión cronológica y otra figurativa. (RICOEUR, 1999, 157)

Compartiendo la lógica narrativa, los elementos que determinan su adscripción a un tipo u otro de discurso son evidentemente extratextuales y de tipo pragmático. Es decir, el sistema clasificatorio, que señalábamos anteriormente como característico de cada cultura, implica unas formas de *categorización*. Las categorías establecidas suponen las posibilidades de adscripción de los diferentes textos en cada caso. “Historia”, “Ficción”, añadamos una tercera categoría hoy en discordia, “Periodismo”, son categorías a las cuales se adscriben los textos narrativos que una cultura produce. Cada una de esas categorías acoge a los textos a través de ciertas marcas: “verdadero”, “verosímil”, “fantástico”, “actual”, “pasado”, “presente”, “estético”, “científico”, etc. Estos rasgos son los que permiten adscribir los textos a cada grupo y, además, los refuerzan resaltándolos una vez adscritos. El discurso ‘periodístico’, por ejemplo, comparte con el

‘histórico’ la marca de “verdadero”, en el sentido de presuponer que da cuenta de algo ‘ocurrido realmente’ (extratextual). El discurso de ‘ficción’, en cambio, puede ser “verosímil”, pero no “verdadero”.

Estos últimos ejemplos nos permiten ya plantear los problemas de adscripción o definición de un tipo de textos a una clase que juega con una categoría “ficticia” (novela) y otra que se le opone (historia).

Existe un aspecto importante que nos interesa resaltar: el carácter *metatextual* de la Historia. En efecto, el elemento fundacional que señalábamos anteriormente de la escritura sobre la misma Historia define su propia naturaleza. En la Historia pasa a ser fundamental el concepto de “documento”, que se convierte en la micropieza con la que es posible armar el conjunto del metadiscurso histórico. La Historia gira, de hecho, sobre el documento ya que es éste el que la posibilita. Uno de los efectos más importantes del cambio de conciencia, de la crisis experimentada tras el *descubrimiento* de la naturaleza textual-narrativa, ha sido precisamente el cambio respecto al concepto de “documento”, que ha tenido que ser necesariamente ampliado para poder acoger un planteamiento semiótico de la Cultura. De un sentido restringido de documento, se ha pasado a uno más amplio capaz de ayudar al objetivo final del historiador: la construcción y articulación del discurso histórico.

Los problemas que la novela histórica plantea como género son muchos. Queremos plantear algunos de ellos, precisamente los que giran sobre el documento, sirviéndonos de la obra de Leonardo Sciascia, *Los apuñaladores* (1976).

## LA RELACIÓN ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

El problema de la relación ficción/historia ya la planteó de forma nítida Gustave Flaubert, para quien la novela no era *histórica* por la distancia temporal, sino por la inclusión de elementos de la realidad. Flaubert, en una carta a Jules Duplan, el 14 de marzo de 1868, reflexiona sobre los problemas que le plantea la redacción de *La educación sentimental*:

En cuanto a tu viejo gigante [él mismo, Flaubert], ha empezado hoy el primer capítulo de la tercera parte, pero me cuesta mucho poner en relación a mis personajes con los acontecimientos políticos del 48. Temo que el fondo devore los primeros planos; éste es el defecto del género histórico. Los personajes de la historia son más interesantes que los de la ficción, sobre todo cuando las pasiones de éstos son moderadas; es menos interesante Frédéric que Lamartine. Y además, ¿qué hechos reales elegir? Estoy perplejo. ¡Es duro! (FLAUBERT, 1998, 197-198)

En el fragmento anterior, Gustave Flaubert plantea dos problemas básicos en la constitución de lo que llama el “género histórico”, que para él – como puede apreciarse – no está basado en la lejanía de los acontecimientos, aspecto secundario. El primero de ellos se refiere a la convivencia de dos tramas convergentes: la trama histórica (la basada en hechos ‘reales’) y la trama de ficción (la ideada por el autor). El segundo problema que se plantea el escritor es el proceso de selección de los acontecimientos históricos.

El primero de los problemas se refiere a la articulación de una sola trama en la que se viertan los acontecimientos conocidos y los inventados. El hecho de que ambas tramas puedan ser articuladas en una sola ya nos muestra que, en su conversión en texto, son de igual naturaleza. Ambos relatos pueden conformar un único relato. Frédéric (personaje literario) y Lamartine (persona real) pueden convivir en un mismo espacio que no es el de la realidad, sino el de la realidad del texto. El “universo de la ficción” que se nos describe es, simultáneamente, *real* y ficticio en la medida en que en él comparten espacio lo existente y lo inexistente. Lo que era real (sujetos, acciones, escenarios, es decir, los elementos narrativos básicos) pasa a tener una vida textual junto a lo que nunca ha tenido existencia real (lo ficticio). Frédéric y Lamartine pueden coincidir en las calles del París de Flaubert, un París que *es y no es*, una ciudad textual, un espacio representado.

El segundo problema enunciado por Flaubert se refiere a la selección de acontecimientos para la constitución de la trama de la obra. Puede que los acontecimientos históricos no tengan ningún sentido, pero desde luego sí deben tenerlos los de los relatos. El concepto mismo de trama lo requiere. “Lo fastidioso en la novela” – señala uno de los personajes de la obra de Aldous Huxley *El genio y la diosa* – “es que tiene demasiado sentido. La realidad nunca lo tiene” (HUXLEY, 1984, 7). Por insertarse su descripción en un relato, los hechos adquieren un sentido resultante de su interconexión. Cuando una trama ficticia se funde con una trama ‘histórica’, la trama resultante queda reforzada. Es evidente que la pregunta de Flaubert es retórica. Él sabe perfectamente que los acontecimientos que debe escoger son aquellos que le permitan apuntalar su trama ficticia. Es decir, extender el efecto que *lo real*, vertido en un discurso, produce sobre aquello no lo es. Ambas tramas se potencian la una a la otra. Lo ficticio se apoya en lo real para resultar verosímil; lo real se apoya en lo ficticio para tener sentido. Al final, no hay distinción, solo la ilusión – producida por las convenciones textuales – de que estamos ante un todo indiviso, un todo que iguala a Lamartine con Frédéric.

## **REESCRIBIR LA HISTORIA: *LOS APUÑALADORES* (1976), DE LEONARDO SCIASCIA**

*Los apuñaladores* no es una ‘ficción’, sus hechos son ‘reales’. Es un texto que plantea un caso claro de clasificación dejando al descubierto los mecanismos conjuntos de ambos tipos de relatos, los históricos y los novelescos. El texto de Sciascia nos narra los acontecimientos ocurridos el 1 de octubre de 1862 en la ciudad de Palermo. La obra nos cuenta cómo el recién nombrado fiscal del Tribunal de Apelación, el abogado Guido Giacosa, se enfrentó a “una serie de hechos criminales terribles y novedosos que lo tendrían ocupado más de un año y decidirían su carrera, su vida” (p. 14). Sciascia, retomando los periódicos de la época, da entrada a los hechos tal como fueron contados inicialmente:

“Una serie de hechos horribles azotaron anoche la ciudad de Palermo”, dice el *Giornale Officiale* del 2 de octubre. A la misma hora, en varios puntos de la ciudad casi equidistantes – una estrella de trece puntas en el mapa de Palermo –, trece personas eran gravemente heridas de arma blanca, casi todas en el bajo

vientre. “Las víctimas describen a los agresores con las mismas señas: todos vestían igual y tenían parecida estatura, de modo que por un momento se creyó que se trataba de una sola y misma persona. Afortunadamente...” (p. 14-15)

A lo largo de la obra, Sciascia intentará dar coherencia a los acontecimientos, tratando de integrarlos en una forma narrativa que ayude a explicarlos. En cierta forma, el autor se encuentra ante un reto similar al que Flaubert se planteaba: “Leí todos sus documentos y papeles y los copié. No eran pocos y no resultó fácil ordenarlos, articularlos; simplificarlos, en cierto sentido” (p. 125). Sin embargo entre los problemas de Flaubert (articular ficción e historia) y los de Sciascia (dar sentido a los acontecimientos a través del relato) hay una gran distancia, la que va de una concepción *optimista* de la Novela y de la Historia a otra escéptica; la que va del que cree que un texto puede dar cuenta ordenada de la Historia a la del laberinto de los hechos. La pregunta que finalmente se hace Giacosa – “¿Dejan acaso los hechos de serlo solo porque no se les ve razón plausible?” (p. 105) – es la que media entre los más de cien años de separación existentes entre Flaubert (contemporáneo del fiscal Giacosa) y Leonardo Sciascia. Flaubert podía *imponer* sentido, como señalaba Huxley, en el reino de la novela histórica; Sciascia, honestamente, no. Debe respetar la misma impotencia, el mismo sinsentido que caracterizó la investigación de Giacosa. Los hechos son hechos y las explicaciones pertenecen a otro orden, el del discurso. Como novelista Sciascia hubiera podido imaginar tramas complementarias que hicieran encajar las piezas; pero Sciascia es sincero con sus lectores y se esfuerza en no caer en tentaciones de esa clase, por otro lado, muy habituales en el género de la “novela histórica”.

*Los apuñaladores* – como ya ocurrió, si bien con grandes diferencia en muchos órdenes, con la obra de Truman Capote *A sangre fría* – ofrece ricas posibilidades de reflexión sobre las relaciones entre la historia y la ficción y sus articulaciones textuales.

Nos interesa aquí recuperar un aspecto señalado con anterioridad, el carácter metatextual de la Historia y la importancia del concepto de “documento” para indagar en la especificidad del relato de Sciascia. Para ello trataremos, de forma general, de señalar algunas características de la novela histórica confrontándolas con la obra de Sciascia considerándola como un “relato documental”. El término que utilizamos no tiene más que un valor aproximativo, ya que lo que nos interesa es exponer de forma más extensa su sentido. Para ello vamos a considerar el “documento” como eje de la construcción del relato novelesco histórico.

La metáfora stendhaliana del espejo exige la presencia, es decir, la existencia de un *observador*. Pero la metáfora del espejo no funciona con el documento, ya que éste no es una imagen copresente, sino un testimonio diferido. El espejo es presente, el documento pasado. El espejo es *visión*; el documento, *escritura*.

De forma general, la lectura de documentos es una etapa previa del proceso de escritura novelístico. Es una etapa del proceso de creación, algo que compete al autor empírico. El autor accede a la documentación que le permite la reconstrucción textual de escenarios y acciones. El “qué elegir” de Flaubert es precisamente la decisión ante un universo documental. Pueden aparecer documentos en el texto final a los que los protagonistas tengan acceso como tales documentos, pero la documentación previa y el documento en sí desaparecen en beneficio de una trama en la que se disuelven. Los documentos se convierten en *información* que será la que se reconvierta en los elementos necesarios de la nueva *trama histórica*.

Cuando un autor se encuentra con contradicciones documentales, es decir, documentos que afirman lo contrario (testimonios contradictorios, por ejemplo), estas divergencias son resueltas previamente a través de decisiones autoriales para la confección de la trama única. Por más que puedan existir diversas versiones, los hechos solo ocurren una vez.

El texto novelesco histórico tiende a mantener una sola voz narrativa, ya sea personal o impersonal olímpica. Esta voz tiene una función relevante en este tipo de textos ya que suele aportar una gran cantidad de información contextual, es decir, lo que se suele llamar la *reconstrucción* histórica (ambientación, informaciones complementarias sobre hechos, personajes, etc. que el lector desconoce, etc.). Las distintas voces que los documentos portan son resueltas en la reunificación de una voz narrativa que mantiene constancia y unidad respecto a la variedad previa de fuentes documentales. Podemos decir que el proceso de producción de la novela histórica implica una reducción, una síntesis de la polifonía documental a un sistema unificado que es el que garantiza el sentido. Como decía Huxley, pasamos de una realidad sin sentido a una novela *con demasiado sentido*.

Este es el modelo (de forma general, insistimos, sin que esto signifique que no existan todas las excepciones que se desee presentar) de la *novela histórica* tradicional, del modelo que surge con Walter Scott y continúa hasta hoy como modelo estándar.

Frente a éste, llamamos “relato histórico-documental” a un tipo de narración que se construye sobre una serie de documentos (documentos reales), convertidos en fuentes principales de descripción de unos acontecimientos, que se muestran en la superficie discursiva.

En el caso de la obra de Sciascia, que consideramos un ejemplo de este tipo de relato, podemos señalar las siguientes características:

– Los documentos son una presencia constante en la *superficie textual*, en el discurso; son invocados permanentemente como el origen de la construcción del relato, dando lugar a una serie de citas textuales. Documentos sumariales, administrativos, textos periodísticos, cartas personales, etc. pasan a ser parte del texto mismo a través de fragmentos de extensión variable.

– La voz narrativa-autorial pasa a mostrarse como “lector” e intérprete de lo expuesto en los documentos, lo cual da una forma específica al texto, que se convierte en polifónico. La voz narrativa da entrada a las diferentes voces aportadas por los documentos. Un documento es básicamente una voz más un testimonio, una descripción de la percepción de un momento específico. A diferencia de lo que ocurre en la novela histórica tradicional, el hecho de que el autor/narrador pase a ser un *lector visible* (en oposición a la voz omnisciente tradicional) es de capital importancia para la forma del texto. En el caso de la obra de Sciascia, la voz narrativa del texto, el sujeto de la enunciación, pasa a identificarse con la voz del autor empírico (voz autorial), se identifica como ‘autor’ ante su propio lector: “...darme pie a investigar y reconstruir aquella historia como había hecho con *La desaparición de Majorana*” (p. 123); “La idea me interesó desde el principio...” (p. 123). El relato histórico-documental posee una vertiente claramente hermenéutica, ya que lo que nos muestra es un proceso de lectura por parte del “autor” de cuyas conclusiones que hace partícipes a sus lectores. El texto pasa a ser el resultado una lectura manifiesta.

– Un documento puede diferir de otro documento en la medida en que es aportado por sujetos distintos: “...en varias ocasiones, llaman a Mattania ‘Matracia’. El error no tendría importancia si el texto que Raffaele no abundase en datos relativos a la familia y al pasado de Mattania, una información que el autor asegura exacta, frente a las falsedades que manejaron

nuestros magistrados” (p. 80). El autor se puede ver abocado a tener que elegir, a tener que dictaminar sobre la credibilidad de los documentos con los que cuenta cuestionando en ocasiones la fiabilidad de las propias fuentes. Mientras que en la novela clásica, las contradicciones se resuelven previamente, en este tipo de textos las discordancias pueden ser relevantes y el autor las resalta.

– La cronología lineal se ve alterada por la superposición de las “lecturas” de los documentos. Es decir, tiene prioridad el *tiempo de la lectura* (interna) sobre el tiempo de los hechos (históricos). Esto convierte al narrador en un *armador*, un *bricoleur* documental más que en un urdidor de tramas lineales. En el caso de la obra de Sciascia, se da una relación inicial de la cronología de los acontecimientos para volver sobre ellos a la luz de los documentos. Interesa más una trama explicativa (coherencia) que la simple cronología.

– Existe *un aquí y un ahora* de la lectura de los documentos que instaura dos temporalidades entre las que se producen interacciones, la de los documentos (pasado) y la de la lectura/escritura (presente). Entre ambos momentos lo que discurre es la *Historia*, el flujo de las relaciones de efecto-causa que llevan de una situación a otra, ya sea positiva o negativamente:

Para los sicilianos era el momento de sacar sus títulos de fidelidad a Francisco II, aunque con cautela y astucia, y practicando ese juego a dos bandas que exactamente ochenta años después, entre fascismo y antifascismo, hemos visto que funciona. Y olfato, la aristocracia tenía, y afinado por los siglos. (p. 108)

Es entre estas dos temporalidades, la del entonces y la del ahora, en donde se establecen los juegos de las repeticiones históricas, de las analogías, de las comparaciones, de las ironías. El autor justifica la existencia del propio texto a través de esa función didáctica (la Historia es maestra de la vida) de la analogía: “Un relato que resulte claro al mayor número de personas, y que interese. Que interese, quiero decir, en relación con lo que ocurre hoy” (p. 125).

– El texto pasa a tener un cierto carácter *sumarial abierto* en la medida en que se construye con las aportaciones documentales que se van incorporando. De ahí que sus fuentes más claras sean aquellos ámbitos sociales en los que se produce una mayor cantidad de documentos: el ámbito judicial, fundamentalmente, campo en el que todos los sucesos se traducen en textos administrativos y absorbe también otro tipo de documentos (cartas, notas, etc.) que se incorporan al conjunto.

– El relato histórico-documental tiene un carácter *revisionista*, propone una nueva lectura, una lectura actualizada frente a la lectura oficial, antigua, etc., existente: “El texto de Nina Ruffini me hizo ver que, en realidad, sabía muy poco de todo aquello, y que quizá debíamos revisar el juicio que nos habíamos formado de los dos magistrados a la luz de un mejor conocimiento de los hechos” (p. 124).

Creemos que esta primera aproximación a la idea de relato-documental puede servir para tener en cuenta las formas de integración de las diferentes tipos de discursos en textos híbridos. Una vez que se comprende que en la historia, en la ficción, en el periodismo, etc. estamos ante formas discursivas narrativas, pensamos que es de gran interés comprobar las maneras en que se articulan produciendo nuevos textos y los diferentes mecanismos de clasificación cultural.

Un último apunte: la novela del siglo XVIII incorporó con gran éxito una forma de novela documental, la novela epistolar (*Pamela*, *Werther*, *Las*



*relaciones peligrosas*, etc.). Las cartas de estas obras se presentan como ‘documentos’, si bien *ficticios*. Los que maneja Sciascia son auténticos, aunque no por ello *verdaderos*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BURKE, Peter. Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CHARTIER, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007.

CHAUNU, Pierre. *El pronóstico del futuro. Crisis de nuestro tiempo. La memoria y lo sagrado*. Barcelona: Herder, 1982.

FLAUBERT, Gustave. *Sobre la creación*. Madrid: Fuentetaja, 1998.

HOBBSBAWN, Eric. *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica, 2004.

LOCKE, David. *La ciencia como escritura*. Madrid: Cátedra, 1997.

MUCROVCIC, María Inés. *Historia, narración, memoria*. Madrid: Akal, 2005.

RICOEUR, Paul. *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós, 1992.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo y IZQUIERDO MARTÍN, Jesús (eds.). *El fin de los historiadores. Pensar históricamente en el siglo XXI*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

SCIASCIA, Leonardo. *Los apuñaladores*. Barcelona: Tusquets, 2008.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.