



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter\_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Niemetz, Diego E.

Juan Forn y el asedio a la historia: hacia una genealogía de los saberes sujetos en una  
novela argentina contemporánea

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 17, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 297-319

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750637011>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Juan Forn y el asedio a la historia: hacia una genealogía de los saberes sujetos en una novela argentina contemporánea

Diego E. Niemetz

Universidad Nacional de Cuyo – CONICET, Mendoza, Argentina

diegoniemetz@gmail.com

Partiendo de algunas ideas de Michel Foucault sobre la construcción de una genealogía, se analiza cómo *Maria Domecq*, de Juan Forn, ofrece un ejemplo sobre el modo en que la novela histórica posmoderna, o *nueva novela histórica*, replantea los relatos a través de los cuales se construye una identidad familiar (que, en muchos casos, pretende coincidir con la identidad de un país). En el texto seleccionado, es posible observar la introducción de un discurso de denuncia y desenmascaramiento de las atrocidades cometidas por el poder. En una perspectiva más amplia, será factible señalar el modo en que esa revisión crítica de la élite dominante apunta a cuestionar el relato oficial sobre los hechos del pasado, es decir, la forma en que se construye la Historia. A partir de dicho movimiento revisionista, se llega a revelar que la memoria de la historia es producto de una relación de fuerzas que se debe desnudar y denunciar.

*Palabras clave:* nueva novela histórica; posmodernidad; Juan Forn.

Cómo citar este texto (MLA): Niemetz, Diego E. "Juan Forn y el asedio a la historia: hacia una genealogía de los saberes sujetos en una novela argentina contemporánea". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 297-319.

Artículo de reflexión. Recibido: 15/10/14; aceptado: 11/12/14.



### **Juan Forn and the Assault on History: Toward a Genealogy of Subjugated Forms of Knowledge in a Contemporary Argentinean Novel**

On the basis of Michel Foucault's ideas regarding the construction of a genealogy, the article analyzes Juan Forn's *Maria Domecq* as a postmodern historical novel, or *new historical novel*, that reformulates the narratives through which a family identity (which, in many cases, coincides with a country's identity) is built. In the selected text, it is possible to detect the presence of a discourse aimed at denouncing and unmasking the atrocities perpetrated by those in power. Within a broader perspective, it is possible to say that this critical revision of the dominant elite questions the official narrative of past events, that is, the way in which History is written. That revisionist movement reveals that historical memory is the result of a relation of forces that must be unveiled and denounced.

*Keywords:* new historical novel; postmodernity; Juan Forn.

### **Juan Forn e o assédio à história: rumo a uma genealogia dos saberes sujeitos numa novela argentina contemporânea**

Partindo de algumas ideias de Michel Foucault sobre a construção de uma genealogia, analisa-se como *Maria Domecq*, de Juan Forn, oferece um exemplo sobre o modo em que o romance histórico pós-moderno, ou *novo romance histórico*, reapresenta os relatos por meio dos quais se constrói uma identidade familiar (que, em muitos casos, pretende coincidir com a identidade de um país). No texto selecionado, é possível observar a introdução de um discurso de denúncia e desmascaramento das atrocidades cometidas pelo poder. Numa perspectiva mais ampla, será factível indicar o modo em que essa revisão crítica da elite dominante aponta a questionar o relato oficial sobre os fatos do passado, isto é, a forma em que a memória da história é produto de uma relação de forças que se deve desnudar e denunciar.

*Palavras-chave:* novo romance histórico; pós-modernidade; Juan Forn.

**L**A NOVELA MARÍA DOMEcq (2007), de Juan Forn, es una obra que, a mi juicio, revela una fuerte impronta posmoderna en el tratamiento del material histórico del cual se nutre, y en la apropiación y utilización de una serie de recursos narrativos característicos, fundamentalmente de la autoficción. Antes de proseguir, y esquivando la espinosa discusión acerca de si la utilización del término “posmodernidad” es apropiada para el contexto social, político y cultural de América Latina,<sup>1</sup> debo decir que partiré de la definición del posmodernismo entendido como una “pauta cultural”, según las ideas de Fredric Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.<sup>2</sup> El autor, al proponer una periodización para las etapas de la modernidad y la posmodernidad, destaca que a menudo las hipótesis de que se valen las historias (en nuestro caso las historias literarias) tienden a “pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del periodo

- 
- 1 Para un desarrollo del concepto de posmodernidad en la literatura hispanoamericana, puede consultarse el libro de Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. He trabajado sobre este concepto aplicado a la narrativa de Osvaldo Soriano en un artículo titulado “De buen periodista a escritor polémico”, y a parte de la obra de Manuel Mujica Láinez en mi tesis doctoral, defendida en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) en mayo del 2013.
  - 2 Una complicación adicional en la utilización del concepto es la especialización semántica de los términos “posmodernidad” y “posmodernismo” que se observa en ciertos estudios sobre el tema. El primero de ellos habitualmente se utiliza en referencia a las diversas elaboraciones estéticas y filosóficas, en algunos casos muy divergentes entre sí, que pretendieron enfrentar o cuestionar el espíritu de la modernidad. Se trata de un concepto más amplio y, en cierto sentido, más flexible. El segundo término, más restrictivo que el anterior en relación a lo geográfico y a lo cronológico, haría referencia a los cambios socioculturales observables con mayor fuerza desde el último tercio del siglo xx en las naciones donde se instauró el modelo neoliberal (el “capitalismo avanzado” al cual se refiere Jameson). Si bien hay motivos atendibles que permiten justificar ambas conceptualizaciones, me parece que, en relación con el estado actual de las discusiones al respecto y teniendo en cuenta los objetivos específicos de este trabajo, no resulta fecundo sostener tales diferencias. Esta posición se fundamenta en dos puntos: primero, en el hecho innegable de que en razón de la polémica alrededor de los dos conceptos (véase el texto de Shaw mencionado en la nota anterior) y la consecuente necesidad de los críticos por precisarlos una y otra vez, estos han terminado por recibir tantas definiciones que, en algunos casos, la presunta diferencia conceptual entre ellos es imperceptible. Segundo, que en un trabajo de estas características resulta pertinente la utilización de los avances obtenidos en cada una de las corrientes aludidas ya que, de hecho, en la novela que estudiamos pueden verificarse tanto recursos estéticos asociados con la posmodernidad, como posicionamientos culturales relacionados con el posmodernismo. Por lo tanto, los términos en cuestión se introducen, aunque atendiendo a las diferencias, con un espíritu unificador que no busca pasar por alto los desarrollos teóricos, sino amalgamarlos, dadas sus potencialidades explicativas.

histórico como una homogeneidad compacta” (15). Posicionándose frente a la que considera una flagrante simplificación, afirma que:

Sin embargo, esto es lo que precisamente me parece fundamental para captar el “posmodernismo”, no como un estilo, sino más bien como una *pauta cultural*: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí. (Jameson 15-16)<sup>3</sup>

De tal modo, surge la posibilidad de abordar la posmodernidad en un sentido amplio, independientemente del contexto social o geográfico en el cual se haya producido una obra. Según Jameson, por lo tanto, el posmodernismo es un espíritu común a diferentes sociedades, porque permite poner en diálogo datos provenientes de niveles diversos que se amalgaman. Entonces, podría pensarse que la posmodernidad, en el ámbito artístico, es una confluencia de rasgos que no manifiestan homogeneidad alguna, sino que obliga a poner el foco en la concurrencia de estos. En cuanto a esa aleatoriedad perceptible en las manifestaciones posmodernas, Sandra Jara, quien sigue en parte la línea de pensamiento de Jameson, aclara también la cuestión en los siguientes términos:

más que pensarla como un nuevo periodo histórico, entendemos la posmodernidad como una interpretación de la Modernidad que conlleva una actitud crítica hacia ella. Por tal motivo —aunque nos resulte incómodo el prefijo *pos*, debido a la carga temporal que implica—, las líneas que siguen intentarán mostrar que, si es posible hablar de una teoría literaria posmoderna, es porque ella surge gracias a que en el seno de la Modernidad se originó una línea de pensamiento dirigida a conmover algunos de sus principios absolutos. (15)

Si bien la autora orienta su análisis hacia las líneas filosóficas que desarrollan algunos estudios críticos sobre la literatura, el fragmento citado tiene la virtud de recordarnos con claridad la complejidad que subyace en la terminología, y de destacar el áspero cuestionamiento de los paradigmas modernos que se realiza en la posmodernidad. Justamente en esa dialéctica

---

<sup>3</sup> Los énfasis en las citas son míos, a menos que se indique lo contrario.

residen algunas de las claves que permiten interpretar la novela de Juan Forn, que es objeto de estudio en este trabajo.

Como señalé al comenzar, en *María Domecq* la impronta posmoderna puede identificarse tanto en el tratamiento que se da a ciertos temas como en los recursos y la estructura formal del relato. En cuanto a los temas, el texto gira, superficialmente, en torno a una relación amorosa que el narrador-protagonista establece con María Domecq, una prima suya y, a partir de allí, alrededor de la investigación que emprende para descubrir la verdad sobre la vida de un antepasado de ambos, muy prominente: el almirante García Domecq. Esta investigación supondrá, en primera instancia, un duro cuestionamiento de la credibilidad del relato mítico de la oligárquica familia a la cual pertenece el narrador, pero también, por extensión, una advertencia acerca de las manipulaciones sobre las que se asienta la historia oficial de un país. En otras palabras, y en un sentido amplio, la pesquisa del protagonista lleva a reflexionar sobre las limitaciones de la conservación de la memoria colectiva, sea como tradición oral o sea como historia presuntamente científica.

El crítico Leopoldo Brizuela, que reseñó la novela para el suplemento de cultura ADN de *La Nación*, anotó en aquella ocasión que de esta obra

se impone decir ante todo que narra una historia extraordinaria: su materia, en gran parte real, abarca varias culturas, dos o tres siglos, y varias generaciones de una familia de la alta burguesía argentina, pero sobre todo hechos que nunca hasta ahora habían sido relatados, ni en la ya larga tradición de las “novelas de la oligarquía” ni en el resto de la literatura nacional. Toda la fuerza, la convicción y la audacia formal del libro provienen de una urgencia que excede al propio autor: la de una zona de nuestra cultura que depende de la palabra para poder sobrevivir, una zona que no puede identificarse ya con una sola clase.

En cuanto a los recursos formales utilizados para alcanzar dicho objetivo, cabe destacar, para los fines de este trabajo, el de la autoficción.<sup>4</sup>

4 La autoficción es un tipo de narración bastante particular que progresivamente viene ganando terreno en los estudios literarios desde la década de 1970, cuando el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky acuñó la expresión para calificar una novela suya titulada *Fils* (1977). Doubrovsky buscaba, tanto con la novela como con la nueva

Para comprender su importancia hay que señalar que Forn, nacido en 1959 en Buenos Aires, en el seno de una familia de la élite económico-política argentina,<sup>5</sup> introduce en varias de sus producciones literarias confesiones e intimidades sobre los integrantes del clan, fundamentalmente para expresar sus disidencias o sus incomodidades respecto al espacio social que ocupan. No sería apresurado afirmar que ese espíritu de cuestionamiento alcanza su fuerza máxima con *María Domecq*. Y, justamente, uno de los

---

clasificación, poner en duda algunas teorías académicas relativas a los pactos de lectura y a la figura del escritor como garante último del texto, que surgieron especialmente de las afirmaciones de Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975). En ese estudio, y en reformulaciones posteriores, Lejeune intentó dar cuenta de la autobiografía como un género contractual, que depende de “que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (52). La afirmación de Lejeune de que la autobiografía se opone a la novela en primera persona a partir de los recursos que asignan la identidad (fundamentalmente, el nombre del autor al pie del texto), fue el punto de partida para que Doubrovsky comenzara su acción estético-crítica, presentando una novela y un neologismo que buscaban romper la frontera señalada. Sin lugar a dudas, uno de los trabajos más completos sobre el tema es la tesis doctoral de Vincent Colonna titulada “*L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*”, que data de 1989, en la que explora las posibilidades analíticas del término autoficción. Colonna es enfático al señalar que, si bien la proliferación de autoficciones se ha vuelto habitual a partir de la década de 1970, no debe suponerse que no existiera antes; gran parte del desarrollo de su tesis está dedicado al estudio del mecanismo autoficcional en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, donde detalla de un modo muy clarificador la puesta en abismo que implica la ficcionalización del autor, del campo literario e incluso de la misma novela. En el mundo hispanohablante, uno de los críticos más destacados sobre el tema es Manuel Alberca, quien ha trabajado el concepto en varios artículos y en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* donde, además de definir esta modalidad narrativa, analiza las implicaciones que esta conlleva para el acto de escribir y de leer. En ese sentido, expresa que la autoficción “está ligada a la quiebra del poder representativo de las poéticas realistas, teorizada por la crítica literaria estructuralista, pues aunque tiene una apariencia realista convencional, en el fondo cuestiona y subvierte de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos” (50). En consonancia, Alicia Molero de la Iglesia destaca también que “en la ficción autobiográfica van a confluir la capacidad de la novela para hacer visible la condición disagregada que impone al sujeto nuestra cultura, y un subjetivismo que puede interpretarse como el intento de recuperar el yo por encima de sus fragmentaciones. Porque a la autoficción le afecta como a la autobiografía la necesidad de revelación del sujeto, pero esta búsqueda la realiza la novela no solo expresándose sobre ello, sino representándolo” (545).

5 El concepto de élite es entendido aquí en los términos desarrollados por Teun A. van Dijk, como “una noción heurística para definir algunos grupos sociales que disponen de recursos de poder específicos [...]. Los recursos de poder de las élites pueden ser múltiples e incluyen propiedad, remuneración, control de decisión, conocimiento, pericia, cargo, rango y, además, recursos sociales e ideológicos, como estatus, prestigio, fama, influencia, respeto y similares, según se los otorgue un grupo, una institución o la sociedad en general” (72).

elementos de la obra que juega a favor de esta concepción es el mecanismo de la autoficción, constatable en la identificación entre autor y personaje mediante el denominado “protocolo nominal”. En este sentido, en novelas anteriores de Juan Forn a la que nos ocupa aquí, es apreciable un elemento autobiográfico que se puede distinguir en el parecido de ciertos pasajes narrativos con anécdotas familiares que el escritor ha hecho públicas. Así, por ejemplo, en la novela *Corazones* son reconocibles, en muchos de los personajes, los rasgos de miembros de la familia de Forn.<sup>6</sup> Sin embargo, el socavamiento de los límites entre lo real y lo ficcional, tan característico de la autoficción, agrega un condimento especial a *María Domecq*: apenas iniciada la narración, un personaje que se llama Juan, que trabaja en el mismo periódico que Forn (*Página/12*) y que firma una nota que en verdad fue publicada por él mismo en el diario, sufre un grave problema de salud, similar al que atravesó el escritor. Esta base determinará la lectura del texto, promoviendo como regla de acceso a este el pacto ambiguo del que habla Alberca.<sup>7</sup>

La combinación entre la voluntad de indagar en el pasado y los mecanismos de la autoficción se asienta en una serie muy compleja de operaciones, cuyo resultado a nivel ficcional es el descubrimiento, por parte del narrador, de una genealogía ampliada de su familia, en la que se incluye a miembros bastardos que habían sido expulsados de los relatos previos. El efecto extratextual, sin embargo, conlleva una vacilación irresoluble, ya que, si es cierto que parte del efecto de esa dinámica radica en la revisión del pasado familiar de Juan (fundamentalmente de algunos aspectos ocultos sobre la participación de su bisabuelo, el almirante García Domecq, en los actos xenófobos perpetrados en Buenos Aires durante la Semana Trágica

6 De hecho, el propio escritor reconoce este vínculo en *María Domecq* cuando menciona, metaficcionalmente, la publicación de una temprana “novela autobiográfica protagonizada por mi abuelo y yo” (110), y cuando resume, en varias ocasiones, el argumento de esta (véanse, por ejemplo, las páginas 106 y 110). Originalmente, la novela fue publicada bajo el título *Corazones cautivos más arriba* (1987) y luego reeditado como *Corazones*.

7 Al definir la autoficción en uno de sus artículos, Alberca destaca que se trata de una propuesta de lectura vacilante entre el pacto novelesco y el autobiográfico. De esa inestabilidad proviene el calificativo de “ambiguo” con que califica a este tipo de producción: “En tanto que género híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector, especialmente activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total” (“El pacto ambiguo” 16).

de enero de 1919),<sup>8</sup> no es menos cierto que el objetivo de fondo sea minar la fe científica acerca del discurso histórico.

Es posible, por lo tanto, analizar la simbólica guerra de la memoria que se establece en el relato, a través del cual el clan familiar elabora una narración que procura ordenar y mitificar la figura del almirante (valiéndose, como queda dicho, de una serie de omisiones y desplazamientos acerca de su pasado), y la estrategia, a mitad de camino entre el revisionismo histórico y la ficción literaria, con la que el narrador intenta reponer los silencios de ese discurso. Como señalé, la proyección de estas revelaciones oprobiosas no afecta solamente a la memoria de la familia, sino a la de la Nación porque, como es evidente, para el grupo dominante la historia del clan es la historia del país y, por eso mismo, cuestionar lo particular implica también en este caso apuntar a lo general.

En esta perspectiva, la elaboración de la que es objeto el pasado de la familia del narrador en *María Domecq* reviste características similares a las que Ricardo Piglia identifica en su ensayo “Ideología y ficción en Borges” (1977). El crítico hace notar en esas páginas que, en la escritura de Jorge Luis Borges, la *narración genealógica* es una construcción que

no tiene nada que ver con la verdad de una autobiografía, es más bien la reelaboración retrospectiva de ciertos datos biográficos que son forzados a encarnar un sistema de diferencias y de oposiciones [entre la vertiente materna-cultural y la vertiente paterna-militar]. (1-2)

---

8 Con el nombre de “Semana Trágica” se conocen una serie de sucesos acaecidos en Buenos Aires durante el mes de enero de 1919. Lo que comenzó como una protesta sindical en contra de las condiciones laborales en algunas fábricas de la ciudad, derivó en hechos de violencia entre los trabajadores, la patronal y el gobierno. Algunos grupos oligárquicos, disconformes con la posición asumida por el presidente Hipólito Yrigoyen (el primer mandatario elegido a través del voto libre en la Argentina), crearon organizaciones paramilitares para atacar a los huelguistas. Sin lugar a dudas, la más conocida de esas organizaciones fue la Liga Patriótica Argentina, que entre sus acciones, además de los choques armados con grupos obreros, cuenta la planificación y ejecución del primer pogromo acaecido en América Latina en contra de la comunidad judía. Para un análisis en profundidad de estos hechos puede consultarse el libro *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, de Daniel Lvovich, especialmente los capítulos “La Semana Trágica: El gran miedo de 1919” y “La inquietud conservadora (1919-1927)”. Sobre la actuación del almirante Domecq en la organización de la Liga Patriótica, véanse páginas 189 y ss.

Se trata de un esquema dualista, a partir del cual se establece una “interpretación ideológica” (Piglia 4), en la que conviven los dos linajes mencionados. Sin embargo, la poética forniana se instala en un espacio algo diverso al de Jorge Luis Borges, puesto que en gran medida lo que puede apreciarse en *Maria Domecq* no es la exaltación del linaje tanto en su vertiente cultural como en la militar, sino la voluntad de subsumir una a la otra. En términos generales, podemos afirmar que el proyecto de Forn supone la revisión crítica de la herencia militar a través de la herencia cultural: si en opinión de Piglia la obra de Borges resulta de un intento por conciliar ambas vertientes en una realidad de conjunto, que si no las resuelve por lo menos les permite coexistir armónicamente, en la obra de Forn existe la voluntad explícita de anular una de ellas a través de la otra. Mediante la introducción en la narración de hechos documentados junto con conjeturas cuya comprobación es difícil o directamente imposible, la escritura permite desenmascarar las mentiras del relato heroico de la historia familiar (literalmente inoculado desde la infancia, como se deja ver en la novela), para revelar una parte silenciada u ocultada del pasado. Esto no impide, como señala Piglia para el caso del autor de *El Aleph*, que la ficción familiar también sea, en Forn,

una interpretación de la cultura argentina: esas dos líneas son las dos líneas que, según Borges, han definido nuestra cultura desde su origen. O mejor: esta ficción fija en el origen y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. (2)

Por lo tanto, si bien una de las intenciones primordiales de la novela es instalar un discurso desestabilizante en relación a algunos de los presupuestos que fundan la nacionalidad de ciertos grupos (y la Semana Trágica lo es), la disputa entre una versión desde arriba (que exalta el militarismo y oculta la masacre) y una versión desde abajo (alternativa y de denuncia) en el seno de la élite dominante revela algo más que la simple presencia de una oveja descarriada del rebaño, como se presenta repetidamente a sí mismo el narrador de la novela. De hecho, como venimos afirmando, la operación podría considerarse como un intento de desplazamiento del poder militar (asociado, entre otros condimentos, a la idea de una nacionalidad católica,

hispanista, filofascista, que parte del grupo de élite ostenta y que es revelada en la interpretación de los acontecimientos que se propone en la novela), a partir de la afirmación de la supremacía del capital simbólico<sup>9</sup> encarnado en el periodista-escritor que protagoniza el relato.

En las páginas que siguen, procuraré analizar el modo en que esa *narración genealógica* apunta en buena medida a cuestionar el relato oficial sobre los hechos del pasado y, por ende, a sugerir que la historia en su versión oficial es producto de una relación de fuerzas en la que predomina la parte más poderosa. Un antídoto contra esas imposiciones, parece sugerir la novela, es la elaboración de versiones alternativas al discurso hegémónico, en las que tengan lugar otras voces que han sido acalladas o por medio de las cuales se revelen facetas escondidas de hombres prominentes de la escena nacional. Además de tomar nota del ejercicio de autocrítica y de exhibición de las vergüenzas familiares encarado por el escritor, que se manifiesta en asuntos muy concretos, referidos, como dije, a la historia de la familia y del país, me parece importante reflexionar sobre la naturaleza de tal ejercicio, sobre su principio impulsor, pero también, fundamentalmente, sobre el combustible que alimenta esa acción y que es el mismo que puede registrarse en muchos otros escritores contemporáneos.

Lo que quiero decir es que la zona de fricción entre un relato del clan y uno de la nación configura un espacio en el cual no es difícil observar el funcionamiento de lo que Michel Foucault denominó *saberes sujetos*. Para ser más preciso, me parece pertinente señalar que en la novela hay mecanismos que, apuntalados en la historia o en la ficción (lo mismo da, como señala Piglia), podrían identificarse con las dos acepciones que Foucault da a los mencionados saberes, es decir como “contenidos históricos que fueron sepultados o enmascarados dentro de coherencias funcionales o sistematizaciones formales” (17) y, principalmente, como

toda una serie de saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido.

Y la crítica se efectuó a través de la reaparición de estos saberes bajos, no

---

<sup>9</sup> Sobre el concepto, véase el libro de Teun A. van Dijk ya citado (75-76) y, principalmente, el libro *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, de Pierre Bourdieu, donde desarrolla el concepto en diversos pasajes.

calificados o hasta descalificados (los del psiquiatrizado, del enfermo, del enfermero, del médico que tiene un saber paralelo y marginal respecto del saber de la medicina, el del delincuente), de estos saberes que yo llamaría el saber de la gente (y que no es propiamente un saber común, un buen sentido, sino un saber particular, local, regional, un saber diferencial incapaz de unanimidad y que solo debe su fuerza a la dureza que lo opone a todo lo que lo circunda). (18)

Aunque voy a profundizar en estos puntos, me parece necesario adelantar que estos saberes sujetos, en la novela, están encarnados en dos ramas bastardas de la familia Domecq: en Noburo Yokoi, un hijo extramatrimonial no reconocido que el almirante tuvo con una japonesa durante su estadía en Oriente, al que la familia siempre se negó a reconocer; y en María Domecq, descendiente de la hija con problemas mentales del almirante. Estas dos ramas, ocultas en la versión oficial del linaje, son justamente las que el narrador presentará como las opciones que pueden volver a contar el pasado, y desmontar la fantasía colectiva del clan.

Más arriba he dejado entrever que *María Domecq* puede pensarse como una novela histórica, a pesar de que difícilmente cumpliría con los estándares canónicos con los que, en general, se relacionan las obras que se incluyen en dicho subgénero. Esta asociación se sustenta en la propuesta de Fernando Aínsa acerca de la denominada nueva novela histórica cuando, en su libro *Reescribir el pasado*, considera que disciplinas como la genealogía “han abierto las puertas a una sugerente ficcionalización, situada entre la biografía, el ‘relato de vida’ o la saga familiar del rastreo histórico de los orígenes” (43). En efecto, la novela de Forn registra todas estas características: en primera medida se trata de un relato autoficcional (que intencionalmente se ubica, por lo tanto, en una zona ambigua que cuestiona los límites entre biografía y ficción). En segundo lugar, el texto también se dedica a explorar la saga genealógica, principalmente a través de la figura del almirante Manuel Domecq García, gran héroe patriarcal de la familia, tal y como es exaltado en los relatos de la abuela del narrador. Por último, la novela rastrea los orígenes identitarios de la élite y del país, al develar la trama oculta de la vida del almirante, a partir de la cual se ponen en evidencia su participación activa en la fundación de la Liga Patriótica Argentina y su acción represiva durante los luctuosos hechos de 1919. Justamente en este último sentido

puede armonizarse perfectamente con las ideas de Foucault acerca de la conformación de genealogías que hemos copiado, que Aínsa llama la atención sobre el hecho de que muchas de las novelas producidas con esas características “son interesantes en la medida en que la filiación familiar se entronca con las raíces identitarias respectivas de la Argentina y el Brasil oscilando en forma pendular entre Europa y América” (43).<sup>10</sup>

### **Los saberes sujetos del clan Domecq: operetas y pogromos en el seno de una tradicional familia argentina**

Como queda dicho, en el caso de *María Domecq* las relaciones genealógicas son utilizadas de modo explícito por el narrador para vincular la historia del clan con la de la Argentina, pero desde una perspectiva descentrada y que nada tiene que ver con el mitificado (y mistificado) heroísmo de los antepasados borgeanos. En ese sentido, la estadía del almirante en Japón durante la contienda con Rusia juega un papel fundamental, a raíz de la cuota de exotismo y prestigio que atrajo sobre su figura, la cual ahora Juan trata de deconstruir.

El hecho de que la novela esté plagada de referencias orientalistas, elemento muy característico en la cultura de las familias de la oligarquía vernácula de comienzos de siglo, es mucho más que un simple dato anecdótico. Es la materialización concreta del mito familiar:

Toda familia tiene su relato mítico y ese es el que habíamos escuchado desde chicos mis primos y yo de boca de nuestra abuela, corroborado y potenciado por todos los objetos japoneses que nos rodeaban en aquella casa: katanas con pendones que colgaban de las paredes; vitrinas de laca y cristal donde parecían flotar en el aire las figuras talladas en marfil de samurais y dragones; acuarelas verticales con ideogramas y un monte nevado o la rama de un

<sup>10</sup> María Cristina Pons sostiene ideas parecidas que justifican la inclusión de novelas como *María Domecq* en el subgénero: “En términos generales, esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo xx, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras o, en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla” (97).

cerezo en flor; fotos en sepia con fondos de pagodas o jardines y personajes uniformados en primer plano, todas ellas en marcos delicadamente trabajados en caoba; y, en especial, dos tigres acechantes de hierro que custodiaban la chimenea en la que no había vuelto a arder el fuego desde que el almirante murió, en 1951. (Forn 20)

La aparición de elementos orientales en *María Domecq* sirve tanto para caracterizar el ambiente y la época, como para introducir una doble dimensión, heroica y exótica en el pasado del almirante Manuel Domecq García. Esto se hace manifiesto, por ejemplo, cuando el narrador describe el ceremonial que su abuela Akita<sup>11</sup> seguía cuando evocaba, para los niños de la familia, la vida del almirante:

Pocas escenas encarnaban tan plenamente mi infancia como aquellas tardes a los pies del sillón de ella, después de que nos arrearan en dulce montón del jardín a la cocina, a lavarnos atropelladamente las manos, y de ahí al living, donde nos esperaba ella recién levantada de la siesta, con el té servido. Akita señalaba entonces alguno de los muchos objetos japoneses que poblaban aquella enorme habitación y nos contaba quién se lo había dado al almirante, y por qué, y qué recuerdos le traía a él contemplarlo. (21)

La narración acarrea, consecuentemente con su principio de adoctrinamiento, una moraleja cuya intención es transmitir a la generación nueva el liderazgo y el legado del almirante. Cuando los niños inquieren sobre los motivos que llevaron al antepasado a permanecer en la Argentina, la anciana memorialista reacciona así:

---

<sup>11</sup> Ya la historia del nombre de la abuela, Akita, contiene una nota de orientalismo, con todo el conjunto de operaciones de idealización y generalización características de esa perspectiva: “Una de las razones por las que todos esos nietos adorábamos a nuestra abuela era porque se llamaba [...] Akita [...]. El almirante conoció a la pequeña Akita al volver de Japón. De hecho, la bautizó así cuando la tuvo en sus brazos por primera vez”, porque “en ausencia del almirante, [la pequeña] había recibido el nombre de la hermana que la antecedió por breve tiempo en la tierra. Pero parece que él detestaba esa costumbre, y al volver a la Argentina movió sus influencias, que no eran pocas, hasta lograr cambiarle el nombre a su hija” (Forn 21). Observaremos con mayor detenimiento la carga de idealización que conlleva el orientalismo, al detenernos en el rechazo de Akita (la legítima) hacia su hermano Noboru (el bastardo).

Akita entonces nos decía que el tiempo de los guerreros ya había terminado; que por esa razón el almirante se había quedado en la Argentina, aportando su granito de arena al progreso de nuestro país, y que por eso había ahora en Buenos Aires unos astilleros y una calle que llevaban el nombre Domecq García, y que eso era lo más importante: que nosotros supiésemos seguir su ejemplo cuando fuéramos adultos, para hacer más grande el país donde vivíamos. (22)

El sistema hagiográfico oficial queda claramente aludido a través de la mención de los monumentos. Implícitamente se establece un círculo de retroalimentación, cuya lógica parece sugerir que, como el almirante fue un gran servidor de la patria, ha merecido el infrecuente honor de que diferentes lugares de la ciudad lleven su nombre, pero también que quienes tomaron la decisión de hacer esos homenajes no podían estar equivocados. Este tipo de mecanismo, a través del cual se busca regir la memoria colectiva, es uno de los canales más recurrentes contra los cuales la nueva novela histórica reacciona. En efecto, la naturalización del conocimiento resulta siempre un núcleo que debe ser roído por los relatos, en este sentido contraculturales, de la narrativa posmoderna.

A pesar de compartir esta intención con muchos de sus contemporáneos, el caso de Forn presenta la particularidad de que el sentido común histórico que debe ser deconstruido hace referencia al pasado familiar, cuyos alcances en el presente pueden ser testimoniados por él mismo. Una vez delimitado el escenario en que deben moverse los personajes, Juan, el narrador de la novela, recuerda que, entre los dos linajes que fundan la rama paterna, él ya ha hecho su elección:

Para *mi* relato mítico, yo no venía del almirante: yo venía de Carlos Forn, el gran cabrón de la familia, el arribista que se había casado con mi abuela y le había despilfarrado la fortuna y había hecho la vida más bien imposible a mi padre y sus hermanas y había terminado instalándose en la casa de La Cumbre cuando no soportó un minuto más de tilinguería porteña. (26; énfasis en el original)

La rebeldía del personaje frente a la lógica panegirista resulta un antícpo elocuente de la actitud que, como hemos comentado, no pretende la exaltación del linaje militar al modo borgeano, sino que busca poner en evidencia

el revés trágico que se esconde tras la imagen heroica de los antepasados militares. En el transcurso de la novela la acción corrosiva del discurso irá derivando lentamente desde lo íntimo-familiar hacia lo público-nacional a través, fundamentalmente, de la convergencia de dos líneas argumentales. La primera de ellas es el descubrimiento de que el almirante tuvo un hijo con una mujer japonesa y la hipótesis de que el militar argentino podría haber sido el inspirador del personaje Pinkerton, de *Madame Butterfly*. Esta especulación, indemostrable en términos estrictamente historiográficos, es introducida por medio de un interlocutor significativo por su representatividad en relación a la institución historiográfica: el historiador De Marco,<sup>12</sup> a quien el narrador entrevista al comienzo de la novela. Por cierto, la hipótesis de que el almirante argentino pudo haber servido de fuente para el famoso personaje de la ópera es, en una nueva complicación autorreferencial, el argumento del artículo que publica Juan al comienzo de la novela.

La segunda línea que converge apunta a revelar el rol de García Domecq en la creación de la Liga Patriótica Argentina y su participación en los hechos represivos de 1919, que cuentan, en este caso, con amplia base documental. Ambas líneas trayectorias aparecen en el horizonte de Juan casi por casualidad:

Hasta el momento en que el profesor De Marco me mandó sin proponérselo a revisitar el relato mítico de mi familia, yo sabía de la Semana Trágica lo que sabía del resto de la historia de nuestro país: esa clase de conocimiento somero (con mucho más de somero que de conocimiento) que caracteriza al argentino medio [...]. Quiero decir que ignoraba la bochornosa participación del almirante en los hechos, el rol que le cupo. (89)

La pesquisa, que tiene su origen en las inquietudes sembradas por De Marco durante la charla con el narrador, resulta ser un golpe tanto a la versión oficial de la historia como a la memoria familiar que, en cierto sentido, son lo mismo. En otras palabras, cuando Juan se propone saldar la deuda del clan Domecq con aquel hijo bastardo del almirante que Akita no quiso recibir en la casa cincuenta años antes, se interna, en el mismo movimiento, en

---

<sup>12</sup> En clara alusión a Miguel Ángel De Marco (1939-), quien entre otros cargos ocupó el de presidente de la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, y es un reconocido especialista en historia naval.

otro de los aspectos oscuros de la vida del patriarca: su participación en el fascismo vernáculo y en los asesinatos perpetrados durante enero de 1919.

Otro hecho significativo, desde esta perspectiva en la que se pone en duda el relato histórico-familiar, es que la investigación sea encarada en compañía de María Domecq, una prima segunda del narrador, nieta de la hermana retrasada de Akita. En las palabras del propio Juan: “Porque era cierto: había, en nuestra familia, una loca en el altillo. Era algo que no se ocultaba exactamente pero tampoco se mencionaba” (35). El personaje de María Domecq es una Beatrice (en el sentido dantesco del término) que participa de una doble naturaleza y que le permite al narrador abrir los ojos a una realidad superadora. Por ser la heredera del apellido pero no de los privilegios, María estaba al tanto del secreto que vivía oculto detrás de la figura del almirante, que se relaciona con la memoria colectiva y popular de los argentinos: “¿Sabés quién se llamaba como vos? ¿Sabés el flor de turro que tenía ese apellido?” (90). La paradoja se manifiesta en la constatación, expresada por Juan, de que “ella lo conocía mejor que yo, aunque supiera mucho menos de él” (90).

En cierta medida, entonces, María Domecq es como un prisma gracias al cual se descomponen todos los elementos constitutivos de la identidad familiar o, lo que es igual, ella representa los saberes descalificados o insuficientemente elaborados de los que hablaba Foucault en uno de los fragmentos antes comentados. Solamente a partir del contacto con la figura de la mujer, de su intermediación, los elementos del pasado familiar adquieren nuevas dimensiones y llegan a ocupar el lugar que les corresponde en el relato. María abre a Juan las puertas de un entendimiento superior de los hechos, y le permite encadenar los eslabones perdidos:

yo, que me enorgullecía de haber expuesto a la luz pública ese pequeño oprobio privado [el del hijo japonés del almirante], había sido incapaz de ver la verdadera bomba: que el presunto Pinkerton de Puccini había sido, en la vida real, el responsable del primer *pogrom* en territorio argentino, el organizador del primer grupo paramilitar a gran escala en la historia de nuestro país. (91)

La tensión que resulta de los contrastes entre el relato tradicional de la familia y la nueva mirada surgida del contacto con María es expuesta,

de modo cada vez más descarnado por el narrador, en un ejercicio de mortificación por el cual pretende desnudar cómo funciona socialmente la memoria y qué se esconde detrás de los olvidos. Apenas proyectada la sospecha sobre la figura del almirante, Juan se dedica con todas sus fuerzas a estudiar sistemáticamente el relato historiográfico para confrontarlo tanto con la tradición familiar, fijada por Akita, como con el relato disruptivo de la rama oculta, introducido por María. Así, después de comenzar este proceso de depuración de la memoria colectiva, el narrador afirma que:

A pesar de la falsedad para entonces evidente de aquel relato mítico, yo seguía infectado a mi manera del autoengaño colectivo de mi familia. Yo era la víctima y el hazmerreír perfecto de esa bella sentencia que dice: “La patria es la infancia”. Yo le estaba fritando el cerebro a María Domecq con las ignominias del almirante y los demás integrantes de su casta de prohombres. (105)

Más allá de la ironía con la que Juan se expresa al considerar su clase, es también evidente en esta cita que el ataque se dirige en contra del mecanismo por el cual la historia se construye a partir de una manipulación afectiva que deviene en la ocultación selectiva de ciertos hechos. Abrir los ojos a las acciones del almirante durante la Semana Trágica, meterse “hasta el cuello en el asunto” supone necesariamente también revisar los recuerdos de “infancia y adolescencia que volvían uno tras otro a mi mente, cargados de nuevo y amargo sentido” (105).

A partir de esa descomposición proyectada por la figura prismática de María, el narrador podrá apreciar el verdadero valor del pariente japonés. Noboru es, en sí mismo, la frontera entre la representación heroica del paso por Oriente del Almirante, supuestamente atestiguado por las japonerías acumuladas en las vitrinas que atesora Akita, y la oculta realidad familiar que se ha procurado silenciar durante décadas.

Cuando Juan y María logran dar con el hombre, que después de ser rechazado en Buenos Aires por Akita y la rama central de la familia ha pasado gran parte de su vida en Brasil, los relatos míticos que la abuela transmitía se derrumban. Esto sucede no solamente en función de la evidencia de que ese hijo bastardo del almirante es más que un simple rumor, sino a partir del testimonio de sus experiencias, que él mismo relata en primera persona. Quizás eso sea lo que explique la introducción, en el tramo final de la novela,

de un pormenorizado detalle sobre su vida, que lo sitúa equidistante, por su simpleza y su tragicidad, tanto de las anécdotas de Akita como de las especulaciones acerca del origen del personaje de Pinkerton de Puccini. Nuevamente es María Domecq quien crea las condiciones para que eso suceda:

El viejo Noboru nunca había ofrecido un relato pormenorizado de su vida a sus nietos, y tampoco a sus hijos. Siempre había hablado poco [...]. Pero María Domecq había despertado en él una locuacidad inédita (158).

Es significativo que el relato que Noboru ofrece a María no tenga absolutamente nada que ver ni con las fantasías de Juan, ni con las de Akita. Es un recuerdo austero y trágico, el de su formación y supervivencia en el Japón de los años veinte, de la Segunda Guerra Mundial y de la posguerra. Desde el punto de vista de la memoria, al restituir la voz de Noboru y al permitirle expresarse y recuperar ese pasado remoto y desconocido hasta para sus propios descendientes, lo que propicia María es el reconocimiento humano de lo que antes era solamente representación y exotismo finisecular. Es decir, la narración de Noboru cambia aquello que antes era producto de la imaginación e, incluso, objeto de la censura en el relato de la familia, por un testimonio en primera persona, canalizado a través de la voz de la víctima. Si como expresa Axel Gasquet, en *Oriente al Sur*, las imágenes orientales que suelen transmitirse a través de los relatos de los viajeros (y de Akita)

son pura representación imaginaria del Oriente, más que conocimiento acabado de su realidad concreta. Y dicha representación del Oriente dice más sobre la propia cultura que produce el motivo oriental que sobre su objeto de estudio. (16)

Entonces, las explicaciones del hijo japonés del almirante funcionan en la obra como la cancelación del orientalismo (elaborado por la familia y por la clase social) en tanto mecanismo de representación propiamente dicho y, por lo tanto, como desplazamiento de la historia oficial. Fundamentalmente, la recuperación que Juan emprende de ese antepasado perdido, de su familia, de su historia, implica un fuerte golpe al discurso unificador de la memoria colectiva del clan. En definitiva, la narración de la identidad, impuesta por

la abuela Akita, se ve mortalmente debilitada por el relato genuino (aunque periférico) de su hermano no reconocido, del desheredado, del silenciado.

### A modo de conclusión

Con lo expuesto hasta aquí, puede insistirse en la intención, apreciable en *María Domecq*, de cuestionar la capacidad de recordar objetivamente y, sobre todo, de poner en duda los medios para intentar esa empresa. Este objetivo se cumple a través del socavamiento del relato mítico-familiar, revisado a través de una serie de procedimientos de diversa naturaleza, que problematizan los pactos de lectura. Sobre la base de la autoficción, el objetivo más obvio de la narración es el de desnudar la vergonzosa participación del antepasado de Juan, el Almirante García Domecq, encumbrado por el relato panegirista como el *pater familias*, en la conformación de la Liga Patriótica. En ese mismo sentido funciona también, aunque sin un sustento historiográfico, la propuesta de las ramas genealógicas de bastardos, que representan alternativas al tronco principal, concebido como producto de la corrupción de los mayores y de la complicidad de los descendientes. Resulta especialmente interesante el objetivo perseguido por Forn al poner esas dos realidades familiares en diálogo. Podría decirse que ese acercamiento a lo anteriormente condenado al silencio conduce, a la larga, a la deconstrucción de la historia oficial que se materializa a través del reconocimiento y de la apropiación de la “anormalidad”. Podemos recurrir nuevamente a Michel Foucault para explicar esta interacción:

He aquí, así delineada, lo que se podría llamar una genealogía: redescubrimiento meticoloso de las luchas y memoria bruta de los enfrentamientos. Y estas genealogías como acoplamiento de saber erudito y de saber de la gente solo pudieron ser hechas con una condición: que fuera eliminada la tiranía de los discursos globalizantes con su jerarquía y todos los privilegios de la vanguardia teórica. Llamamos pues “genealogía” al acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales: el acoplamiento que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de este saber en las tácticas actuales. (18)

Es posible, a partir del acercamiento propuesto en las páginas precedentes, leer *Maria Domècq* como una genealogía, en el sentido que Foucault le asigna a ese término. Es decir, en un plano bastante obvio, como la combinación y el acoplamiento del registro histórico nacional y del saber memorístico familiar. Pero también, en un plano menos obvio y quizás más importante, como la revelación de las incorrecciones, injusticias y omisiones que el conocimiento erudito (la historia en este caso) esconde merced a la presión ejercida por quienes ostentan el poder evocador sobre quienes no lo tienen. Si un nivel del texto puede leerse como una advertencia sobre la tiranía del discurso que se presenta a sí mismo como oficial y absoluto; otro nivel, encarnado en las figuras de María y Noboru, insiste en la importancia de la recuperación de otros saberes cuya potencia reside en eliminar la jerarquía de los discursos globalizadores y los privilegios que a partir de ellos se han establecido. Para revelar ese mecanismo de dominación, el escritor-narrador precisará no solamente sustituir un conocimiento por el otro, sino también reemplazar a los narradores de ese pasado. En otras palabras, lo que Juan necesita para decantar la herencia familiar es la conexión (aunque sea ficcional) con los sectores silenciados de su familia que conducen directamente a las omisiones históricas de la nación: la rama del hijo bastardo-oriental (es decir racialmente *impura* o *mestiza*) y la rama de los descendientes de la “loca del altillo”.

Estas afirmaciones se justifican, en primera medida, porque como hemos visto no hay un frontera delineada entre la memoria familiar y la historiografía nacional. En verdad, desde la perspectiva de las élites tradicionales, no hay diferencia entre una y otra. Por tanto, Forn se propone denunciar la consecuente manipulación que surge del derecho de escribir la historia (y de imponer nombres a los monumentos, a las calles e, incluso, a los astilleros). En segunda medida, hay una asunción, en términos filosóficos, de la “culpa del sobreviviente” (que parece ser reformulada como la “culpabilidad del descendiente”). En este sentido, la trayectoria seguida por el narrador logra unir *medularmente* (Brizuela s.p.) los hechos de 1919 con la dictadura de 1976 y resulta, en definitiva, un ajuste de cuentas personal en el que el autoexamen es la única manera de evadirse del círculo familiar que propone continuar con la ceguera y la hipocresía. Como lo expresa Juan al reflexionar sobre la estrategia familiar:

Poco sorprende esa incapacidad [por comprometerse políticamente], en mi caso concreto, como venía a descubrir ahora: era una costumbre de la casa. Mi propia familia ofrecía una evidencia flagrante de cómo emputecer al país y desentenderse de las consecuencias después. (111)

La verdad tiene un costo: el de suspender la representación complaciente del relato familiar tradicional para alcanzar un estado superador, para encontrar respuestas. En la búsqueda de la voz de los marginales, de los que fueron silenciados y olvidados por el relato mítico consagrado y oficializado, reside parte de la solución. El discurso de Noboru interrumpe el orientalismo y el discurso de María interrumpe el de la locura, para proponer un nuevo saber histórico, genealógico, familiar. Sobre esa base, Juan (el narrador) y Forn (el escritor autoficcionalizado) pretenden establecer una jerarquía alternativa, donde los locos y los bastardos pueden darles a los miembros “normales” de la familia un par de lecciones valiosas.

Es por todo esto que resulta posible inscribir a *María Domecq* dentro de las manifestaciones que la posmodernidad, entendida como una pauta cultural, habilita. Se trata, si no de reemplazar los discursos hegemónicos por discursos silenciados, por lo menos de leer los primeros a la luz de los segundos. Tras ese esfuerzo intelectual, inevitablemente, se oculta el socavamiento de la visión complaciente y doctrinal que proponía la historia oficial (que la familia del narrador había ayudado a escribir).

## Obras citadas

- Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado*. Mérida: CELARG, 2003. Impreso.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- . “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona* 9 (1996): 9-19. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Brizuela, Leopoldo. “Excéntrico mito de familia”. Reseña de *María Domecq*, por Juan Forn. *La Nación*. Web. 10 noviembre. 2007. <[www.lanacion.com.ar/959829-excentrico-mito-de-familia](http://www.lanacion.com.ar/959829-excentrico-mito-de-familia)>.

- Colonna, Vincent. "L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature". Tesis de doctorado, EHESS, 1989. Impreso.
- Forn, Juan. *Maria Domecq*. Buenos Aires: La página, 2011. Impreso.
- Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira, 1996. Impreso.
- Gasquet, Axel. *Oriente al Sur: el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba, 2007. Impreso.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Jara, Sandra. "Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna: sobre lo impensado del sujeto del lenguaje". *Literatura y (pos) modernidad: teorías y lecturas críticas*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 2008. 13-53. Impreso.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplemento Anthropos 19, 1994. 47-61. Impreso.
- Lvovich, Daniel. *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2003. Impreso.
- Molero de la Iglesia, Alicia. "Autoficción y enunciación autobiográfica". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9 (2000): 532-551. Impreso.
- Niemetz, Diego. "De buen periodista a escritor polémico. La poética de Osvaldo Soriano". *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Vol. 2. Ed. Víctor Gustavo Zonana. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 227-270. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista* 2.5 (1979): 3-6. Impreso.
- Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". *La narración gana la partida*. . Comp. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé, 2000. 97-116. Impreso. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Van Dijk, Teun A. *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.

## Bibliografía

Berlanga, Ángel. Entrevista. "Hoy por hoy, el concepto de ficción ya no me interesa". *Página/12*. Web. 20 de agosto. 2011. <[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-22651-2011-08-20.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-22651-2011-08-20.html)>.

- Forn, Juan. Entrevista. Entrevistado por Mercedes Carreira. *Narcisa*. Web. Abril. 2007. <<http://www.narcisa.com/home.asp?id=1447>>.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Molero de la Iglesia, Alicia. “Figuras y significados de la autonovelación”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 33. Web. 2006. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>>.

### Sobre el autor

Diego E. Niemetz es licenciado y doctor en Letras. Se desempeña como profesor en la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Desde 2008, ha obtenido tres becas de CONICET. Ha realizado parte de su posdoctorado en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS, Brasil). Ha coeditado las publicaciones *Hacia una visión integral de la literatura argentina* (2010), *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano* (2012) y *Nuevos Horizontes de Iberoamérica* (2013). Es autor del libro *Aventuras y desventuras de un escritor. Manuel Mujica Láinez en el campo cultural argentino*, que está basado en su tesis doctoral (actualmente en prensa). Sus artículos sobre diversos escritores argentinos contemporáneos han sido publicados en libros y revistas de América Latina y Europa.