

1980

El gran solitario de palacio y la modalidad de la ironía

Sharon E. Ugalde

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Ugalde, Sharon E. (Otoño 1980) "*El gran solitario de palacio y la modalidad de la ironía*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 12, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss12/4>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL GRAN SOLITARIO DE PALACIO Y LA MODALIDAD DE LA IRONÍA

Sharon E. Ugalde

Entre los jóvenes escritores mexicanos más destacados de hoy en día figura René Avilés Fabila cuya lista de publicaciones incluye principalmente novelas y cuentos.¹ La modalidad predominante de su obra literaria es la ironía y la novela *El gran solitario de palacio* (1979) sirve como ejemplo especialmente revelador de la forma en que el autor utiliza esta modalidad en sus textos. Hayden White resume la esencia de la ironía de la manera siguiente: «El propósito de la declaración irónica es afirmar tácitamente lo negativo de lo que se afirma al nivel literal, o viceversa. Presupone que el lector u oyente ya sabe o es capaz de reconocer lo absurdo de la caracterización de la cosa designada.»² Este juego de dos sentidos no sólo afecta al contenido conceptual del texto sino también al contenido emocional. Así, la ironía evoca dos sentimientos conflictivos: algo es cómico y divertido y a la vez trágico y doloroso. Además, una vez que el lector rechaza el nivel literal, la ironía es capaz de producir múltiples significaciones. Para Avilés Fabila la ironía sirve como telar en el cual fabrica su texto, y como tal no sólo determina la estructura y el lenguaje de la obra, sino también la naturaleza de los acontecimientos históricos contenidos en ella.

La estructura narrativa de *El gran solitario de palacio* refleja la dualidad esencial de la ironía. Primero hay que destacar que el texto presenta dos historias.³ Una relata aspectos de la vida de un caudillo longevo, quien después de someterse a una dolorosa cirugía plástica, es elegido presidente del país cada seis años gracias al apoyo de los militares y de un buen número de políticos cuidadosamente seleccionados. La otra historia narra las acciones de unos personajes, Sergio, Felipe, Patricia y Graciela, universitarios que participaron en las protestas estudiantiles en México en 1968.

Unas diferencias notables en el tono y el léxico de las dos historias

contribuyen a crear el doble contexto emocional. Los segmentos sobre el caudillo y sus defensores fieles se caracterizan por un tono de humor y de

hipérbole. Avilés mantiene al lector a una distancia impersonal y así éste nunca llega a ver a estos personajes como seres de carne y hueso sino como exageraciones de sus defectos. Por ejemplo, uno de los fallos del caudillo es poseer un ego de tamaño gigantesco, y en la selección que sigue hay dos aspectos que subrayan con humor este defecto, la creencia que tiene el presidente que sin él no existiría la nación y la actitud exageradamente servicial del secretario privado: «El presidente tiró las cenizas de su cigarro (sólo fumaba cuando estaba nervioso) y antes que cayeran al suelo, su secretario privado las capturó y las guardó en la bolsa del saco. Salió haciendo reverencias, sin darle la espalda al mandatario, quien ya sentado en un confortable reposet entonaba el himno nacional con vigoroso patriotismo, dirigiéndose él mismo con la batuta de plata que le reglara el compositor Heladio Pérez» (p. 72). La asociación frecuente de palabras que sugieren indignación y repulsión - tales como «insolentemente» (p. 38), «teatralmente» (p. 41), «ruda,» «agresiva» (p. 67) - con los personajes de la historia del caudillo añade al contexto negativo en el cual aparecen.

El léxico con que se describen los estudiantes, por el contrario, tiene connotaciones atractivas y sin excepción crea una reacción positiva hacia ellos. Una selección característica incluiría palabras como «bello» (p. 78), «buena,» «fuera de serie,» «simpático» (p. 107), y «bonita» (p. 24). Un punto de vista editorial, con breves alusiones al carácter de los personajes va formando un tono realista. De vez en cuando se interrumpe la narración en tercera persona cuando uno de los estudiantes recrea en la mente los sucesos trágicos de la protesta. En estos segmentos en primera persona el lector escucha, se podría decir, «a escondidas,» los pensamientos y los temores de los personajes. El resultado es un tono íntimo que refuerza el vínculo de simpatía entre el lector y los estudiantes.

La dualidad esencial de la ironía se refleja también al nivel del discurso. La frecuencia narrativa de la historia de los estudiantes es repetitiva, se cuenta varias veces lo que pasó una vez, mientras que la de la otra historia es, en contraste, iterativa, narrándose una vez lo que pasó muchas veces.⁴ Una dualidad semejante es aparente con respecto a la duración.⁵ La historia de los estudiantes está encajada en la del caudillo. Esta forma la primera narración y dura un periodo de unos meses, desde la ocupación militar de la ciudad universitaria hasta la reelección inminente del presidente. Sin embargo, la incorporación en el texto de breves analepsis parciales alarga la duración a unos cincuenta años en el pasado, el mismo número de años que el caudillo lleva en el poder.⁶ Una analepsis muy eficaz a este respecto es la equivocación consistente en llamar a Joaquín, el secretario privado, con los nombres de

previos secretarios (pp. 69, 71); otro ejemplo es el referirse a las varias ex-primeras damas, quienes se ven obligadas a dejar el puesto después de un periodo de seis años (p. 175). El «Anexo único o varios años después del movimiento estudiantil,» en forma de entrevista con el nuevo director del Departamento de Torturas, alarga la historia en la otra dirección, más allá del fin de la primera narración. El lector se queda con la impresión de que la historia del caudillo es de una duración ambigua, tal vez sin fin, mientras que la de los estudiantes parece ser un incidente transitorio.

Las múltiples posiciones temporales de la narración también contribuyen a la textura irónica de *El gran solitario de palacio*.⁷ Predomina lo que Gérard Genette llama la postura subsiguiente, la narración de hechos ya pasados, pero no es la única postura. Alterna tanto con la interpolada y la simultánea como con un tipo de retrospectiva que completa una brecha anterior en la narración (*completing analepsis*). Un resultado de la alternación de posturas temporales es, por ejemplo, la yuxtaposición de escenas de la prisión con las de una gran celebración oficial del cumpleaños del caudillo. Las paredes frías y húmedas, interrogaciones, el temor de la tortura y la memoria de la muerte de compañeros queridos, forman un fuerte contraste con «una serie de festejos sensacionales» (p. 86) que comienzan con el sonido de diez mil músicos tocando debajo de la ventana del presidente.

Los segmentos narrados desde la postura interpolada se contrabalancean, resaltando cada uno una de las emociones contrarias características de la ironía. La inclusión del segmento sobre Cachuchas, un héroe del bazukazo, subraya el sufrimiento de los estudiantes, mientras que la breve sección de «gotas políticas» y la más extensa de fábulas contribuyen al tono hiperbólico de la historia del caudillo. Como son personajes de la otra historia quienes introducen las «gotas políticas» y las fábulas, estos segmentos interpolados sirven también para entretrejer las dos historias. De todos los aspectos del discurso, la focalización múltiple refleja más vividamente la presencia penetrante de la ironía, y como hace la postura interpolada, contribuye a la unidad del texto.⁸ Los acontecimientos, sobre todo los de la Plaza de Cultura, se narran desde la perspectiva de varios personajes distintos de ambas historias.

* * * * *

Las dualidades y las multiplicidades de la estructura narrativa y el contraste de tono y lenguaje, son un reflejo claro de la presencia penetrante de la ironía en *El gran solitario de palacio*. Ahora nos preguntamos, ¿por qué seleccionó esta modalidad Aviles Fabila? Para contestar a esta pregunta es útil distinguir entre dos tipos básicos de ironía. La ironía específica (a veces

llamada estable) se limita a poner de manifiesto, «los errores de un mundo que en lo demás está sin peligro y bien encaminado . . . En estos casos de ironía la víctima está aislada; 'se equivoca' y en contra y por encima de ella está el resto de la sociedad o la humanidad, quien 'tiene razón' y está fuera de peligro.» El alcance de la ironía general (no estable) es infinitamente mayor que el de la específica. Las contradicciones y las incongruencias de la condición humana entran en juego y se percibe el absurdo inherente de la vida.

Aunque no toda ironía es satírica, la específica es usualmente normativa, cumpliendo una función satírica.¹⁰ Avilés Fabila recurre a la modalidad de la ironía precisamente con esta finalidad. Siguiendo el clásico «deleitar y entretener,» el autor entretiene al lector con una fuerte dosis de humor al mismo tiempo que señala las faltas del sistema político mexicano. Destaca las debilidades del sistema con la intención de incitar, indirectamente, a la acción reformista.¹¹ El autor estima y quiere preservar los ideales de la Revolución Mexicana, pero su estado presente de abandono provoca en él una fuerte indignación. Encuentra inaceptable la concentración de poder en un pequeño grupo de personas cuyas decisiones se basan en los intereses económicos de una élite nacional y extranjera. También encuentra inaceptable el sistema doble de represión: la fuerza militar y el control de medios de difusión de información que sirven para mantener el *status quo*. Otro defecto que espera corregir Aviles con su sátira es la corrupción desenfrenada.

Aunque el autor nunca nombra a México, no hay duda de que éste es el objeto de la sátira. Se transforman humorísticamente algunas referencias al país, que, a pesar de ser fáciles de descodificar, enriquecen el texto forzando al lector a fijarse con más cuidado en el mensaje para descubrir el referente.¹² El Partido Revolucionario Institucional (PRI), por ejemplo, se transforma en El Partido Revolucionario Triunfante (PRT); Jacobo Zabludovsky, una figura de la televisión, se convierte en Jacobo Babadowsky; y los Juegos Olímpicos, en la Semana Deportiva Internacional. Además, las semejanzas del sistema político mexicano y el descrito en la novela y la inclusión de hechos históricos, eliminan cualquier duda que quede con respecto al referente.

La ironía específica del texto se manifiesta de varias formas. Se limita a la historia del caudillo y es casi siempre patente con una manipulación deliberada entre el «código» y el «contenido» que es fácilmente reconocible.¹³ El narrador parece ser un simple observador de los hechos que mantiene un perfil poco intrusivo. Esta neutralidad aparente, llamada ironía de actitud, forma el marco dentro del cual se construyen la ironía verbal y la de los hechos.¹⁴ El narrador no enuncia la ironía verbal, sea ésta de inversión, la alabanza por la censura, sea una declaración exagerada, sino que la insinúa a través de las palabras o los

pensamientos de uno de los personajes. La naturaleza exagerada de los acontecimientos, contados como si fueran normales por el narrador neutral, señala la ironía de las declaraciones de los personajes.

El uso interlazado de ironía de actitud, de hechos, y verbal se repite a través de *El gran solitario de palacio* y la quema de libros es un buen ejemplo. La naturaleza extraña del incidente - la quema de «una enorme montaña como de la altura de un edificio de tres pisos confeccionada con libros, folletos y revistas» (p. 17) con gran ceremonia, incluyendo recitación de poemas y discursos y el redoble de tambores - choca con la postura neutral del narrador que presenta el suceso extraordinario como si fuera un hecho cualquiera. La incongruencia entre la postura del narrador y el suceso advierte al lector de una doble significación. La ceremonia es una celebración alegre con globos para todos los niños y al mismo tiempo es una escena indignante que revela los extremos de la represión. Dentro del contexto irónico, declaraciones como la siguiente (anunciada por los altavoces) significan lo opuesto de lo que dicen literalmente: «¡Asquerosa propaganda subversiva y pornográfica! . . . Sí, de Pekín, de Cuba, de Vietnam» (p. 18). Esta inversión sugiere que es precisamente el modelo marxista el que podría encaminar al país hacia una reforma social.

Además de la inversión, otras formas de ironía verbal características del texto incluyen las alabanzas por censuras y las declaraciones exageradas. Un ejemplo de aquéllas son las alabanzas que el presidente hace de un general durante la toma de la ciudad universitaria: «Notable acción militar. Comparable a las napoleónicas. La estrategia usada para envolverla con blindados es una brillante historia» (p. 58). Al rechazar el nivel literal, esta alabanza se convierte en una fuerte censura del uso excesivo de fuerza militar contra los estudiantes. Los títulos que usa el secretario privado, Joaquín, para dirigirse al presidente son un ejemplo de la declaración exagerada. La función «autónoma» de los títulos, que incluyen palabras como 'alteza,' 'magnánimo,' y 'soberano,' es la de dirigirse a un rey todopoderoso y no al jefe de un gobierno democrático que es el contexto en el cual aparecen en la novela. Esta incongruencia significa que su función dentro del texto (*syn-function*) es irónica y descodificados los títulos señalan un abuso del poder.¹⁵

En la obra de Aviles Fabila la ironía específica con finalidad satírica también aparece bajo forma de ironía de los hechos. Esto quiere decir que los hechos mismos, sean de proporciones exageradas o no, revelan ciertas incongruencias. Algo no previsto trastorna y frustra las expectativas. Por ejemplo, esta forma de ironía se revela en el hecho de que los discursos políticos de la campaña presidencial leídos a los campesinos analfabetos

contienen tantas alusiones eruditas que nadie los entiende. Se revela también en el hecho de que la primera dama se indigna frente a la inmoralidad de una estatua desnuda y no frente a la corrupción de la administración de su marido. Aun al nivel literal, el vestir a la Diana cazadora tiene un efecto opuesto al deseado. Ahora los peatones al pasar ante ella se excitan intentando imaginar cómo es debajo de sus nuevas prendas.

* * * * *

El patrón de la ironía estable - el encadenamiento de ironía de actitud con la de hechos y la verbal - sirve claramente la función de satirizar el sistema político-social mexicano, un fin que implica un referente específico y un problema para el cual existe una solución. Pero la ironía estable no es la única que se encuentra en el texto. Ciertos elementos envuelven la sátira en un aura de ironía general. Al mismo tiempo que se le sugiere al lector que corrija los fallos del sistema de México, se le manda el mensaje que cualquier acción es inútil, que la injusticia es una condición irremediable de la sociedad humana.

En *El gran solitario de palacio*, la ironía general se revela de una manera más sutil que la específica. Para descubrir su presencia encubierta es necesario contemplar el texto en su totalidad. Mientras la ironía específica se limita a la historia del caudillo, la general depende de una interrelación de las dos historias. Por ejemplo, el contraste entre la duración temporal de las dos historias es a veces una parte integral de la ironía general, que se revela principalmente como ironía de los hechos. A pesar del sacrificio humano por parte de los estudiantes, sus acciones no son más que un incidente pasajero dentro del régimen duradero del caudillo. La última escena de la novela subraya esta ironía de los hechos, contrastando el alto grado de sufrimiento con el fracaso en lograr algún cambio substancial. Patricia y Felipe observan a las madres de los estudiantes fusilados llorando en la Plaza: «El dramático conjunto era lo único que proclamaba que en ese sitio habían asesinado a cerca de quinientos jóvenes de ambos sexos. Como nunca aparecieron los cadáveres, las mujeres oraban hincadas al azar, tratando de adivinar dónde cayeron los cuerpos de sus hijos ante tumbas imaginarias» (p. 211).

Como los historiadores que dan «significación» a los hechos estructurándolos en forma de una trama trágica, Aviles Fabila ordena los hechos de tal forma que la historia de México presentada en *El gran solitario de palacio* deja la impresión de una derrota.¹⁶ Varios hechos de las protestas estudiantiles de 1968 son seleccionados e incorporados al texto, incluyendo fechas (el 2 de octubre), lugares (la ciudad universitaria, la Plaza de Cultura), incidentes (el

bazukazo, las pintas, la intervención de los paracaidistas, la Noche Triste) y las demandas de los estudiantes. Esta información es mucho más que el fondo de la acción; forma parte de la estructura y significación irónicas del texto.¹⁷ Se presentan los acontecimientos como un intento inútil de cambiar un sistema político que no responde a las necesidades de la mayoría de los ciudadanos. Y al final, como sugiere el epílogo, «Carajo, qué soledad,» el caudillo está más aislado que nunca del pueblo.

Esta interpretación de los hechos de 1968 presupone que todavía existe la posibilidad de alcanzar una sociedad justa. La tragedia es el fracaso de realizar tal ideal. Una vez que el lector se da cuenta de la ironía general, sin embargo, las significaciones del texto se multiplican. Las descodificaciones fáciles que revelaron a México como referente parecen esfumarse perdiendo en importancia, mientras que la declaración en la «Advertencia» de que el caudillo es presidente de un país no identificado, «Tal Estado,» sobresale en letra gruesa. Lo que pasa es que el descubrimiento de la ironía general universaliza el referente y llega a ser evidente que el autor no expone únicamente el fracaso del cambio social en México. En un sentido más amplio y más enajenador, se pone en duda la posibilidad de que un cambio semejante pueda ocurrir, sea donde sea.

El texto duplica su significación de otra manera significativa. Los segmentos que satirizan el control represivo de los medios de información, ahora desde la perspectiva de la ironía general, parecen poner en duda la capacidad del hombre para captar la verdad y la naturaleza del lenguaje. Aquí también es necesario que el lector tenga en cuenta los aspectos generales del texto, hasta la estructura del discurso, para comprender a fondo la ironía. En este caso el uso de la focalización múltiple prepara las incongruencias típicas de esta modalidad. Las versiones estudiantiles de los sucesos de la Plaza de Cultura chocan violentamente con la versión oficial. Por ejemplo, un estudiante todavía asombrado de lo que había visto le cuenta a Felipe lo siguiente: «Ya estaba oscuro y los soldados recogían cuerpos ayudándose con lámparas. Confeccionaban una pila. Espantoso: eran como quinientos cadáveres. Algunos completamente despedazados, irreconocibles aun para sus familiares» (p. 117). La versión oficial publicada el día siguiente en el periódico describe el mismo suceso como algo insignificante: «Más abajo discretas noticias como de relleno, sin mayúsculas, tímidas: Un soldado herido y un policía muerto: trágico saldo de la provocación comunista, la patria está de luto» (p. 118).

Hay muchos otros ejemplos en el texto de la yuxtaposición de la historia oficial y la contrahistoria.¹⁸ Tal vez el incidente que proyecta con más intensidad la contradicción absurda de las dos versiones es el de los padres buscando desesperadamente a su hija desaparecida. Al mismo tiempo que se

descompone el cadáver de la joven, los padres escuchan la voz oficial: «(repetida por radio, televisión y diarios), no hay cadáveres, no hay quien enterrar» (p. 127). En estas yuxtaposiciones la inversión irónica destaca la calidad ficticia de la versión oficial y la verdad de la versión de los personajes ficticios de la novela. Se amontonan las dudas y las ambigüedades y resalta la sospecha de que no es posible saber jamás lo que realmente pasó.¹⁹ ¿Puede llegar a convertirse en verdad una versión ficticia de la historia si es la oficial y la única que se repite y se difunde?

Las implicaciones irónicas de este dilema se multiplican. Como estas versiones históricas son accesibles solamente a través del lenguaje, es posible que el lenguaje mismo sea fundamentalmente inadecuado. Felipe, uno de los personajes, es un escritor y sus intentos abortivos de encontrar una forma de expresión apropiada para captar la verdad de las protestas subrayan la sospecha sobre el lenguaje. Primero piensa en escribir artículos para el periódico y luego fábulas, pero rechaza estas dos posibilidades como inapropiadas. Al fin da con la idea de una novela: «Escribiré una novela. Bien podría llamarse *Ahí vienen los tanques o El gran solitario de palacio*» (p. 151). ¿Logrará Felipe captar la verdad de los hechos históricos? La modalidad irónica lo pone en duda, pero sólo el lector podrá decidir definitivamente.

NOTAS

1 Entre las publicaciones de René Avilés Fabila hay novelas, *Los juegos* (1967), *El gran solitario de palacio* (1971), *Tantadel* (1975); cuentos y colecciones de cuentos, *Hacia el fin del mundo* (1969), *Alegorías* (1969), *La lluvia no mata a las flores* (1970), *La desaparición de Hollywood y otras sugerencias para principiar un libro* (1973); otras narrativas como *Nueva utopía* (1973), y una *biografía*, *Albert Schweitzer o el respecto por la vida*. Otras referencias a *El gran solitario de palacio* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editiva, 1971), se anotarán en el texto indicando el número de la página citada.

2 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), p. 37 (traducción al español de la autora).

3 Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, traducción al inglés de Mary Elizabeth Meek, (Miami: University of Miami Press, 1971), pp. 206-209, distingue entre *historia* (story): «events that took place at certain moment of time without any intervention on the part of the speaker in the narration,» y *discurso* (discourse), «every utterance assuming a speaker and a hearer, and in the speaker, the intention of influencing the other in some way.» Tzvetan Todorov, «Les catégories du

récit littéraire.» *Communications* 8(1966, pp. 125-147, y Roland Barthes, «An Introduction to the Structural Analysis of Narrative,» traducción al inglés de Lionel Duisit, *New Literary History* 6 (Winter 1975), pp. 242-243, concuerdan con las categorías básicas de Benveniste.

4 Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), traducción al inglés de pp. 113-116, define la frecuencia narrativa de la manera siguiente: «the relations of frequency (or, more simply, of repetition) between the narrative and the diegesis.»

5 Véase Genette, Capítulo II, para una discusión de duración.

6 Una analepsis parcial es un tipo de anacronía (discordancia entre la ordenación de la historia y la ordenación de la narrativa). Este tipo de analepsis es uno de retrospección porque vuelve a un punto del pasado antes de que comenzara la primera narrativa y es parcial porque termina con una elipsis sin reunirse con la primera narrativa. Véase Genette, pp. 35-62, para una descripción de varios tipos de analepsis.

7 Genette, p. 217, distingue entre las siguientes posiciones narrativas: «*subséquent* (the classical position of the past-tense narrative, undoubtedly far and away the most frequent); *simultaneous* (narrative in the present contemporaneous with the action); and *interpolated* (between the moments of action).»

8 Genette, p. 190, describe la focalización múltiple como la evocación del suceso varias veces desde el punto de vista de diferentes personajes.

9 D. C. Muecke, *The Compass of Irony* (London: Methuen and Co. Ltd., 1969, pp. 119-122, denota los dos tipos de ironía como «específica» y «general.» Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: The University of Chicago Press, 1974), pp. 240-242, los llama «estable» e «inestable.» Northern Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 223, hablando de la sátira y la ironía hace una distinción parecida: «The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured.» De una manera semejante Kenneth Burke, «Thomas Mann and André Gide,» *en Literary Opinion in America*, ed. Morton Dauwen Zabel (New York: Harper and Bros., 1951), pp. 243-252, pone énfasis en que el punto de vista del narrador irónico cambia mientras el del satírico se mantiene igual.

10 Muecke, pp. 119 and 232, subraya que la ironía estable, la que se usa para fines satíricos, es normativa. Booth, p. 30, también reconoce el uso satírico de la ironía.

11 Edward A. Bloom and Lillian D. Bloom, *Satire's Persuasive Voice* (Ithaca: Cornell University Press, 1979), p. 66, destaca esta función de la sátira: «The possibilities of reform lie within the readers. They are served by a provocative agent, the satirist, who must rely more on hope than certitude that his satire will in fact fulfill its appointed role.»

12 Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics» en *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1960), identifica las varias funciones del lenguaje.

13 Véase Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven: Yale University Press, 1974), p. 36.

14 Para definiciones de las diferentes clases de la ironía véase Alan Reynolds Thompson, *The Dry Mock. A Study of Irony in Drama* (Berkeley: University of California Press, 1948), pp. 5-11, y Muecke, Capítulos IV and V.

15 Yu. N. Tynyanov en *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge, Mass., 1971) emplea el término *syn-function* para significar un principio que une los elementos de un mismo sistema y *auto-function* para un principio que une los elementos extrínsecamente a otros sistemas.

16 White, pp. 7-11, explica como los historiadores dan sentido a la historia organizando los hechos de acuerdo con una de las cuatro tramas genéricas descritas por Northrop Frye (*Comedy, Romance, Tragedy, Satire*).

17 El papel esencial de los materiales históricos en la reciente narrativa hispanoamericana - por ejemplo, Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Alejo Carpentier, *El siglo de las lucas* (1962), Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967), y Roa Bastos, *Yo historia y la ficción*. Barthes, p. 261, pone énfasis en que la narrativa no refiere a la realidad sino al mundo de ficción que crea: «Now, at least from our viewpoint, both narrator and character are essentially 'paper beings'.» Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, traducción al inglés de Richard Howard, (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p. 80, también piensa que una vez que interviene un narrador para contar los sucesos se crea una esfera nueva de referencia. Aunque la mayoría de los historiadores probablemente no acepten las ideas de Barthes, algunos ensayos recientes sugieren una evaluación nueva de la «ficcionalidad» de la historia. Hayden White, «The Historical Text as Literary Fiction,» en *The Writing of History*, ed. Robert H. Canary, (Madison: The University of Wisconsin Press, 1978), propone lo siguiente: «Historians may not like to think of their works as translations of 'fact' into 'fiction'; but this is one of the effects of the works.» Lionel Grossman, «History and Literature: Reproduction or Signification,» en *The Writing of History*, pp. 3-39, y Jean Franco, «History and Literature: Remapping the Boundaries,» en *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914*, ed. William Mills Todd III (Stanford: Stanford University Press, 1978), pp. 11-28, también examinan el papel de la ficción en la historia. Estos estudios implican que cualquier división estricta entre la ficción narrativa y la historia es artificial. Mientras predomina la función poética en la ficción la función referencial en la historia, la diferencia es de grado y no absoluta.

18 Jaina Montero, «Historia y novela en Hispanoamérica: El lenguaje de la ironía,» *Hispanic Review*, 47(1979), pp. 505-519, analiza el papel importante de la contrahistoria en otras novelas latinoamericanas del siglo veinte.

19 Una ironía extratextual es que los historiadores intentando presentar los hechos de los acontecimientos encuentran, por ejemplo, que es imposible saber cuántos estudiantes realmente se murieron. El número oficial no coincide con el de otras fuentes. Véase, por ejemplo, Evelyn P. Stevens, *Protesta y respuesta en México* (México: Diana, 1979), p. 203: «Un estudio de los diarios principales de la Ciudad de México revela que el número más bajo de muertes reportado era 20, mientras otras notas daban cifras que llegaban hasta 29. A los pocos días siguientes la cifra subió a 49; después, la cobertura periodística menguó y desapareció, y la mayor parte del espacio fue dedicada a relatos concernientes a los Juegos Olímpicos. La pérdida reconocida oficialmente ha permanecido en 49, pero el corresponsal del *New York Times* calculó que 200 sería una cifra más precisa.»