

CAPÍTULO 2

LA NARRACIÓN, LA CRIBA DE LA HISTORIA: *EL LECTOR* DE BERNHARD SCHLINK

Nora Gabriela Iribe
UNLP-LVM-CN-BBA

La especificidad del discurso literario requiere para ser interpretado del ejercicio de competencias lingüísticas y culturales. La obra literaria, como parte de una red discursiva, completa su significado, evidencia su sentido, a la luz de otros discursos de la época. Así, desde el Departamento de Lengua y Literatura del “Liceo Víctor Mercante” se ha incorporado *El lector* (*Der Vorleser*¹) de Bernhard Schlink (1995) como lectura obligatoria para los alumnos que cursan sexto año, con el convencimiento de que el texto permite poner en práctica enfoques teóricos recientes de las ciencias sociales en general y de los estudios literarios en particular. También, desde esta perspectiva, se busca superar el aislamiento y autonomía del discurso literario y considerar la producción literaria en el contexto de los códigos sociales que la generan². Pero, seguramente, la riqueza del texto elegido radica en la capacidad de atraer la atención de los alumnos hacia una lectura engañosamente fácil, donde, página a página, el lector debe seguir una trama narrativa que lo enfrenta a revelaciones capaces de generar dilemas éticos, que pueden conducirlo a la condena pero también a la comprensión.

¹ La traducción exacta es “el que lee en voz alta”.

² Al enfocar el análisis de *El lector* se han tenido particularmente en cuenta los aportes provenientes de los Estudios culturales y del Nuevo historicismo que ponen en contacto el texto literario con otros aspectos del discurso social.

Este capítulo presenta distintas líneas de trabajo: la primera parte propone indagar las relaciones de la historia y la literatura y la recuperación de la memoria por medio de la escritura; a continuación, la segunda sección examina cuestiones que tienen que ver con el oficio de escritor y el arte de narrar; ambas aproximaciones son complementarias y responden a un propósito común: suministrar a los alumnos las herramientas necesarias para un análisis interpretativo de *El lector*. Dicho de otro modo, a lo largo de las páginas siguientes se propone reflexionar desde la literatura acerca de una de las grandes preguntas de Paul Ricoeur: “¿De qué manera la experiencia normal del tiempo de la acción y el sufrimiento cotidiano está remodelada a su paso por la criba de la narración?” (Ricoeur, Contenido 41).

Bernhard Schlink

Desde la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del nuevo milenio continúan exponiéndose los trágicos acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y el Nacionalsocialismo. Provenientes de distintos discursos artísticos surgen obras que contribuyen a impedir que esa parte de la historia caiga en el olvido. Esta es la intención del autor de *El lector*, Bernhard Schlink, jurista y escritor, quien alcanza con esta obra difusión internacional. Paralelamente al éxito literario, es designado en 1998 juez en la corte constitucional del estado federal de Renania del Norte – Westfalia y, desde enero de 2006, ejerce la cátedra de Historia del Derecho en la Universidad Humboldt de Berlín. En el 2000 publica un nuevo libro, *Amores en fuga*, compuesto por siete cuentos, cuyos protagonistas deben confrontar con su pasado histórico. Estos relatos retoman tópicos conocidos en la producción literaria del autor, tales como el amor y la huida, la culpa y las trampas del pasado.

El caso de Schlink es curioso. Los dilemas éticos lo apasionan y, por momentos, es posible sospechar que lo torturan. Se puede decir que, en cierto modo, forman parte de su vida cotidiana desde la triple condición de escritor, juez y profesor de derecho. El autor nació en 1944 en la ciudad de Bielefeld,

Alemania. Pertenece, por lo tanto, a la generación de alemanes que no conoció la experiencia del nazismo pero que sí vivió las consecuencias de la posguerra.

En una entrevista, realizada por Hugo Beccacece, publicada en *La Nación* (2000), el autor señala que su interés por la ética es producto de una herencia familiar: su padre era un teólogo protestante; su madre, calvinista, había estudiado teología. Según sus palabras, estudió derecho porque un abogado siempre debe llegar a un resultado y no puede perder el tiempo en discusiones filosóficas o literarias, pero se dio cuenta de que algo le faltaba. Y de esta manera descubrió que la literatura también ayuda a mirar la realidad, disparando dilemas éticos perturbadores (Beccacece 1-2). A continuación, el periodista le recuerda que en sus libros afirma que su generación, estuvo condenada al silencio, a la vergüenza, ya que no podía hablar de los campos de concentración y del Holocausto con la generación anterior. Schlink explica la evolución de este conflicto:

Hoy, las cosas son muy distintas en Alemania. Se ha escrito mucho, se ha hablado mucho sobre la guerra y el nazismo. Hay libros, películas de ficción, documentales sobre este asunto; sin embargo, para los que nacieron, como yo, en la posguerra, hay algo que no puede transmitirse ni con las palabras ni con las imágenes, hay algo tan terrible que todavía no alcanza su plena expresión y que, por otra parte, nos impidió comunicarnos de verdad con nuestros mayores. Sabíamos que la gente que respetábamos, nuestros maestros, nuestros pastores, habían cometido algún hecho inaceptable, o que habían mirado para otro lado con tal de no ver lo que pasaba. (Beccacece 3)

A la pregunta de si hubo una Hanna en su vida, el autor contesta que “todo libro es autobiográfico” (Beccacece 3) y agrega: “Mi padre era antinazi. Lo echaron de su cátedra en la universidad, de modo que en mi familia no había nada que ocultar. Pero, en cambio, uno de mis profesores, al que admiraba mucho, había sido nazi y eso creaba con él una relación muy complicada.” (Beccacece 3). A continuación, reflexiona acerca de la culpa que siente el protagonista de *El lector* por haber amado a una carcelera de los campos de concentración:

Creo que podría explicar ese sentimiento refiriéndome al pasado. En la antigua Europa, cuando un miembro de una tribu mataba al miembro de otra, se abrían dos posibilidades. La tribu del matador podía expulsarlo del grupo y entonces quedaba liberada de aquella muerte. Pero si conservaba al matador entre los suyos, toda la tribu se hacía responsable del crimen. Algo parecido sucede con

Michael y con Hannah. Cuando uno está ligado sentimentalmente a otra persona, cuando participa de su intimidad, en cierto modo, queda atrapado en su historia, en las culpas ajenas. (Beccacece 3)

En otra entrevista, publicada esta vez en el diario *El País* (2002), el autor explica en qué reside, a su juicio, el éxito de la novela:

Se juntan varias cosas. Juega un papel el hecho de que la voz de la novela sea una de la segunda generación después del Holocausto, de la que hasta entonces poco se había leído en Estados Unidos. La novela, además, combina distintos niveles: la historia de amor, el drama de un tribunal, la novela moral. He escuchado que este tercer nivel gusta a la gente, que se ve enfrentada a problemas como: “¿Y tú que hubieras hecho en su lugar?”. Nunca hay que subestimar a los lectores en sus necesidades. (El País, 1-2)

Según Schlink, el tema central de su novela es el amor de la segunda generación por la primera: “Ellos fueron nuestros padres, nuestros maestros, nuestros profesores, a quienes quisimos, estimamos y admiramos. Se trata del problema de cómo se ha visto involucrada la segunda generación en lo sucedido.” (El País 2). El periodista lo interroga, entonces, acerca de qué ocurrirá con la tercera y cuarta generación de alemanes, los que ya ni siquiera podrán ser vinculados con el Holocausto a través de sus predecesores, y el escritor contesta:

Creo que la sensación de estar involucrado en el pasado y la culpa colectiva irán disminuyendo. No se trata de cuestiones místicas, sino que tienen que ver con las relaciones con otras personas. En la tercera generación ya sólo hay abuelos y en la cuarta... Esto no quiere decir que no quedará nada. También en la cuarta generación habrá sensibilidad con el trauma que hemos infringido a los judíos, una especial consideración, un especial tacto. Todo esto se sigue debiendo. Entre las nuevas generaciones, muchos tienen esta sensación, que, sin embargo, es distinta a la culpa. (El País 2)

¿Cuál es el argumento de esta narración perturbadora? Bajo la forma tradicional de relato retrospectivo con mucho de la novela de formación o aprendizaje, la obra se presenta dividida en tres partes que acompañan las etapas de la vida del narrador. La primera parte comienza cuando Michael Berg, de quince años, padece los primeros síntomas de la hepatitis en la calle y es asistido por una mujer que lo ayuda y lo acompaña hasta su casa. Restablecido, le lleva a la desconocida un ramo de flores en agradecimiento.

Ella se llama Hanna Schmitz, tiene treinta y seis años y trabaja como guardia de tranvía: vende los boletos a los pasajeros. Entre ambos comienza una intensa relación pasional. Sus encuentros siguen un curioso ritual: Michael lee en voz alta, sus textos de literatura; luego se duchan, hacen el amor y holgazanean un poco en la cama. A veces surgen algunas desavenencias. Una de estas peleas, debido a un malentendido, desencadena una reacción violenta de Hanna. El episodio queda superado y vuelven los buenos tiempos del amor. Un día esa mujer desaparece de la vida del narrador, sin mediar explicaciones lo que le genera un sentimiento de culpa.

La historia se tensiona en la segunda parte cuando, siete años después, Michael, estudiante de derecho, asiste a un juicio contra criminales de guerra y vuelve a ver a Hanna, acusada, junto a otras cuatro mujeres, por la muerte de un grupo de prisioneras durante un bombardeo nocturno. Las víctimas, que estaban siendo trasladadas de un campo de concentración a otro, dormían encerradas en el interior de una iglesia cuando una bomba cayó sobre el campanario y provocó el incendio. Las mujeres se retorcían entre las llamas chillando y pidiendo ayuda. Las guardianas, entre las que se encontraba Hanna, no les abrieron las puertas, a pesar de que pudieron haberlo hecho. Solamente dos mujeres, madre e hija sobrevivieron. Debido a la manera contradictoria de defenderse ante el magistrado, el narrador llega al convencimiento de que Hanna es analfabeta, y que la vergüenza le impide confesarlo, a pesar de que las demás acusadas la señalan como la única autora de un informe escrito incriminatorio. Michael se siente desgarrado. Por un lado le parece que la culpa de Hanna lo compromete. Por otra parte, ¿debería informarle al juez que Hanna no se defiende correctamente para no revelar su analfabetismo? ¿Qué derecho tiene un ser humano de sacar a la luz la intimidad más hiriente del otro, aunque sea para salvarlo de la prisión? Luego de muchas vacilaciones, el narrador no se decide a revelar el secreto de Hanna, la que es condenada a cadena perpetua.

La tercera parte de la novela muestra el transcurso de la vida de los dos protagonistas. Al octavo año de encarcelamiento, Michael comienza a enviarle a Hanna cintas con grabaciones de lecturas de textos literarios, reviviendo así

esa experiencia de los primeros años pero sin ningún tipo de contacto personal. Con ayuda de ellas, la protagonista aprende a leer y escribir. Por pedido de la directora del penal, una semana antes de que sea liberada, el narrador visita a una Hanna ya anciana. La mujer se suicida a la madrugada del día en que recobraría la libertad. En una carta final dirigida a la directora pide que se le encargue a Michael Berg la entrega de todos sus ahorros a la sobreviviente del incendio.

Diálogos entre la historia y la literatura.

En la ya citada entrevista publicada en el diario *El País* (2002) el autor expresa:

Seguramente hay temas que me interesan como escritor y como jurista: el pasado, la culpa, y el estar involucrado en esta culpa y en este pasado. Pero soy incapaz de determinar si lo literario proviene de lo jurídico, o al revés. Puede ser que ambos tengan un sustrato común. (El País 1)

A lo largo de toda la novela aparece la conflictiva relación entre el presente y el pasado, tema relevante de las lecturas históricas actuales. Desde los campos de la filosofía y la historiografía se levantan voces que proclaman la importancia de los discursos artísticos como formas de aprehensión de la realidad histórica. Ya no se piensa en la historia como un fondo de la literatura sino que se concibe la historia y la literatura como textos; la historia ya no puede ser entendida como el testimonio de lo vivido sino que debe ser estructurado a partir de un determinado esquema narrativo. Desde este punto de vista, los textos literarios dialogan con la historia social de su época.

Historia y narración

Pocas expresiones han tenido un efecto tan profundo en las ciencias sociales como las que escribió Hayden White en 1978:

Ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias” (White, Texto 82).

La premisa central de la teoría historiográfica de White es que la relación entre el historiador y la realidad histórica está lingüísticamente mediada. “Considero la obra histórica como lo que más visible es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa.” (White, Metahistoria 9). El autor sostiene que el lenguaje implica siempre una estructura previa de comprensión de la realidad histórica que opera como una suerte de rejilla conceptual a través de la cual se ha de aprehender y explicar necesariamente dicha realidad.

El hecho de que el lenguaje del historiador no sea un simple medio literal o denotativo, sino que tenga efectos generativos, es lo que lleva a White a formular la tesis de que existe una afinidad entre historia y literatura. El historiador al enfrentarse con el “verdadero caos de sucesos” que constituye el campo histórico y con el orden sin jerarquía de significación de la crónica, “incluye algunos acontecimientos y excluye otros, acentúa algunos y subordina a otros”, y en ese proceso de inclusión, exclusión, acentuación y subordinación, conforma un relato (White, Contenido 29). De esta manera, el discurso histórico es un relato que se construye a partir de estrategias narrativas tales como la construcción de una trama o la utilización de tropos lingüísticos (como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía): “La metáfora histórica no *refleja* las imágenes que señala; *recuerda* las imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora.” (White, Texto 125). La implicación ideológica del relato histórico responde a una posición ética que el historiador asume cuando al interpretar el pasado gravita de modo irrefutable en el presente (White, Texto 138).

En conclusión, White encuentra en el lenguaje poético la manera más aprehensible no sólo para captar sino también para transmitir a un público en general la experiencia emotiva de la vida de los hombres en el transcurso de la historia (White, Texto 164). Al identificar la forma de la narración histórica con

la literatura, White impulsó decididamente la convergencia disciplinar entre la historia y la crítica literaria para la interpretación de los textos históricos. Pero, también, su hipótesis cuestiona, a nivel real, la posibilidad de acceso al pasado: “ningún conjunto dado de acontecimientos atestiguados por el registro histórico comprende un relato manifiestamente terminado y completo.” (White, Texto, 122)

Por otra parte, como bien señala Martín Kohan (2000), al postular White la necesidad de pensar a la historia, ante todo, como un relato, como una organización narrativa que produce efectos de verdad, ya no se la considera como un medio inequívoco para la plasmación de la verdad de los hechos. Es en esa zona, en que la representación y la verdad se vuelven inciertas, donde la narración y la escritura quedan en primer plano (Kohan 252). El autor termina su artículo con la siguiente afirmación:

Así como la historia puede, en un momento determinado, convocar a la literatura ante la pregunta por cómo narrar los hechos reales, la narrativa puede también devolverle sus propias preguntas sobre la experiencia, la memoria, los relatos, los documentos, la verdad y la ficción.” (Kohan 257).

Para reflexionar

La textura discursiva:

Tejer. (Del latín *texĕre*) tr. Formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre. (Diccionario de la lengua española. Real Academia Española 2145)

Cualquier unidad de discurso se compone de elementos verbales que están organizados y relacionados entre sí de manera explícita o implícita. Esta organización e interrelación constituye lo que es la *textura* del discurso, el tejido o entramado de enunciados que da su nombre a su concreción: el *texto*. A partir de esos conceptos se propone a los alumnos observar las operaciones lingüísticas que realizan cotidianamente a la hora de narrar experiencias vividas.

Tiempo y narración

El debate entablado en las últimas décadas del siglo XX entre la teoría de la historia y la narratología contemporánea encuentra en la obra de Paul Ricoeur uno de los puntos de referencia más relevantes. Su obra corresponde a un esfuerzo sistemático y sólidamente argumentado por demostrar que corresponde únicamente a los relatos la posibilidad de aprehensión y de significación de toda experiencia temporal: "...el tiempo se hace humano cuando se articula de modo narrativo, a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal (Ricoeur. Tiempo I 39).

En esta primera idea, central en la teoría de Paul Ricoeur, la experiencia del tiempo vivido confusa, informe y, en el límite muda, alcanza un sentido que se hace inteligible sólo a través del relato de sí misma. Esta remodelación de la experiencia cotidiana a través de la narración con su doble actividad de configuración y de refiguración o "poética", es lo que hace complementarios a los relatos históricos con los de ficción: "Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal, confusa, informe y, en el límite muda" (Ricoeur, Tiempo I 39).

El tiempo se le presenta a los hombres de dos maneras: una, como el tiempo cronológico, el del pasar de los días, el que señalan los astros. Este tiempo fluye sin que pueda ser detenido ni atrapado. Pero, por otra parte, frente a esta concepción del tiempo, aparece la del tiempo de la conciencia, en la que presente, pasado y futuro coinciden cuando la conciencia se tensa en las actitudes de espera del futuro, atención del presente y memoria del pasado. Las dos dimensiones, que son contradictorias, discordantes, son solucionadas por la trama narrativa. La trama media, por sus caracteres temporales propios, entre dos dimensiones temporales: una de ellas cronológica, la otra vivencial.

Siguiendo la hipótesis de Ricoeur, entre el tiempo vivido y el tiempo universal, el tiempo histórico se convierte en un tercer tiempo gracias al uso de conectores o puentes entre los dos tiempos. Esos conectores son el calendario, la memoria intergeneracional y los relatos que resultan del trabajo sobre las huellas.

1.- Así, los calendarios son modos institucionalizados de periodización del tiempo histórico, y adquieren diversas formas de acuerdo a las convenciones culturales de las diferentes civilizaciones. Es un tiempo socializado, compartido, una condición necesaria de la vida de los individuos en sociedad.

2.- Las generaciones³ son también consideradas como conectadores porque constituyen mediaciones entre el tiempo de los predecesores, los contemporáneos y los sucesores. Con su flujo constante de nacimiento y ocaso, dan continuidad al pasado, al presente y al futuro. La cadena de recuerdos individuales y colectivos sirve de encuentro entre contemporáneos y no contemporáneos, entre el presente y el pasado. (Ricoeur, Tiempo III 793)

3.- La huella es el tercero de los puentes. La huella persiste como vestigio que conecta dos registros temporales: la marca presente que ha sido dejada en el pasado: “Dan testimonio de ello, por una parte, la representación de los muertos, no ya como ausentes de la historia, sino como aquellos que atormentan con sus sombras el presente histórico.” (Ricoeur, Tiempo III 801). Hay huella porque antes un hombre ha pasado por ahí; una cosa ha actuado. La paradoja consiste entonces, en que el paso ya no es pero la huella permanece. Esa huella, entonces, es el testigo presente del pasado.

Por último, en *La memoria, la historia, el olvido* (2003), Paul Ricoeur retoma la teoría de la imaginación histórica de Hayden White: “es en las estructuras del lenguaje donde esta imaginación es aprehendida, el relato histórico y el de ficción pertenecen a una sola y misma clase, la de las “ficciones verbales” (Ricoeur, Memoria 333). En toda narración, tanto la histórica como la ficcional, la intencionalidad referencial de cada uno de los discursos se cruza. La historia toma del discurso literario algo de la referencia metafórica común a todas las obras poéticas, ya que el pasado sólo puede verse en la imaginación, y el ficcional toma de la historia el narrar los hechos como si hubiesen tenido lugar.

³ Pertenecen entonces, a la misma generación, los contemporáneos que han estado expuestos a las mismas influencias y marcados por los mismos acontecimientos. (Ricoeur.1996: 793),

El lector

El marco teórico, esbozado en las páginas precedentes, estimula a los alumnos para una lectura de la novela a la luz de los modelos propuestos por los teóricos de la historia como narración.

El calendario

El texto se presenta dividido en tres partes que acompañan las etapas de la vida del narrador, instaurando así un estatuto cronológico. El transcurso temporal está acompañado por exactas precisiones temporales. La primera parte, la historia de amor, comienza a los 15 años de Michael y a los treinta y seis de Hanna. La segunda, el juicio, muestra a Michael, de veintidós años, estudiante universitario, y a Hanna de cuarenta y tres, acusada de crímenes durante el Tercer Reich. La tercer parte, el encarcelamiento, se extiende a lo largo de dieciocho años hasta el suicidio de Hanna a la edad de sesenta y un años. El capítulo final, presenta un salto temporal de diez años, el narrador tiene cincuenta años.

El tiempo del calendario ingresa con minuciosa precisión a la novela de acuerdo con las formas convencionales de periodización: días, meses, años, el paso de las estaciones, fechas precisas, etc.:

A los quince años tuve hepatitis. La enfermedad empezó en otoño y acabó en primavera [...]
Vivíamos en el segundo piso de una espaciosa casa de finales del siglo pasado, en la Blumenstrasse. La primera vez que salí después de la enfermedad fue para dirigirme a la Bahnhofstrasse. Fue allí donde, un lunes de octubre, volviendo del colegio a casa, me puse a vomitar. (Schlink 9)

Las generaciones

En la ceremonia de entrega del premio Hans Fallada (1997) Schlink afirmó que el sentido de culpabilidad del Tercer Reich y del Holocausto ha trascendido a tres generaciones, cada una de las cuales aparece reflejada en

El lector: la primera generación está constituida por Hanna, los padres del protagonista y la superviviente con su hija; la segunda está formada por Michael y sus compañeros de seminario, los cuales cuestionan su pasado e intentan analizarlo, y la tercera generación, en la que el sentido de la culpa se disuelve, es el grupo de lectores de la novela.

En este discurso y en las entrevistas citadas, Schlink opina que el primer análisis histórico (primera generación) está constituido por un sentimiento de represión y por la necesidad de superar el pasado; es, por lo tanto, el intento de verdugos, participantes y espectadores pasivos de liberarse de la culpabilidad colectiva e individual. En el capítulo 14 Michael hace “autostop” y un conductor que lo recoge le explica lo inexplicable para la generación posterior, la manera en que el crimen y las imágenes del horror entraron a formar parte de la vida cotidiana al punto de provocar en los asesinos acostumbamiento, aturdimiento, indiferencia:

El verdugo no obedece órdenes. Simplemente hace su trabajo; no odia a las personas a las que ejecuta, no lo hace por venganza, no las mata porque se interpongan en su camino o lo amenacen o lo ataquen. Le son completamente indiferentes. Tan indiferentes, que le da lo mismo matarlas o no matarlas. (Schlink 143)

Pero, como ya se ha señalado, el tema central de la novela lo constituye la segunda generación, a la que pertenece Michael, orientada al intento de revisar el pasado, representada en el grupo de “los del seminario de Auschwitz” (Schlink 88). La noción dialéctica de la sucesión de generaciones implica el cuestionamiento por parte de los jóvenes de las certezas adquiridas por los predecesores: “...el verdadero motor del movimiento estudiantil era un conflicto generacional, y la revisión crítica del pasado nazi una mera pose que adoptaba el movimiento. Toda generación tiene el deber de rechazar lo que sus padres esperan de ella. (Schlink 158)

Cuanto mayor se podía volver la acusación a los antecesores, más sencillo era distanciarse y librarse, con ello, de la culpa: “señalar a otros con el dedo no nos eximía de nuestra vergüenza. Pero sí la hacía más soportable...” (Schlink

159). Una palabra que se repite a lo largo del texto es “vergüenza”, la que se ha subrayado en las citas que siguen a continuación.

Los estudiantes del seminario nos considerábamos pioneros de la revisión del pasado (...) Teníamos claro que hacían falta condenas. Y también teníamos claro que la condena a tal o cual guardián o esbirro de este u otro campo de exterminio no era más que un primer paso. A quien se juzgaba era a la generación que se había servido de aquellos guardianes o esbirros, o que no los había obstaculizado en su labor, o que ni siquiera los había marginado después de la guerra, cuando podría haberlo hecho. Y con nuestro proceso de revisión y esclarecimiento queríamos condenar a la **vergüenza** eterna a aquella generación (Schlink 87).

El protagonista, sin embargo, se distancia de sus compañeros de seminario al adoptar una postura cautelosa con respecto al pasado y crítica con respecto a su generación: “...me pregunto si las cosas debían ser así: unos pocos condenados y castigados, y nosotros, la generación siguiente, enmudecida por el espanto, la **vergüenza** y la culpabilidad. (Schlink 99)”. De esta manera ingresa en *El lector* el tema de la culpabilidad colectiva que atormenta a la segunda generación, también confrontada con su pasado:

La culpabilidad colectiva, se la acepte o no desde el punto de vista moral y jurídico, fue de hecho una realidad para mi generación de estudiantes. No sólo se alimentaba de la historia del Tercer Reich. Había otras cosas que también nos llenaba de **vergüenza**, por más que pudiéramos señalar con el dedo a los culpables: las pintadas de esvásticas en cementerios judíos, la multitud de antiguos nazis apoltronada en los puestos más altos de la judicatura, la Administración y las universidades; la negativa de la República Federal Alemana a reconocer el Estado de Israel; la evidencia de que, durante el nazismo el exilio y la resistencia habían sido puramente testimoniales, en comparación con el conformismo al que se había entregado la nación entera. Señalar a otros con el dedo no nos eximía de nuestra **vergüenza**. Pero sí la hacía más soportable ya que permitía transformar el sufrimiento pasivo en descargas de energía, acción y agresividad. (Schlink 159)

Conviene recordar que, según palabras del mismo escritor, el conflicto que genera el argumento de su novela es el amor de la segunda generación por la primera. La revelación de que la mujer de su vida fue una guardiana de los campos de concentración genera en el protagonista distintas reflexiones que tienen que ver con la responsabilidad de los de su generación en los crímenes de guerra del nazismo:

Sin embargo, yo no podía señalar con el dedo a nadie. Desde luego, no a mis padres; a ellos no podía reprocharles nada. Durante el seminario de Auschwitz,

imbuido de celo progresista, había condenado a la vergüenza a mi padre, pero ahora ese celo se había disipado, e incluso me resultaba embarazoso, visto retrospectivamente. Todas las culpas que se les pudieran achacar a las personas de mi entorno social no eran nada comparadas con las de Hanna. Era a ella a quien tenía que señalar con el dedo, pero, al hacerlo el dedo acusador se volvía contra mí. Y la había querido. No sólo la había querido, sino que la había escogido. Me replicaba a mí mismo que en el momento de escoger a Hanna no sabía nada de su pasado. Y así intentaba refugiarme en esa inocencia con la que los hijos aman a sus padres. Pero el amor a los padres es el único del que no somos responsables. (Schlink 160)

Las huellas

La primera y última vez que Michael se encuentra con Hanna en la cárcel, una semana antes de su muerte, le pregunta si cuando estaban juntos pensaba en todo lo que salió a relucir en el juicio. La respuesta que obtiene es perturbadora:

Y, ¿sabes una cosa?, cuando nadie te entiende, tampoco te puede pedir cuentas nadie. Pero los muertos sí. Ellos sí que te entienden. No hace falta que estuvieran allí, pero si estuvieron te entienden aún mejor. Aquí en la cárcel estaban conmigo constantemente. Venían cada noche, aunque no siempre los esperara. Antes del juicio todavía podía ahuyentarlos cuando querían venir. (Schlink 185)

Esas sombras que la invaden y atormentan son todos los vestigios del pasado, las huellas al decir de Ricoeur, que señalan en el presente la permanencia de lo ocurrido. Pero en el relato retrospectivo del narrador es Hanna la que no está y esa huella es la que lleva a Michael a escribir la historia.

La historia desde abajo

Peter Burke (1996), desde una perspectiva cultural y social, presenta la *Nueva Historia*, una historia escrita como una reacción deliberada contra el paradigma tradicional y los discursos hegemónicos. Presenta el concepto de “historia desde abajo” (Burke 24), es decir, una forma de incorporar la historia de los vencidos, de los soldados rasos, de los analfabetos, de los excluidos de

los grandes discursos, una historia capaz de incorporar todas las formas de vida cotidiana, una investigación centrada, también, en la historia de la ambición, la cólera, la angustia, el miedo, la culpa, la hipocresía, el amor, el orgullo, y otras emociones. La exposición de un relato sobre gente corriente, en su escenario local, es una forma de iluminar las estructuras históricas, es decir, una anécdota es capaz de revelar conflictos latentes en el cuerpo social. El movimiento de la historia desde abajo refleja también la decisión de adoptar los puntos de vista de la gente corriente sobre su propio pasado con más seriedad de lo que acostumbraban los historiadores profesionales. De esta manera vincula la microhistoria a la macrohistoria, los detalles locales con las tendencias generales.

María Cristina Pons (2000) enfatiza la dimensión dialógica de la “historia” y la “literatura”:

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” (Pons 97).

Páginas más adelante, la autora cita a Peter Burke y afirma que “cualquiera sea el caso, la intención de estas novelas es clara: se trata de recoger la historia “de abajo” si se piensa en lo representado y “desde abajo”, si se piensa en el punto de vista desde donde se narra.” (Pons 108). Para la autora esta inflexión de la escritura supone una ética:

...implica la opción de no otorgarles un lugar de privilegio a los agentes artífices de los cambios y las acciones que “hicieron historia”, y de reivindicar, en cambio, a los que sufrieron sus consecuencias o a los que actuaron desde los márgenes: el investigador o el inventor es quien los descubre y los releva otorgándoles dimensión de personaje. (Pons 108).

Hanna

Uno de los elementos que contribuyen, sin duda, al éxito de la obra es la elección de una figura femenina como verdugo, siendo más frecuente y socialmente establecido que ese siniestro papel esté reservado a los hombres. El personaje de Hanna está construido sobre el hecho real de que durante el Tercer Reich muchas mujeres trabajaron para el régimen. Al igual que la protagonista, la mayoría de las guardianas de los campos de concentración, después de la caída, volvieron a desempeñar en la vida cotidiana actividades civiles comunes.

Sin embargo, es posible encontrar en Hanna un plus de referencialidad⁴. El personaje de la novela recuerda a la figura de Hermine Ryan-Baunsteiner, conocida como la “yegua de Majdanek”. Este personaje histórico recibió el sobrenombre de *Kobyła* (yegua en polaco), calificativo que provendría de su especial brutalidad y de la costumbre de golpear a sus víctimas con botas metalizadas. Existen numerosas coincidencias y analogías entre el personaje de ficción y este personaje real, señaladas, además, en el interior mismo de la novela. En el capítulo 14 de la primera parte de la novela, Michael compara a Hanna físicamente con un caballo, símil que ofende a la protagonista:

Yo continuaba llamándola Hanna, hasta que un día me preguntó:
-Imagínate que me abrazas y cierras los ojos. ¿Qué animal es el primero que se te viene a la cabeza? (...)
-En un caballo.
-¿Un caballo?
Se separó de mí, se incorporó y se me quedó mirando. En sus ojos había una expresión de horror. (68-69)

En la segunda parte de la obra, en una de las declaraciones de la hija sobreviviente, hay una referencia a una guardiana denominada “la yegua”, cuyo

⁴ La relación entre el personaje de ficción y el personaje real se encuentra señalada en la siguiente página web: Shlink, Bernhard (13-12-1996). “Der Vorleser” *Süddeutsche Zeitung Magazin* (en alemán) <http://www.buecher4um.de/SondSchl.htm>.

Otra página interesante para consultar acerca de Hermine Braunsteiner (1919-1999) es: Martin Douglas (02-12-2005). “A Nazi Past, a Queens Home Life, an Overlooked Death” *New York Times*”.

<http://www.nytimes.com/2005/12/02/international/europe/02ryan.html?pagewanted=print>

También se puede encontrar mucha información varias páginas en español, por ejemplo: http://www.vidas_ajenas.blogspot.com/2007/10/la-yegua-de-majdanek_19.html

comportamiento se asocia con el de la protagonista. Michael reflexiona sobre esta similitud y la reacción de Hanna, cuando algunos años antes él había realizado la misma comparación física:

La hija cuenta que aquella mujer (Hanna) le recordaba a otra guardiana que había conocido en uno de los campos, también joven, guapa y concienzuda, pero cruel e incapaz de dominarse, a la que llamaban "la yegua". Quizá la hija no fuera la única persona que había notado el parecido. Y quizá Hanna lo sabía, lo recordaba y por eso se había sentido molesta cuando la comparé con un caballo. (112)

La trama narrativa entreteje la semejanza entre Hanna y Hermine. Ambas mujeres, la real y la de ficción, buscan mejorar su situación económica a través del servicio al régimen. Hermine Ryan se desempeñaba como auxiliar administrativa en una fábrica de municiones y sus servicios en el campo polaco de Lublin-Majdanek le permiten ascender, tras cinco meses a inspectora general. Hanna ejercía, también, como empleada de Siemens en Berlín, hasta que se le presenta la posibilidad de ingresar en las S.S⁵. en la primavera de 1943. Así comienza su labor de guardiana en Auschwitz y posteriormente en un pequeño pueblo de Cracovia.

Al igual que la protagonista, Hermine Ryan, después de la caída del régimen retoma una vida normal: desempeñó trabajos de bajo nivel en hoteles y restaurantes. El estadounidense Russell Ryan la conoció durante unas vacaciones en Austria, se enamoraron y se casaron. Luego de una breve estancia en Canadá, se trasladan a los Estados Unidos, en abril de 1959, donde finalmente adquiere la ciudadanía en 1963. El matrimonio vivió en Maspeth, Queens, hasta que es descubierta⁶. Como Hanna, también llega a ser juzgada tras su identificación en 1964, pero el proceso no se celebra hasta

⁵ La sigla SS designa la Schutzstaffel o "Cuerpo de protección".

⁶ El cazanazis Simon Wiesenthal había seguido su pista por medio mundo hasta Queens. En 1964, Wiesenthal alertó al New York Times de que Braunsteiner podría haberse casado con un hombre llamado Ryan y viviría en Maspeth. El periódico asignó a Joseph Lelyveld, por aquel entonces un joven reportero, la tarea de encontrar a "la señora Ryan". El reportero la encontró sin demasiada dificultad, más tarde escribió que ella le recibió diciendo: "Dios mío, sabía que esto sucedería, has venido". El señor Ryan explicó que ella había ejercido solamente un año en "Maidanek", pasando ocho de los meses del año en la enfermería del campo. "Mi mujer, señor, no mataría ni a una mosca" dijo; "no hay una persona más decente en la tierra, ella me dijo que aquello fue un servicio que tuvo que hacer, era un servicio obligatorio". El 22 de agosto de 1968 las autoridades estadounidenses revocaron su ciudadanía por no haber purgado sus crímenes de guerra; se le retiró la nacionalidad en 1971. Datos extraídos de Schlink, Bernhard (13-12-1996). "Der Vorleser" *Süddeutsche Zeitung Magazin*. <http://www.buecher4um.de/SondSchl.htm>.

el año 1973, cuando pierde su nacionalidad americana. Su esposo americano, Russel Ryan, desconocía el pasado de su mujer, al igual que sus vecinos en Queens, en su mayoría polacos exiliados de la Alemania nazi, sin embargo, todos coincidieron en calificarla como una mujer amable y amiga de los animales⁷. Michael también ignoraba los crímenes de Hanna y, seguramente, los vecinos de la casa de la Bahnhofstrasse la recordarían como una mujer bella, obsesionada por la limpieza. Tras quince años de prisión, a la edad de setenta y siete años y con una pierna amputada por problemas de salud, Hermine Ryan-Braunsteiner es excarcelada en 1996 para reunirse con su esposo, que la cuida amorosamente hasta su muerte en 1999. Historias paralelas con diferente desenlace.

Sobre este modelo Schlink construye el personaje de Hanna Schmitz, lo que demuestra que la novela presenta un nuevo punto de vista sobre los crímenes de guerra y sobre los juicios a los culpables. Desde esta perspectiva, *El lector* señala las circunstancias que impulsaron a personas comunes a desempeñar el oficio de verdugos, como una actividad laboral más; pero, que, después de la caída de Tercer Reich, también pudieron continuar sus vidas en lo social y en lo sentimental, presentando una imagen intachable para los que desconocían su pasado.

El autor desliza algunos detalles que, iluminados por la segunda parte, alcanzan plena significación: actitudes bruscas y hasta brutales en su relación con Michael (Schlink 55), los juegos de poder (Schlink 50.1), el gusto por el uniforme (Schlink 42). Pero, seguramente, el ingrediente que vuelve mucho más compleja la trama es el analfabetismo de la protagonista, cuyo reconocimiento la avergüenza hasta el punto de que el ocultamiento de esa condición se transforma en el motor de su vida y de su desgracia. Primero la impulsa a rechazar el ascenso en Siemens y convertirse en guardiana de un campo de concentración; luego, cuando la compañía de tranvías le ofrece hacer un curso para ascender a conductora, renuncia a su trabajo y cambia de ciudad; durante el juicio, confiesa haber escrito el informe que la condenará, con tal de no verse confrontada con el grafólogo que descubriría su secreto. El

⁷ Se remite a la cita anterior.

analfabetismo de Hanna la transforma en un ser marginal con graves dificultades para comprender el mundo que la rodea. Schlink en la entrevista reflexiona sobre el tema:

Leer y escribir es en la actualidad algo básico. Quienes no leen ni escriben no pertenecen a la sociedad. Son seres marginados, pero sin ningún tinte heroico como el que pueden tener los personajes malditos y marginados de la literatura o del arte. Leí mucho sobre analfabetismo. Las historias sobre los iletrados son muy tristes. Es increíble lo que hacen para ocultar sus carencias. Cuando van a un restaurante, por ejemplo, miran la carta, hacen preguntas de todo tipo a los mozos para tratar de deducir lo que dicen esos signos que tienen delante en un papel. En un país como Alemania, aunque parezca increíble, hay una gran cantidad de analfabetos. (Beccacece 2)

Su condición de analfabeta impide a Hanna a comprender exactamente de lo que se le acusa por no haber leído las actuaciones que la incriminan. Esa torpeza es utilizada en su contra durante el juicio. Michael es el único que llega a entender su situación pero no logra dirimir el conflicto ético de revelar el secreto de Hanna o permitir, de acuerdo a su decisión, que sea condenada por el tribunal.

También el juicio sirve para exhibir a los lectores la hipocresía de la sociedad que se conforma con condenar a unos pocos y dejar libres a otros igualmente implicados. El sistema de justicia es representado con un marcado tono paródico: algunos de los abogados viejos eran “antiguos nazis” (Schlink 92), el defensor de oficio de Hanna “hacía gala de un entusiasmo demasiado fogoso” (Schlink 92), el juez utilizaba trucos tales como parecer desorientado para desestimar las objeciones (Schlink 93). Otra de las acusadas aparece descrita como “una mujer grosera, con un aspecto de apacible gallina clueca y al mismo tiempo una lengua viperina.” (Schlink 109). Es precisamente “la gallina clueca de lengua viperina” la que acusa a la protagonista de haber escrito el informe (Schlink 117). Hanna es la única de las acusadas que dice la verdad y reconoce su participación en aquellas acciones en las que sí tiene algún grado de responsabilidad. En ese escenario adverso, sin embargo, logra desestabilizar la situación cuando le pregunta al juez: “A ver, ¿qué habría hecho usted en mi lugar?” (Schlink 105). Unas páginas más adelante le formula al magistrado la misma pregunta cuando se le cuestiona no haber abierto la

puerta que hubiera permitido a las prisioneras salir del incendio y salvar sus vidas.

¡Es que no podíamos dejarlas escapar así, por las buenas! Era nuestra responsabilidad...Quiero decir que, si no, ¿para qué habíamos estado vigilándolas hasta entonces en el campo, y durante el viaje? Para eso estábamos allí, para vigilar que no se escapasen. (...) Se quedó callada y volvió a dirigirse al juez.
- ¿Qué habría hecho usted?" (Schlink 119)

Como señala el autor (Beccarece 3), la novela plantea un problema ético que trasciende el contexto del juicio y llega hasta los lectores. La pregunta es absolutamente pertinente, qué hubieran hecho cada uno de los lectores de la novela de estar en su misma situación, es decir, si hubieran vivido en Alemania durante el régimen nazista.

En la tercera parte, Hanna parece reformular su vida. En la cárcel goza de buen concepto y es respetada por el resto de las prisioneras. Allí, con la ayuda de las cintas grabadas de las lecturas en alta voz de Michael, llega a dominar la escritura y la lectura. Se interesa particularmente por los textos que tratan sobre los campos de exterminio (Schlink 192). La literatura le enseña a ver la realidad, a interpretar los sentimientos, le abre los ojos al mundo propio y al de los otros. Su suicidio y su testamento, donde lega todo su dinero a la hija de la superviviente del incendio parecen indicar tanto el reconocimiento de la culpa como una solicitud de perdón. Sin embargo, la explicación que da Schlink al final la novela, según manifiesta en la entrevista al diario *La Nación*, ya citada, es la siguiente:

No quise escribir una historia de redención. Hannah, al final del libro, trata de enfrentar y de asumir el peso del mal que ha hecho, pero no puede soportarlo. Para ella, no hay redención. Llega a dominar la lectura, que podría haberla liberado del horror de ser una guardiana de campo de concentración, pero ese conocimiento le llega tarde, a destiempo. (Beccacece 3)

Para reflexionar

Schlink pertenece a la segunda generación del nazismo, es decir la de los hijos de los criminales y de las víctimas. Su generación aparece atormentada por el pasado y la culpa. ¿Qué ocurre en nuestro país con la generación posdictadura, es decir con los hijos de los represores y los desaparecidos? ¿Es posible aplicar a nuestro contexto los dilemas éticos que plantea el autor?

Los hilos de la trama

El lector es una novela compleja, donde el narrador utiliza los recursos que el lenguaje le provee para armar enunciados que, a su vez, construyen discursos eficaces a la hora de exhibir ante los lectores la problemática de una época conflictiva de la historia. El tema de esta parte del capítulo es indagar junto con los alumnos cómo es utilizado el sistema lingüístico para dar cuenta de la subjetividad del tiempo vivido, soñado o imaginado. Resulta también interesante analizar con los estudiantes las artimañas de las que se vale el escritor para encontrar la forma adecuada de su novela, la forma capaz de dar cuenta del movimiento continuo del narrador entre el presente de la enunciación y el tiempo pasado del relato. Lo que significa, en pocas palabras, reconocer la trama narrativa.

Aportes de la narratología

En su “Discurso del relato, ensayo de método” (1989), Genette distingue tres instancias: la *historia* señala el conjunto de acontecimientos que se cuentan; el *relato* es el discurso oral o escrito que los pone en palabras y *la narración*, el hecho o acción verbal que convierte la historia en relato⁸. En su *Nuevo discurso del*

⁸ Historia designa una instancia conceptual que no tiene existencia efectiva, constituida por acontecimientos que se organizan en un orden cronológico ideal que jamás podría ser trasladado a la linealidad del relato puesto que, entre otras dificultades hay sucesos que acontecen

relato (1998), el autor explica que: “El verdadero orden, en un relato no ficticio (histórico, por ejemplo) es, por supuesto, la *historia*, (los acontecimientos desarrollados), la narración (el acto narrativo del historiador) y el relato, el producto de esa acción, susceptible, en teoría o en la práctica, de sobrevivir como texto escrito, grabación, recuerdo humano” (Genette 1998, 13). En la ficción, por el contrario, el orden narrativo inventa, al mismo tiempo la historia y su relato. Pero se pregunta Genette “¿...ha existido jamás una ficción pura? ¿O una no ficción pura? (Genette, Discurso 13)

Los relatos implican generalmente, en relación con la historia que cuentan, una temporalidad concluida, cerrada; los acontecimientos que se narran ya han tenido lugar, han sucedido en el pasado inmediato o lejano y por eso pueden narrarse. Conviene realizar algunas observaciones sobre la anacronía de la narración en primera persona. Es característico de este tipo de relatos que el discurso sea una gran analepsis que culmina en el momento de la escritura. Por su misma naturaleza la primera persona invita a ser asociada a la evocación; por lo tanto, los hechos narrados poseen un potencial de irrealidad en cuanto se encuentran mediados por la memoria.

Pero el tiempo del relato no es la única instancia temporal del texto. La narración o enunciación ficcional tiene su propia temporalidad. A menudo irrumpe la voz del narrador evaluando lo que cuenta, estableciendo comparaciones o reflexionando sobre su propia condición de narrador de esta historia. Este tiempo del narrador es en realidad el presente de la enunciación ficcional, el tiempo en que el acto de narrar se lleva a cabo. A partir del siglo XX aparecen a menudo entremezclados, en el discurso de ficción, este tiempo del relato que despliega la historia ante los ojos del lector y el tiempo de la narración que introduce reflexiones diversas sobre el acto de narrar o evaluaciones del narrador sobre lo que está narrando. Este procedimiento tiene directa relación con el auge de la literatura metadiscursiva que generó una

simultáneamente a diferentes personajes. La noción de historia señala un concepto, no un objeto; designa, según Genette, el significado o contenido narrativo; *relato* señala el discurso pronunciado, el texto concluido, el producto material constituido por signos lingüísticos que conforman un todo significante, que es también denominado por las teorías de análisis del discurso “enunciado” o “texto”. El término narración es propuesto para referir “al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce ese acto”.

escritura que se problematiza y autorrefiere, que exhibe sus recursos en un juego cuya referencia ya no es únicamente la historia que se cuenta sino, a menudo, el proceso mismo de la escritura del texto.

Aportes de *La teoría de la enunciación*⁹

Toda historia es referida por un sujeto y dirigida a otro; es decir, es producto de un acto de enunciación, un acto subjetivo. En todo enunciado aparecen trazas lingüísticas (marcas o marcadores, índices o indicadores, pistas) que coloca el *enunciador* para que sean interpretadas por el *enunciatario*. Estos elementos deícticos¹⁰ son piezas especialmente relacionadas con el contexto en el sentido de que su significado concreto depende completamente de la situación de enunciación., básicamente de quién las pronuncia, a quién, cuándo y dónde. Esto vale tanto para la lengua conversacional como para la literatura.

La primera persona marca una perspectiva al conjunto de enunciados que constituye el texto y se transforma en el centro deíctico de representación de la persona que habla. Pero el sujeto hablante no es un ente abstracto sino un sujeto social que se presenta a los demás de una determinada manera. En el proceso de la enunciación y al tiempo que se construye el discurso también se construye el *sujeto discursivo*. De esta manera, un sujeto que se nombra a sí

⁹ Toda historia es referida por un sujeto y dirigida a otro; es decir, es producto de un acto de enunciación, un acto narrativo. Los supuestos teóricos de *La teoría de la enunciación* se desarrolla a partir de los escritos de Benveniste (1966,1970, 1974), quien fija las bases del estudio de la subjetividad en el lenguaje, que se proyecta principalmente en tres aspectos que estudiosos como Ducrot, Kerbrat-Orecchioni y otros han ido perfilando: la inscripción de los interlocutores en el texto, la modalización y la polifonía. *La teoría de la enunciación* ha permitido definir la unidad discursiva básica, de la que ya en la década de los treinta hablaba Baitín, el *enunciado*, y entenderlo como producto del proceso de la *enunciación*, actuación lingüística en contexto..

¹⁰ El contexto se constituye, también, como un concepto crucial y definitorio en el ámbito de la pragmática y del análisis del discurso. Las lenguas tienen la capacidad de gramaticalizar algunos de los elementos contextuales, a través del fenómeno de la "deixis". Los deícticos son elementos que conectan la lengua con la enunciación y se encuentran en categorías diversas que no adquieren sentido pleno más que en el contexto en que se emiten. La deixis organiza el tiempo y el espacio, sitúan a los participantes y a los propios elementos textuales del discurso. Cinco son los tipos de deixis, según a la cuál de estos aspectos se refiera: *deixis personal, espacial, temporal, social y textual*. Son elementos deícticos los pronombres, los artículos, los adverbios y los morfemas verbales de persona y de tiempo, pero también algunos verbos, adjetivos y preposiciones. (Calsamiglia 116).

mismo asume la función y la responsabilidad de narrar una historia. Es la voz que narra y es a la vez la mirada desde la que se perciben los hechos narrados¹¹.

Para continuar, junto con los alumnos, el análisis de la novela, es necesario enfocar, de manera especial, la deixis temporal¹², puesto que el sistema de tiempos verbales de cualquier lengua demuestra la coincidencia del lenguaje y la situación del hombre en el mundo. Desde una postura filosófica y relacionando este apartado con las teorías narrativistas analizadas en las páginas anteriores, resulta evidente que la organización del tiempo en una lengua no es arbitraria. Ricoeur destaca de la teoría de Danto la idea de que la significación de los acontecimientos entramados en una narración depende del modo con el que son empleados los tiempos verbales (Danto en Ricoeur, *Tiempo I* 262).

Los aportes del Harald Weinrich (1968)¹³ sobre este tema son muy valiosos para reflexionar acerca del uso de los tiempos verbales en los textos literarios desde una perspectiva comunicativa. Su análisis estructural del sistema de los tiempos, tanto en alemán como en español, permite ver que los tiempos verbales no tienen en general nada que ver con el Tiempo. Ellos no se agrupan según la trinidad pasado-presente-futuro, sino que forman dos grupos que indican una relación determinada del hablante con el mundo. El mundo, entonces, aparece como "mundo comentado" (grupo I) o como "mundo narrado" (grupo II)¹⁴. Weinrich establece un tercer tiempo diferente al tiempo

¹¹ Así como voz y mirada pueden, como en este caso, coincidir; pueden también diferenciarse. Genette marca esta diferenciación y su criterio, retomado por la narratóloga Mieke Bal, lleva a distinguir *voz del narrador* ("quien habla") de *perspectiva* o *focalización* ("quien percibe") en el relato.

¹² El tiempo es, básicamente, una categoría deíctica. Ubica temporalmente un evento, tomando como referencia el "ahora" que marca quien habla como centro deíctico de la enunciación. Básicamente cumplen esa función los adverbios y las locuciones adverbiales de tiempo, el sistema de morfemas verbales de tiempo, algunas preposiciones y locuciones prepositivas, así como algunos adjetivos. Con la deixis de tiempo ponemos fronteras temporales que marcan el "ahora" respecto al "antes" y al "después".

¹³ El autor, de nacionalidad alemana, nacido en 1927, presenta coincidencias llamativas con la vida y las preocupaciones de Schlink. Fue catedrático fundador de la Nueva Universidad de Bielefeld en 1968, lugar de nacimiento del autor de *El lector*. Además de sus preocupaciones lingüísticas fue autor de *Leteo: Arte y crítica del olvido* (1999) que indaga la relación de la memoria y el olvido.

¹⁴ ¿Qué significa, pues, la divisoria estructural entre los grupos I y II? Conviene recordar que el morfema personal en el verbo remite a la situación comunicativa básica. Por ello también los tiempos, o mejor dicho, ambos grupos de tiempos, tienen también que ver que ver con la reproducción del modelo fundamental de la comunicación. El grupo II predomina en la novela y en todo tipo de narración oral o escrita, excepto en las partes dialogadas intercaladas. Por el

cronológico y tiempo vivencial: el tiempo lingüístico. El tiempo lingüístico, aunque presupone el tiempo cronológico, no coincide con este: presenta la particularidad de tener al hablante como centro deíctico para que el enunciador o narrador implante su perspectiva por medio del sistema de los tiempos verbales. (Weinrich, Estructura 61).

Según el autor, el verbo, con sus morfemas de tiempo, proporciona pistas recurrentes de los dos modos fundamentales de representar la realidad: como relato o como comentario. Weinrich divide en dos grupos los tiempos simples y compuestos del indicativo. Un grupo para referirse al *mundo narrado* y otro grupo para referirse al *mundo comentado*. Para cada uno de los grupos establece un origen o tiempo cero (**T0**) que se instaure para mostrar al destinatario la posición que toma el hablante. Para representar el mundo narrado hay dos T0: el pretérito imperfecto y el pretérito perfecto Simple. Para representar el mundo comentado sólo hay un T0: el presente. El resto de los tiempos de uno y otro grupo se sitúan con respecto a su origen de forma retrospectiva o prospectiva: designan la perspectiva comunicativa relativamente al punto 0 de los grupos temporales correspondientes. La distribución, sin pretender ser exhaustiva, es la que muestra el siguiente cuadro (Weinrich, Estructura 15)

<i>Grupo temporal 1</i>	<i>Grupo temporal 2</i>
Mundo comentado	Mundo narrado
recuerdo (T0)	recordé (T0) recordaba (T0)
he recordado acabo de recordar estoy recordando habré recordado recordaré voy a recordar	había recordado hube recordado acababa de recordar estaba recordando habría recordado recordaría iba a recordar

contrario, predomina el grupo I en la lírica, el drama, el diálogo en general, el periodismo, el ensayo literario y la exposición científica.

El lenguaje pone a disposición del mundo del relato más tiempos porque es más difícil situarse en el mundo narrado que en el mundo comentado. De hecho, los tiempos verbales, más allá de su valor deíctico estricto en relación con el momento de la enunciación, tiene un valor simbólico y estructurador de los diferentes tipos de discursos. La narración es el espacio de los juegos de los tiempos del pasado. En la explicación tiende a dominar el presente. Los tiempos verbales proporcionan pistas al oyente o lector para ubicar el enunciado como algo que le implica (mundo comentado) o como algo que le libera de la coerción de la situación y que le emplaza en un escenario distinto (mundo narrado)¹⁵ (Weinrich, Estructura 6-7).

El lector: comentar y narrar

La teoría de Weinrich abre a los alumnos una línea de análisis del uso de los tiempos verbales en *El lector*, al mismo tiempo que organiza el doble contexto enunciativo: el yo que reflexiona y el yo que recuerda. La presencia del narrador en la novela es agobiante, característica propia de los relatos autodiegéticos¹⁶, en los que los narradores son el centro del universo narrado.

El tiempo de base de Michael es el presente de la enunciación ficcional, el tiempo en que el acto de narrar se lleva a cabo. El relato implica, consecuentemente, en relación con la historia que cuenta, una temporalidad concluida, cerrada; los acontecimientos que se narran ya han tenido lugar han sucedido en el pasado más o menos lejano y por eso pueden narrarse. Pero, como señala White:

¹⁵ Esto no significa, sin embargo, que los textos muestren siempre homogeneidad en el uso de los tiempos verbales, porque la alternancia de tiempos y su ocurrencia en contextos no esperados les confiere funciones nuevas. La aparición de tiempos del grupo narrativo en el contexto de los tiempos del comentario constituyen metáforas que limitan el efecto o apariencia de validez del discurso comentativo, aportando distancia y relajamiento en la implicación del enunciativo. Por el contrario, la aparición de tiempos del grupo del comentario en el contexto de los tiempos de la narración constituye desvíos metafóricos que intensifican la apariencia de validez del discurso, aportando matices de tensión, dramatismo o, simplemente, compromiso.

¹⁶ Conviene recordar que, según Genette, *Figuras III*, el narrador es autodiegético cuando cuenta hechos que le ocurrieron a él como personaje principal. Es el personaje que narra su propia historia.

A menudo se olvida –o cuando se recuerda se desestima- que ningún conjunto dado de acontecimientos atestiguados por el registro histórico comprende un *relato* manifiestamente terminado y completo. Esto es tan verdadero para los acontecimientos que comprende la vida de un individuo como para una institución, una nación o todo un pueblo. No *vivimos* relatos, ni siquiera cuando damos significado a nuestras vidas retrospectivamente, disponiéndolas en forma de relatos (White, Texto 122-3)

Esta aseveración encuentra su correlato reflexivo en el capítulo 12 de *El lector*, el último de la novela, que bien puede funcionar como posdata o prefacio:

La decisión de escribir nuestra historia la tomé después de su muerte. Desde entonces esta historia se ha escrito muchas veces en mi cabeza, cada vez un poco diferente, cada vez con nuevas imágenes y fragmentos de acción y pensamiento. Por eso, además de la versión que he escrito, hay muchas otras. Supongo que esta versión es la verdadera, porque la he escrito mientras las otras se han quedado sin escribir. Esta versión pedía ser escrita: las otras no. (Schlink 202)

A lo largo de todo el texto Michael Berg duda de la veracidad de su relato. El narrador constantemente les repite a sus lectores que los sucesos referidos están mediados por la memoria. La desconfianza acerca de la recuperación del pasado tal como sucedió en la realidad, transforma la historia de Michael en una *versión*. En la novela el tiempo lingüístico, aunque presupone el tiempo cronológico, no coincide con este. El narrador, centro deíctico de la enunciación, impone su perspectiva por medio de las inflexiones verbales. La distinción entre tiempo narrado y tiempo comentado orienta a los lectores en la textura discursiva.

El mundo narrativo de la novela

El lector es una novela engañosa, tanto desde el punto de vista del contenido como de la manera en que está construida la trama narrativa. Tres aspectos contribuyen a crear esa complejidad que caracteriza al relato: la voz narrativa, la temporalidad y la focalización. Recuperando la noción de discurso de narrador, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el

modo en que el narrador los hace conocer. El narrador presenta distintas versiones de Michael: Michael a los quince años, Michael a los veintidós años, Michael entre los treinta y cuarenta años, Michael a los cincuenta años. Sin embargo, de esta extensa autobiografía, el narrador selecciona de aquellos años lo que le parece relevante para su relato y acelera el ritmo narrativo en aquellas partes que prefiere pasar por alto, es decir, las que no tienen a Frau Shmitz como centro de la historia. El Michael adolescente no entiende cabalmente qué es lo que está ocurriendo y debe llegar a la segunda parte para comprender a cabalmente los sucesos. Pero, para el Michael estudiante universitario, junto con el conocimiento, surgen los grandes dilemas éticos que atormentan al protagonista.

En este momento de la novela pasa a primer plano otro de los recursos del narrador para la construcción de la trama: la *focalización*¹⁷. En los relatos contemporáneos no sólo es frecuente que el narrador desarrolle su narración poniendo en juego diversos recursos que alteran la temporalidad del relato, como hemos visto en las páginas precedentes, también puede ocurrir que el narrador imponga restricciones al campo perceptivo. En *El lector* la focalización es interna y el focalizador condiciona al lector lo que puede ver o no. Este recurso se denomina “el estrangulamiento del foco”, frecuentemente utilizado en el caso de los narradores niños y es el que aparece a lo largo de toda la primera parte.

El narrador, en el capítulo 10 de la segunda parte, descubre el secreto de Hanna y lo que da sentido a la historia. De esta manera cuando Michael puede descifrar el enigma, se abre para el lector la plena comprensión del drama.

He vuelto a encontrar el lugar del bosque en el que se me reveló el secreto de Hanna. El lugar no tiene ni tenía por entonces nada de especial, no hay ningún árbol ni roca de formas singulares, ni una vista excepcional de la ciudad y la

¹⁷ El término “focalización” parece más técnico que “punto de vista” y “perspectiva narrativa” y ha sido preferido por Genette y Mieke Bal¹⁷. La focalización es definida por Mieke Bal (1998) como la relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan, entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe, o sea, la perspectiva sensorial o ideológica a partir de la cual se presentan los sucesos y los personajes. Es importante tener en cuenta que la focalización se construye desde un lugar físico, ideológico, psíquico, etc. que recorta un fragmento de realidad y condiciona lo que se puede ver y lo que no. La focalización se transforma junto con la voz narrativa en recurso indispensable para mostrar al lector aquello que el narrador quiere que vea.

llanura, nada capaz de despertar asociaciones inesperadas. Mientras pensaba en Hanna, rondando semana tras semana por los mismos itinerarios, un embrión de idea se había singularizado, había evolucionado a su manera y finalmente había desembocado en una conclusión. Cuando la idea estuvo madura, cayó por su propio peso; podría haber sido en cualquier otro lugar, o por lo menos en cualquier otro entorno y circunstancias lo bastante familiares para que fuera a sorprenderme una revelación que no llegaba de fuera, sino que había crecido en mi interior. Y fue en un camino escarpado que asciende por la falda de la montaña, cruza la carretera, pasa por delante de una fuente y, tras cruzar una arboleda alta y oscura, se interna en un bosque ralo. Hanna no sabía leer ni escribir. (Shlink 123)

La cita anterior ejemplifica también una de las alteraciones del tiempo del relato mencionadas: la velocidad. La pausa descriptiva hace el relato lento, moroso, propicio para la revelación del secreto. El analfabetismo de Hanna explica tanto al narrador como a los lectores actitudes de la protagonista en la primera parte: por qué desconocía el nombre de Michael, a pesar de verse claramente en todos los cuadernos y libros; la razón del extraño ritual de la lectura en alta voz de textos literarios; las razones de la actitud descontrolada de Hanna cuando, en la excursión realizada en las vacaciones de Pascua, Michael le deja una nota, donde explicaba que había bajado a buscar el desayuno; el verdadero motivo de por qué lo había abandonado. De la misma manera es posible comprender las actitudes de Hanna en el juicio y la decisión de inculparse ante una eventual prueba grafológica que exhibiría su analfabetismo. El estrangulamiento del foco a permitido participar, al lector, junto al joven Michael, de los misterios de Hanna y, ahora, que la focalización cambia, el lector puede comprender la condición de la protagonista y el dilema moral del narrador que debe decidir revelar o no ese secreto.

Cada parte de la novela explica las anteriores. Si la segunda revela la actividad militar y el analfabetismo de Hanna que permiten entender actitudes de la protagonista en la primera parte, la tercera explica el decurso de la vida de las personas. Comienza también con un resumen de los ocho años pasados luego del juicio. La culpabilidad en sus diversas formas ha marcado a Michael, que estudia, se casa, tiene una hija y se separa. La imagen de Hanna se impone en sus relaciones amorosas y explica tanto su fracaso matrimonial como la búsqueda infructuosa de las sensaciones del pasado en otras mujeres. La lectura de las cintas grabadas es un nuevo acercamiento a Frau Schmitz,

esta vez mediatizado por la tecnología. Con la adquisición de Hanna de la lectura y la escritura surge una nueva relación, esta vez marcada por las cintas y las cartas de Hanna. Pero, nuevamente la mujer abandona a Michael, esta vez definitivamente. El suicidio de Hanna imprime a la sucesión indefinida de los acontecimientos el sentido del punto final. El cierre de la novela hace que cuando se llega al último capítulo se encuentra la forma final, con un final abierto, problemático para el lector:

Al principio quería escribir nuestra historia para librarme de ella. Pero la memoria se negó a colaborar. Luego me di cuenta de que la historia se me escapaba, y quise recuperarla por medio de la escritura, pero eso tampoco hizo surgir los recuerdos. Desde hace unos años ha dejado de darle vueltas a esta historia. He hecho las paces con ella. Y ha vuelto por sí misma con todo detalle, y tan redonda, cerrada y compuesta que ya no me entristece. Durante mucho tiempo pensé que era una historia muy triste. No es que ahora piense que es alegre. Pero sí pienso que es verdadera y que por eso la cuestión de si es triste o alegre carece de importancia. (Schlink 2003)

Para reflexionar

No siempre, cuando se relata, el desarrollo de la historia es cronológico. El tiempo se repliega y despliega ante los ojos del lector. Hay alteraciones de orden (prolepsis, analepsis), de velocidad (escena, pausa, resumen, elipsis) y de frecuencia. Se propone al alumno reconocerlas en *El lector* y pensar cuál es la función de estas alteraciones dentro de un relato retrospectivo, de características autobiográficas, que se extiende a lo largo de veinticinco años.

El mundo comentado

El final de la cita anterior sirve para mostrar cómo se produce a lo largo de toda la novela el paso del nivel de tiempo narrado al nivel de tiempo comentado. El sistema de tiempos verbales y adverbios correlativos, que tiene como tiempo 0 en pretérito perfecto simple o el imperfecto, propio del mundo narrado, cambia al tiempo 0 del presente, la situación de enunciación: “No es

que **ahora** piense que **es** alegre. Pero sí **pienso** que **es** verdadera y que por eso la cuestión de si **es** triste o alegre **carece** de importancia” (Schlink 203).

El cambio de grupos verbales transforma el tono del discurso. En esta situación comunicativa el narrador está en tensión, porque habla de cosas que le afectan directamente y transmite esa tensión a sus lectores. Michael Berg se compromete en sus afirmaciones y su discurso es un fragmento de acción que modifica el mundo representado y, a la vez, compromete también a los receptores, sus lectores.

Toda la novela presenta ejemplos similares: “La casa de la Bahnhofstrasse **ya no existe**. No **sé** cuándo la derribaron ni por qué. **He estado** muchos años fuera de mi ciudad.”(12) “¿Por qué me pongo tan triste cuando **pienso** en aquellos días? ¿**Será** que añoro la felicidad pasada? Lo cierto es que en las semanas siguientes fui feliz.” (40). “**Hoy** en día me **gusta recordar** aquella conversación con mi padre.” (133) “**Hoy**, cuando pienso en aquellos años, me **doy cuenta** de lo escasa que era la carga visual, de lo escasas que eran las imágenes que documentaban la vida y la muerte (o, mejor dicho, el asesinato) en los campos de exterminio.” (139).

Pero, sin lugar a duda, el verbo en presente que más se aparece, sobre todo en la primera mitad de la obra, es “recuerdo”. La memoria es el puente que se establece entre los dos tiempos, el pasado y el presente, pero también es representativo de un tercer tiempo, el tiempo vivencial ese eterno presente que acumula todas las experiencias de la vida de los hombres. Pero el recuerdo tiene como compañero al olvido. Michael recuerda y no recuerda: “Tampoco recuerdo cómo saludé a Frau Schmitz.” (16). “Tampoco recuerdo de qué hablamos en la cocina,” (16). “Recuerdo aquellos días y me veo a mí mismo,” (40). “El recuerdo, que ilumina con claridad y retiene firmemente mis primeros encuentros con Hanna ha hecho borrosos los contornos de las semanas que pasaron entre aquella primera conversación y el final del curso escolar.” (43), “No guardo ningún recuerdo de las clases de los viernes. Aunque tengo muy presente el discurrir del juicio, no consigo acordarme de los aspectos que tratábamos en el seminario. (122).

La trama narrativa ha reconfigurado la experiencia temporal y ha mediado entre la dimensión cronológica propia de generación posholocausto y la dimensión vivencial del presente de Michael. El protagonista reconstruye dos veces en su memoria el rostro de Hanna. La primera vez ocurre al comienzo de la novela:

Sobre su rostro de entonces se han ido depositando en mi imaginación sus rostros ulteriores. Cuando la evoco tal como era entonces, la veo sin rostro. Tengo que reconstruirmelo, Frente alta, pómulos altos, ojos azul pálido, labios gruesos y de contorno suave, sin arco en el labio superior, mentón enérgico. Un rostro ancho, áspero, de mujer adulta. Sé que me pareció hermosa. Pero no consigo evocar su hermosura. (Schlink17)

La segunda vez sucede en las últimas páginas, cuando, en la enfermería del penal, la directora levanta la sábana que cubre el cuerpo sin vida de Frau Schmitz: "...tras un rato de contemplación, en el rostro muerto se transparentó la imagen del rostro viviente, y sobre el rostro de la vejez el rostro de la juventud. " (Schlink 195). El pasado y el presente coexisten en el tiempo vivencial.

Al final de la novela Michael Berg, profesor de Historia del Derecho, de cincuenta años, alcanza conocimiento capaz de explicar la clave de lectura de la obra, el por qué del paso de un nivel narrativo a otro, el por qué el de las alteraciones temporales, el por qué de las heridas que no terminan de cerrarse, y, también, por qué el recuerdo de Hanna lo acompaña siempre, al igual que a ella la visitaban cada noche, en la cárcel, las sombras de los muertos. Las huellas de pasado se funden con el presente de la vida de las personas y con ello hay que convivir:

Los estratos de nuestra vida reposan tan juntos los unos sobre los otros que en lo actual siempre advertimos la presencia de lo antiguo, y no como algo desechado y acabado, sino presente y vívido. Lo comprendo. Pero a veces me parece casi insoportable. Quizá sí escribí esta historia para librarme de ella, aunque sé que no puedo.(Schlink 203)

Para reflexionar

La organización del tiempo en una lengua no es arbitraria. El tiempo es básicamente una categoría deíctica. Ubica temporalmente un evento, relacionándolo directa o indirectamente, con el momento en que ocurre el acto de enunciación: el ahora del acto de habla. Se propone a los alumnos el reconocimiento de las posibilidades del verbo, con sus morfemas y sus adverbios temporales, para representar la experiencia de lo vivido, lo soñado, lo imaginado.

El viaje de Odiseo

Por entonces releí la *Odisea*, que había leído por primera vez en el bachillerato, y que recordaba como la historia de un regreso. Pero no es la historia de un regreso. Los griegos, que sabían que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río, no creían en el regreso, por supuesto. Ulises no regresa para quedarse sino para volver a zarpar. La *Odisea* es la historia de un movimiento, con objetivo y sin él al mismo tiempo, provechoso e inútil. (Schlink 171)

Esta cita está ubicada en el capítulo IV de la tercera parte, cuando el narrador decide enviarle la primera cinta grabada a Hanna. Michael encuentra en la *Odisea* la metáfora de su vida: “un viaje por un camino sembrado de obstáculos, malentendidos y deslumbramientos, es la historia de un movimiento, no de un regreso.” (Schlink 179-1) La huida que emprende Michael es hacia el pasado, hacia la historia del Derecho en la época del Tercer Reich, pero ese viaje solo le sirve para comprender que el pasado y el presente se funden en una sola realidad vital (Schlink 170). Según la metáfora instalada en la novela, ser historiador significa tender puentes entre el pasado y el presente, para, como Ulises, comprender que regresar al punto de partida es volver a zarpar. De la tensión entre la memoria y el olvido surgirán nuevas versiones que se ocuparán de construir la exégesis de los traumas del pasado histórico.

La novela se abre a múltiple lecturas. La obra expresa los conflictos morales de la generación de posguerra que siente vergüenza por la generación anterior

pero no pude dejar de amar a sus padres, a sus profesores, a Hanna y que, al mismo tiempo, siente culpa por ese sentimiento.

Quería comprender y al mismo tiempo condenar el crimen de Hanna. Pero su crimen era demasiado terrible. Cuando intentaba comprenderlo, tenía la sensación de no estar condenándolo como se merecía. Cuando lo condenaba como se merecía, no quedaba espacio para la comprensión. Pero al mismo tiempo quería comprender a Hanna; no comprenderla significaba volver a traicionarla. No conseguí resolver el dilema. Quería tener sitio en mi interior para ambas cosas: la comprensión y la condena. Pero las dos cosas al mismo tiempo no podían ser. (Schlink 148)

Michael tiene razón. No hay espacio humano capaz de albergar ambos sentimientos en forma simultánea. En el laberinto que propone la novela, los lectores llegan a un camino sin salida.

En esta obra todas las personas son culpables desde diversos puntos de vista y tienen que convivir con ese sentimiento en distintos ámbitos. Leído en la Argentina posdictadura este texto genera en nuestros alumnos reflexiones insoslayables. El lenguaje literario establece la trama que entreteje los hilos de la historiografía, la memoria y la narrativa de ficción. Reescritura del pasado que intenta aliviar la deuda moral del presente.

Bibliografía

Beccacece, Hugo. "Diálogo. El juicio de los inocentes" (entrevista a Bernhard Schlink). En: *La Nación*, 24 de abril de 2005.

Bonet, María Teresa (2005). "La narración histórica en la teoría de Paul Ricoeur. Fragmentos de un debate". En: e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos, Vol. 3, nro. 12. Buenos Aires, julio-setiembre de 2005, pp. 47-67. En: <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/elatina.htm> .

Burke, Peter (ed.). *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Calsamiglia, Helena y Tusón Valls, Amparo. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

El País. “La culpa colectiva irá disminuyendo” (entrevista a Bernhard Schlink).

En: *El País*, 2 de noviembre de 2002.

En: http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036802355_850215.html

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

Kohan, Martín. “Historia y literatura: la verdad de la narración”. En: Jitrik. Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé editores, 2000; pp. 245-291.

Pons, María Cristina. “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”. En: Jitrik. Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé editores, 2000; pp. 97-116.

Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

Ricoeur, Paul. “El tiempo contado”, en *Revista de Occidente*, nº 76, Madrid: 1987; pp. 41-64.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. “Configuración del tiempo en el relato histórico”. Vol. I, Madrid: Siglo XXI, 1995.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Vol. III, Madrid: Siglo XXI, 1996.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. “Configuración del tiempo en el relato de ficción”. Vol. II, Madrid: Siglo XXI, 1998.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2003.

Schlink, Bernhard. *El lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

Schlink, Bernhard. *Amores en fuga*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

Weinrich, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Weinrich, Harald. *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela, 1999.

White, Hyden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992.

White, Hyden. *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.