

UNIVERSIDAD DE SONORA
División de Humanidades y Bellas Artes
Departamento de Letras y Lingüística

**El hecho histórico ficcionalizado:
El realismo documental en tres novelas contemporáneas
hispanoamericanas**

T E S I S

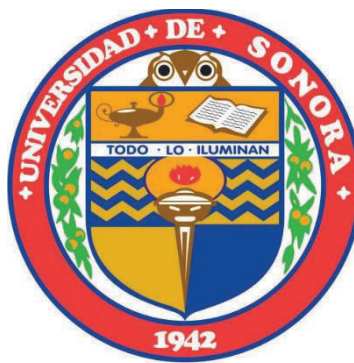
**QUE PARA OBTENER EL GRADO EN:
MAESTRÍA EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA**

**PRESENTA:
RUBY ARELÍ ARAIZA OCAÑO**

**DIRECTORA:
DRA. MARÍA RITA PLANCARTE MARTINÉZ**

Universidad de Sonora

Repositorio Institucional UNISON



**"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"**



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como openAccess

Agradecimientos:

A mis padres, a mi hermana y sobrino por su apoyo incondicional.
A la Dra. Rita Plancarte por la paciencia, las distintas lecturas de esta tesis, la motivación y su amistad.
Al Mtro. César Avilés y Dr. Fortino Corral por tomarse el tiempo de leer y criticar esta investigación.
Al Dr. Gabriel Osuna y Mtro. Andrés Acosta por los ánimos y regaños durante esta etapa académica tan importante.
A la Dra. Alicia Llarena por la buena bienvenida en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, por el apoyo, la lectura de esta investigación y las risas.
A mis amigas Ana Fenech y Xochitl Leyva por escuchar mis quejas y por darme ánimos.
A Véronique Pitois por la amistad, ánimos y consejos, también por la lectura y crítica de este trabajo.
A Carmen Martínez por su amistad, por ser paciente con mis neurosis y soportar mis gritos de desesperación.
A Lydia Martínez por las buenas pláticas y los momentos de diversión, también a Teresa Iveth Sotelo por los buenos consejos.
A Jesús Burrola por sus apapachos y buenos consejos.
A Sarah Calderón por el apoyo y la atención durante las últimas correcciones del trabajo.
A María Luisa Alatorre y Ale Enríquez por escuchar mis quejas y darme ánimo.

Índice

Introducción	4
I. La necesidad de verosimilitud: apuntes sobre las transformaciones de la novela.....	7
1.1 El arte de la verosimilitud: memoria del género	7
1.1.1 El héroe: de la épica a la novela	14
1.1.2 Realismo: problemática del concepto.....	17
1.1.2.1 El siglo XIX: del romanticismo al Realismo.....	20
1.1.2.2 El Realismo literario.....	23
1.2 Ficción: hacia un bosquejo, una definición.....	31
1.2.1 Realidad y ficción puestas en diálogo	37
1.2.1.1 Del legado idealista a la cruda realidad: lo ficticio, lo verosímil	40
1.2.2 Las formas de la novela.....	43
II. La novela Hispanoamericana y la narrativa documental	47
2.1 Desarrollo de la novela en Hispanoamérica	47
2.1.1 La problemática de la historia literaria.....	49
2.1.2 Hibridez genérica o la constitución múltiple del lenguaje novelesco	52
2.1.3 La novela como documento	55
2.1.4 El híbrido novelesco: el realismo y la narrativa documental	58
III. La narrativa documental en tres novelas hispanoamericanas.....	63
3.1 El efecto de verosimilitud en tres autoras hispanoamericanas contemporáneas: Laura Restrepo, Brianda Domecq y Cristina Rivera Garza.....	63
3.2 <i>La isla de la pasión</i> de Laura Restrepo	66
3.2.1 De realismo decimonónico a <i>narrativa documental</i>	69
3.2.2 La novela y su filiación genérica.....	79
3.3 <i>Nadie me verá llorar</i> : la importancia de los otros registros discursivos	86
3.3.1 La hibridez discursiva: la reescritura de la Historia y el enfoque documental.....	93
3.4.1 Representar el pasado: el investigador agnóstico.....	106
Conclusiones	117
Bibliografía	121

Introducción

La novela hispanoamericana ha tematizado estéticamente los procesos de la cultura de la que forma parte. Desde el siglo XIX buscaba emanciparse para fijar una identidad propia a tono con los procesos de las independencias políticas. El desenvolvimiento de las formas estéticas estuvo en diálogo con las europeas, no obstante, la novela hispanoamericana siempre ha tenido en el seno de su estética características que la han hecho autónoma. El siglo XX, en las letras Hispanoamericanas, se caracterizó por la apropiación del espacio y de las problemáticas ideológicas y sociales. La narrativa de la Revolución Mexicana es un ejemplo del desarrollo de formas artístico-literarias propias. Así, desde que la novela ha tratado de darle otro sentido a la realidad a través de la literatura, surgen novelas de corte realista que pretenden re-documentar hechos históricos de distintas temporalidades. Acuden a las formas estéticas de la verosimilitud y pretenden ejercer poder sobre la realidad, están en diálogo con otros registros discursivos y se constituyen de estos mismos.

De esta idea de la re-documentación nace el interés de analizar las novelas *La isla de la Pasión* (1989) de la colombiana Laura Restrepo, *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990) de la mexicana Brianda Domecq y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, escritora mexicana también. Estas novelas se constituyen de la sistematización estética de la verosimilitud realista documental y de la representación de otros registros discursivos que pertenecen a la realidad extratextual. Presentan, las tres, otras facetas del hecho histórico mexicano reconocido como Porfiriato.

La finalidad de este trabajo de análisis es darle respuesta crítica a las interrogantes que plantean estas novelas. Primeramente, la reflexión sobre la novela moderna y su desarrollo en cuanto al concepto de verosimilitud permitirá examinar la renovación de la estética realista y su ficcionalización. De ahí se desprenderán las estrategias de análisis

propias para la interpretación y explicación de los textos. Los elementos de ficcionalización del realismo documental y la taxonomía sobre el enfoque documental serán conceptos fundamentales para la explicación de la sistematización estética del efecto de verosimilitud.

Así, para establecer un diálogo entre el análisis de las novelas y el Realismo, el capítulo I de esta investigación se dedica a rastrear las formas representativas de la verosimilitud desde la novela moderna y los cambios estéticos del héroe con la llegada del Renacimiento. Después se tratará de indagar una definición suficiente de “realismo” y se verá cómo funciona tal concepto dentro de la dicotomía realidad-ficción.

Asimismo, para matizar las características del “realismo documental” desde el realismo tradicional, se expondrá en el capítulo II un panorama del desarrollo histórico de la literatura hispanoamericana y sus características estéticas contemporáneas respecto a la narrativa documental.

El capítulo III está dedicado al análisis de las novelas de Cristina Rivera Garza, Brianda Domecq y Laura Restrepo. Estas escritoras, a finales del siglo XX, proponen una nueva manera de entender y conocer la historia; por medio de sus novelas, re-configuran y dan densidad a personajes históricos verdaderos, los muestran en su entorno y los movilizan entre asuntos sociales, ideológicos y políticos que conciernen a la etapa de la historia mexicana que se conoce como el Porfiriato (1876-1910). Esto no es lo más importante — aunque sí una característica que tienen en común—, también la estructura de las novelas, en su composición estética, da a conocer la diversidad de discursos que hay en la sociedad y de qué manera se interpretan. *La isla de la Pasión* (1989), *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990) y *Nadie me verá llorar* (1999), son novelas que presentan la historia y la explican desde las distintas perspectivas que emiten los diversos registros discursivos. La ficcionalización de la historia es el tema principal de esta investigación y por lo tanto, la

distinción y explicación de las estrategias discursivas que conforman estas novelas, serán eje de análisis en este trabajo de tesis.

Por medio del análisis crítico se podrá reconocer el desarrollo de las formas estéticas de la novela hispanoamericana. La investigación está limitada al estudio de las novelas mencionadas porque ejemplifican tal desarrollo y porque sus similitudes permiten un análisis concreto.

I. La necesidad de verosimilitud¹: apuntes sobre las transformaciones de la novela

1.1 El arte de la verosimilitud: memoria del género

Antes de entrar en el análisis crítico de los textos que interesan a la temática de este trabajo de investigación, conviene reconsiderar el horizonte estético implicado a que las obras hacen referencia: reflexionar sobre el origen de la novela moderna, las formas de representación de la realidad que le son propias, los aspectos concernientes a la figura del héroe, la complejidad implícita en el concepto mismo de realismo y la relación que éste entabla con las formas de ficcionalización literaria que le corresponden, para poder ubicar y caracterizar la poética subyacente a aquella novela que moviliza la historia y sus métodos como un sustento estilizado de la creación estética. Las novelas hispanoamericanas aquí estudiadas, en el seno de su estructura artística presentan una mezcla de géneros discursivos que proponen un diálogo directo con la realidad extratextual, y por lo mismo se les considera textos híbridos difíciles de ubicar en la historia de la literatura. De ahí que la reconsideración del funcionamiento del género será el paso previo para el análisis de textos que se pueden considerar paradigmáticos del caso del que se ocupa esta investigación.

La historia literaria y la historiografía, para explicar la evolución de los géneros literarios, escuelas, estilos o tendencias, han utilizado, de manera recurrente, un modelo lineal cronológico, al que se sobreponen relaciones lógico-causales entre las diferentes formas que asume el fenómeno literario. Estas relaciones se centran fundamentalmente en

¹ El concepto de verosimilitud estará siempre utilizado, en esta investigación, en el sentido que Helena Beristaín aclara cuando habla de realismo: “[...] cuando se dice que el *realismo* en la historia del arte aspira a reproducir la realidad de la manera más fiel posible, eso significa que “aspira al máximo de verosimilitud”, y llamamos realista a una obra que ha sido “proyectada como verosímil” y también “percibida como verosímil” (500).

el reconocimiento —según la historiografía literaria— de los cambios estéticos y formales que se distinguen en las diferentes líneas de desarrollo de la escritura artística. Dichas transformaciones se determinan esencialmente a partir de aquello que se considera novedoso respecto de las formas al uso en un momento dado, justificando de esta manera los cambios o progresiones de la estética en la escritura literaria. Sin embargo, Weliek descarta que esta visión y metodología evolucionista (darwinista y spenceriana) sea suficiente ni pertinente para explicar el fenómeno literario de la novela considerado en diacronía:

El evolucionismo [...] es falso cuando se aplica a la literatura, porque no hay géneros determinados, comparables a las especies biológicas, que puedan servir como bases de la evolución. No hay un crecimiento y una declinación inevitables, ni la transformación de un género en otro, ni una verdadera lucha de existencia entre los géneros. [...] El problema de una historia literaria interna, la cuestión fundamental de la evolución, deberá ser enfocado de nuevo bajo la comprensión de que el tiempo no es una mera secuencia uniforme de sucesos y que la novedad no puede ser el único valor. (34-35)

La historia de la novela como género, que ha sido abordada desde una perspectiva historicista, se ha ocupado de presentar las distintas significaciones estéticas de una manera diacrónica, lo cual no implica que las novelas más antiguas tengan menos valor artístico que las innovadoras del Renacimiento, sino que, específicamente, su temática y sus formas han ido cambiando de acuerdo a las transformaciones culturales, económicas y políticas vividas por las sociedades.

Por esto, cuando se habla de la historia de la novela, se alude tanto a la transformación de los procedimientos de representación de contenidos, como a la de los

referentes propios de los sucesos que se narran, pues tal desarrollo histórico se ha basado precisamente en el cambio de las estrategias discursivas que la han ido conformando. Entonces, si bien existe un proceso diacrónico innegable, se puede hablar además, de cambios formales dados a partir de progresiones y regresiones marcadas fundamentalmente tanto por los cambios en las intenciones estéticas, como por la variación de los asuntos representados. En este sentido, Thomas Pavel sugiere que el género novelesco se fortalece cuando ideológicamente hay una redistribución de valores en la sociedad, ya sean religiosos, políticos o económicos; de esta manera se puede reconocer que, como universo, la novela se ha servido de las distintas formas narrativas o discursivas para representar las características de la sociedad que la rodea.

El debate que hay en torno al surgimiento y desarrollo de la novela como género, supone el abordaje de las variadas problemáticas teóricas, en las cuales coinciden algunas corrientes de la historiografía literaria: según la línea temporal que divide la historia en periodos, la novela, considerada como la representación de la realidad inmediata, se va configurando a través de las formas estéticas en turno y los artificios heredados por los géneros más antiguos.

El diálogo que hay entre posturas estéticas, es decir, la disputa que hay entre la corriente anterior y la actual, la importancia del sujeto frente a la divinidad y la focalización del mismo ante la realidad que le es propia, son algunas de las características que aborda la novela moderna.

La estructura novelesca, ya con el adjetivo de moderna², se define pues, por la adopción de temas más inmediatos y la representación de espacios limítrofes a la realidad

² Thomas Pavel, para diferenciar de la novela moderna, explica las características propias de la novela premoderna: “Inspirada en la doctrina platónica, la novela premoderna

extratextual, lo cual puede ser efecto de los cambios sociales, cambios de paradigma: el cambio del idealismo al incipiente materialismo, donde convive el distanciamiento de lo inverosímil y la unión a la idea de verosimilitud. De aquí se deriva uno de los principales asuntos que ha marcado al texto novelesco: su ambivalente relación con la realidad representada dado su carácter ficcional, asunto que se verá más adelante. Al fortalecerse la novela, en aras de la modernidad, como un género independiente con características propias —y no para sobreponerse, por su calidad estética, a las antiguas novelas—, abre paso, en su proceso de modernización, a un denso debate implícito, entre lo real y lo ficcional.

Thomas Pavel en su libro *Representar la existencia* (2005) llama a la novela “el arte de la verosimilitud” y discute que la vida del género novelesco se aboca, en términos de representación, a una necesidad humana por denunciar —con máscaras artificiosas— la apariencia de una sociedad en desarrollo, la cual —para la época— se encuentra en el trance del cuestionamiento de su individualidad, del cambio de individuo estático al sujeto moderno³. Este momento lleva a recordar las etapas históricas correspondientes al

imaginó un ideal separado de la realidad y lo implantó de forma excepcional y a la vez ejemplar en un pequeño número de seres superiores. La inverosimilitud del resultado no sorprendió a nadie, puesto que estaba compensada por la precisión axiológica del resultado, obtenida gracias al método ideográfico —que consistía en tomar como punto de partida una idea única para buscar enseguida la multiplicidad de ilustraciones anecdóticas—, y por la idealización de los personajes (en lo referente a su simplificación cualitativa). La separación entre el individuo y su entorno, tema que se repite de forma insistente en la casi totalidad de esa literatura, también se deriva, por su carácter radical, de la exterioridad del ideal. Porque, inevitablemente, el individuo excepcional cuyas hazañas narran estas novelas ejemplificaba una perfección ajena a este mundo, lo que lo hacía radicalmente diferente de su ambiente”. (*Representar* 124-125)

³ Dos teóricos como Bajtín y Lukács explican la nueva caracterización del héroe —antes épico, ahora novelesco— como producto de un cambio de paradigma epistemológico, es decir, la distancia que hay entre el individuo respecto a la divinidad se convierte en una problemática para los estudios literarios y se puede explicar de manera ontológica. El héroe ha sido abandonado por los dioses: “Los héroes de la juventud discurren por sus caminos guiados por los dioses: ya sea el brillo de la aniquilación lo que les llame desde el final del camino, ya sea la felicidad de la consecución, ya sean ambas cosas a la vez, el hecho es que

Renacimiento —la Reforma Luterana y sus consecuencias, por ejemplo—con las problemáticas religiosas y sociales que se daban en toda Europa con la llegada de “la primera modernidad” correspondiente a dicha época. De los años de la Edad Media al Renacimiento la gestación del género, va figurando en su contenido una temática próxima a su realidad, la cual refleja los componentes culturales y sociales del momento; presenta también polémicas contiguas a su contexto y perfila al sujeto que está inmerso en estos procesos históricos:

Antes del siglo XVII, cuando los hombres todavía medían la excelencia de las artes en función del rigor de las reglas que éstas acataban, la novela no tenía razón alguna de envidiar a los géneros literarios superiores, en este caso la epopeya y la tragedia, sobre todo cuando la vitalidad de tales géneros fue gradualmente minada por las obligaciones normativas que a ellos iban asociadas. Bajo el régimen consuetudinario de la novela, el sistema de los subgéneros corría parejo a la variedad de la invención, la riqueza del registro temático y la capacidad de adaptarse rápidamente a los deseos del público. En las *belles-lettres* premodernas, basadas en una jerarquía de los géneros no susceptible al cambio, la novela no aspiraba a una nobleza que, en resumidas cuentas, estaba abrumada de deberes y cargas. La novela disfrutaba del placer de su juventud. (Pavel, *Representar* 17)

Las estrategias artísticas-literarias empleadas por los escritores que enfrentaron los distintos géneros líricos, se convirtieron en herramientas para representar ficcionalmente el

nunca van solos, sino siempre conducidos. De ahí la profunda seguridad de su paso; pueden estar llorando en solitarias islas, en el luto de haber sido abandonados por todos, o tropezar, en la más profunda perdición de la ceguera, ante las puertas mismas del infierno: a pesar de ello les rodea siempre la atmósfera de la segura protección, la protección de dios que predetermina el camino del héroe y marcha por él anticipándose” (Lukács 353).

fracaso de la búsqueda del orden absoluto, en aquella sociedad vertical, inmóvil, de un solo dios; y aunque las intenciones morales seguían siendo una constante en el género moderno, el concepto de mimesis⁴ era aprovechado para visualizar la redistribución de valores que sufría la sociedad en camino a la modernidad.

Se puede considerar entonces, que la novela se ha configurado estéticamente a través de su historia, y ha estado influida por los distintos cambios de paradigmas epistémicos (idealismo, racionalismo, materialismo) y estéticos (belleza, armonía, lo grotesco). Así, al tomar en cuenta tales cambios de paradigma —y a las novelas antiguas— y reconocer al siglo XVII como testigo de los mismos, concibiendo los cambios de pensamiento y el cuestionamiento de la divinidad, se puede hablar de la nueva caracterización del género novelesco en el siglo XVIII; se estabiliza en aras del cambio del pensamiento epistémico. Es decir, con la llegada de la razón y de la conciencia del sí mismo, se subraya la relación que hay entre la verosimilitud de las representaciones y el acercamiento a los temas más inmediatos:

Después de largos tanteos [...], la novela del siglo XVIII devolvió a sus lectores a la inmediatez, y presentó ese retroceso de la imaginación como una victoria de la sensatez; les recordó que vivían en este universo y no en otro, más bello y generoso, y presentó esta sumisión al orden empírico como un progreso moral. Así, la novela

⁴ Aristóteles, para explicar la imitación o mimesis menciona: “La epopeya y la tragedia, como también la comedia y la poesía ditirámbica y gran parte de la aulética y de la citarística, hablando en general, son imitaciones de la vida. Pero se diferencian entre sí, o bien porque usan diferentes medios de imitación, o bien porque imitan objetos diferentes, o bien porque los imitan de distinta manera. [...] Puesto que los seres humanos son objeto de imitación y son necesariamente nobles o innobles —ya que se puede decir que los dos únicos criterios sobre los cuales se funda la diversidad de los caracteres son éstos y que los hombres, en cuando a su carácter, difieren de la virtud o por el vicio—, los seres imitados serán mejores que nosotros, peores o iguales” (Aristoteles 353, 355).

adoptó por norma la verosimilitud y se apartó de forma cada vez más consciente y decidida del resto de la literatura y, por supuesto, las antiguas novelas plenas de idealismo. Así, en una trayectoria que conoció numerosos meandros, el descrédito en el que cayeron las antiguas novelas fue, desde luego, lento y gradual; aunque [para] [...] el siglo XIX, [...] se dirá que la nueva factura desprestigió completamente o, más aún, eliminó los viejos métodos basados en la inverosimilitud. (Pavel, *Representar* 17-18)

La novela en su desarrollo histórico pasa de una verosimilitud imaginativa a una representación objetiva; esta verosimilitud realista implica una postura epistemológica que insinúa esa aproximación a *lo real*. De aquí se deriva una característica problemática de toda literatura que refiere lo verificable, pues refiere a *lo real*, pero no es la realidad la que se representa sino una imagen o conjunto de imágenes de la misma. Así, de ser la novela un texto que alimentaba sobre todo la fantasía, pasará a ser uno que dé cuenta de los errores humanos y de sus propias implicaciones ontológicas para consolidarse, tal género, como el arte de la verosimilitud realista.

Cabe recordar aquí que la novela en sus gérmenes era totalmente fantásica (caballería, aventuras), y que en el proceso de modernización de su estética, la temática de su contenido no presenta a un personaje legendario, sino a un individuo con confusiones ideológicas y pensamientos sobre la realidad en la que está inmerso. Esta es una de las principales características, al igual que la estructuración de la realidad, pues son factores que cambiaron por las dinámicas del contexto.

1.1.1 El héroe: de la épica a la novela

Una manera de reconocer cómo la novela se convierte en el arte de la verosimilitud, es dando razón de las transformaciones que sufre el héroe épico para convertirse en héroe novelesco, la representación del héroe novelesco va de la mano de lo verosímil y del reconocimiento de su estado como sujeto histórico-social, así como la incipiente construcción de una psicología individual. El héroe, en tiempos de la épica clásica era un personaje arquetípico, de conducta ejemplar: siempre estaba relacionado con los dioses, a veces era uno de ellos, a veces semidiós. En las narraciones tenía cualidades de intocable, inmortal, involucrado siempre con sucesos fantásticos. Esta idea del héroe se ve abandonada cuando aparecen héroes medievales caballerescos como Roldán, Tirante el Blanco o el Amadís de Gaula, “En la literatura medieval aún subsisten modelos de héroe en los relatos caballerescos (el caballero noble o hijo de reyes) [...] o hagiográficos (el santo), que responden a las expectativas y al esquema de valores de estamento aristocrático y religioso, respectivamente” (Estebanez 502); se convierten en seres legendarios y aunque hay elementos fantásticos como en la épica clásica o la novela griega, disminuye la aparición de estos componentes en la novela de caballerías.

Entonces se va figurando, dentro del cambio de héroe épico a héroe novelesco, uno de carácter híbrido. La idea del caballero andante que se tiene en la literatura medieval es parodiada en *El Quijote*: la imagen del héroe se ve distorsionada por las ocurrencias y misiones absurdas en las que se ve involucrado; su muerte a falta de honor produce un final trágico, sin felicidad, un final *real* e, incluso, irónico. Se cuestiona aquí la identidad del personaje y se propone una nueva idea, el héroe novelesco.

El perfil del héroe novelesco se ve configurado por los primeros indicios de una conciencia social e histórica; pierde vigencia el individuo sin pensamiento propio, el que es movilizadо arquetípicamente; para lo que Bajtín dice que: “la acción del héroe de la novela siempre subrayada en el plano ideológico: vive y actúa en su propio universo ideológico (no en uno épico, único), tiene su propia concepción del mundo, que se realiza en acción y palabra (152).

Según Bajtín, el universo ficcional que presenta al héroe novelesco y que está formando artísticamente por la *palabra ajena*⁵, apunta a la ideología del autor-narrador, plasmada por las condiciones sociales del mismo y por ende, representada en un personaje-héroe; de esta manera aclara el teórico la configuración de héroe novelesco y la contrapone a la del héroe épico:

[la] diferencia esencial [del héroe novelesco] con el héroe épico está [...] en el hecho de que no sólo actúa, sino que también habla, y su acción no tiene únicamente una significación general, indiscutible, y no se desarrolla en un universo épico general significativo e indiscutible. Por eso, tal acción necesita siempre de una restricción ideológica, tras la cual se encuentra permanente una determinada

⁵ Para Bajtín es importante resaltar el “proceso de modelación” de la palabra ajena para problematizar teóricamente con las formas de representación de tal discurso dentro de la novela, así aclara: “La palabra ajena, introducida en el contexto de un discurso, no establece un contacto mecánico con ese contexto que la encuadra, sino que pasa a formar parte de una combinación química (en el plano semántico y expresivo); el grado de influencia dialogística recíproca puede ser muy grande. Por eso, cuando se estudian las diferentes formas de transmisión del discurso ajeno, no pueden separarse los procedimientos de modelación de ese discurso de los de su encuadramiento textual (dialógico); están estrechamente ligados entre sí. Tanto la modelación como el encuadramiento del discurso ajeno (el contexto puede comenzar desde mucho antes la preparación de la introducción de ese discurso), expresan un acto único de la posición dialógica frente al mismo, que determina el carácter de su transmisión y todas las modificaciones semánticas y de acento que se producen en el curso de tal transmisión. (156-157)

posición ideológica; posición que no es la única posible, y que por lo tanto, es contestable. La posición del héroe épico es generalmente significativa para todo el universo épico; el héroe no tiene una ideología *especial*, junto a la cual sea posible la existencia de otras. Naturalmente, el héroe épico puede pronunciar largos discursos (y el héroe novelesco puede callar), pero su palabra no está evidenciada en el plano ideológico (sólo está evidenciada formalmente en la composición y en el argumento), sino que se une a la palabra del autor. [...] En el epos existe un solo, un único horizonte. En la novela existen muchos horizontes, y el héroe, generalmente, actúa en su horizonte específico. Por eso, en el epos no existen hablantes en tanto que representantes de diversos lenguajes; en éste, de hecho, el hablante es sólo el autor, y la palabra es sólo la palabra única del autor. (Bajtín 151)

En este sentido, el ejercicio literario novelesco se transforma estéticamente y su temática se vuelve —en sentido epistemológico— la representación de la sociedad en un cambio de paradigma. Esta idea y la creación más o menos libre de la imagen del héroe deben tomarse en cuenta como antecedentes de la estética realista: aquél héroe épico muta en un héroe novelesco, el cual, en su caracterización, adquiere sobre todo densidad psicológica.

Por lo antes dicho, se puede concluir que la novela es un género relativamente nuevo, las implicaciones que tiene la estructura de la imagen del héroe es característica paradigmática de las preocupaciones modernas. Ahora se hacen, sistemáticamente y a partir de una estética particular, largas descripciones de los pensamientos y problemas existenciales del héroe-sujeto: es representante de una esfera social problemática, sus deidades están alejadas, difícilmente cree en ellas y lo material ocupa su entorno.

Asimismo, debe responder a las leyes de su contexto sin nada a cambio, la estabilidad psicológica la busca por sí mismo, su honor o dignidad, giran bajo otras interpretaciones.

El surgimiento de la novela como género moderno —sujeta siempre a la temática que refiere a su inmediatez—, va ligada tanto a la decadencia del héroe épico, como también a la tendencia realista que supone la representación de un universo en crisis.

En este sentido, al haber hecho mención de dichas problemáticas que refieren a la caracterización de la novela moderna como arte de la verosimilitud, se pasará a dar una explicación panorámica del concepto de realismo y sus implicaciones en la literatura. Es primordial hacer este recorrido sabiendo que la idea de lo verosímil conlleva en su significado la congruencia entre la representación de la realidad y su referente extratextual: adviene pues el realismo que se ajusta a los parámetros artísticos de la ficción y que resulta medular para la escritura de esta índole.

1.1.2 Realismo: problemática del concepto

La polisemia del término de realismo genera una gran problemática al momento de tratar de establecer su significado. En términos filosóficos, ha perdurado la idea constante de que esta tendencia tiene que ver con la observación y percepción del objeto, también con el conocimiento que se tiene de él y las implicaciones epistémicas de su existencia. En literatura, el Realismo concibe que “la observación y descripción mimética de los caracteres implica un conocimiento profundo de los móviles de conducta de los personajes y de su mundo interior” (Estebanéz 903). La representación y descripción artística compuesta por la observación y análisis de la realidad, son características del Realismo literario. Esto se relaciona con la idea de lo verosímil, el nacimiento de la novela moderna y la configuración de un héroe —sujeto— ahora novelesco;

El hablante en la novela es esencialmente un *hombre social*, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social (aunque en germen) y no un «dialecto individual». El carácter individual y los destinos individuales, así como la palabra individual, sólo determinada por ella misma, son para la novela, en sí mismos, indiferentes. Las particularidades de la palabra del héroe procuran siempre una cierta significación social, una difusión social, y son lenguajes potenciales. Por eso la palabra de un héroe puede ser factor que estratifique el lenguaje, introduciendo el plurilingüismo en él. (Bajtín 149-150)

La novela pasará de representar un protocolo idealista a dar cuenta de un universo socio-real, con todas las características y vertientes que el lenguaje puede proporcionar; cuando Bajtín refiere al “plurilingüismo social”, refiere a una esfera en donde no hay fronteras entre los distintos discursos que se pueden emitir enunciar, haciendo hincapié en la carga ideológica que estos pueden sostener. Por eso el héroe novelesco ya no provoca lágrimas sublimes, ni muere de amor cortés, porque ahora está sumergido en un ir y venir de discursos contaminados, “aunque en germen”: ahora tiene el compromiso de representarse con su lenguaje, con su horizonte, con su historia, con su ideología; así, entra en su realidad y mediante el lenguaje o los lenguajes vivos propios de esta, se le representa. El enmascaramiento de sus acciones, mediante las estrategias artísticas, perfila un héroe-sujeto moderno en la relación problemática con su entorno.

La tendencia realista —en el sentido más objetivo e inmediato que se tenga del concepto—, junto a la fuerza de verosimilitud, donde se recuerda al nacimiento de la novela moderna y la decadencia del héroe épico, forma su carácter con la llegada de la representación objetiva de las situaciones contextuales. El escritor está determinado por los cambios sociales, de tal manera que la sinceridad y la precisión con las que están

representadas las acciones de los personajes, tienden a revalorar y visitar temas actuales. De esta manera, los escritores posteriores al Renacimiento proponen una nueva estética; por ejemplo, Thomas Pavel haciendo referencia a Ian Watt, y al progreso del género novelesco, menciona que,

Watt denomina tal procedimiento [el progreso de la novela] «realismo formal», para diferenciarlo del realismo en el sentido filosófico, y define el objetivo de esta técnica como la reproducción de «lo que pasa por ser acta auténtica de las experiencias reales de los individuos». El realismo formal, tratando de captar de cerca la experiencia de las vivencias individuales en su precisión sensorial, converge con el empirismo de Locke y, de un modo más general, con el de la ciencia moderna (*Representar* 32-33).

Watt identifica en las novelas inglesas del siglo XVIII elementos constructivos del realismo formal, de ahí que pueda tener un primer acercamiento concreto al significado del realismo literario con los análisis de las novelas de Defoe, Richardson y Fielding. Precisamente, el realismo formal explica la conexión que hay entre la representación en el texto y la realidad extratextual, “[...] la técnica novelesca mantienen relaciones de dependencia con la evolución de la estructura social (la economía de mercado, el nuevo estatuto de los escritores y los lectores), así como también con la estructura religiosa e intelectual (el calvinismo, el empirismo)” (*Representar*, Pavel 33).

El realismo formal propuesto por Watt figura como antecedente para explicar el realismo decimonónico, deja claro que en el eje del significado se encuentra en la descripción de la individualidad del personaje aunada a los procesos histórico-sociales. Así la fuerza de lo verosímil se vuelve incoativa para la literatura posterior, se filtra como una constante que al final surge como denominador común del género novelesco.

1.1.2.1 El siglo XIX: del romanticismo al Realismo

La renovación de la estética de la novela a finales del siglo XVIII significó un cambio drástico para las formas de estructura objetivas del neoclásico, éste quedaba atrás, y advenía la representación de un yo exaltado así como posturas estéticas que incitaban un desprecio al arte intelectual y razonable del siglo de las luces, acaso una antítesis. De esta manera, se sabe, que “el romanticismo está enmarcado entre el prolongado dominio del neoclasicismo y el advenimiento del realismo” (Berr VI). El triunfo del romanticismo no perduró, ideológicamente, en la línea del tiempo histórico como lo hicieron otras etapas históricas pasadas; asegura Alvaro Melián que,

El Romanticismo, siendo sólo un periodo de renovación y de tránsito, no acertó a destruir y reemplazar todo aquello que motivaba su reacción y salvo en los dominios de la estética, de las artes y de la historiografía, no incorporó mayores conquistas de sentido universal y perdurable. Más negativo que positivo, no logró imponer una nueva concepción del mundo, ni proporcionar una interpretación válida de la realidad, ni instituir una norma viable de vida humana, como lo han hecho las grandes épocas históricas —la Edad Media o la Moderna, por ejemplo—, pero, a pesar de todo eso, sus convulsiones fueron tan intensas en todos los ámbitos de la existencia, que no es extraño que se perciban aún [...] resonancias aisladas o perduraciones fragmentarias de aquella “embriaguez de la naturaleza moral”[...].

(8)

La libertad espiritual de la escuela romántica⁶ fue víctima del positivismo y de las cuestiones políticas a partir de la República. Es como la transición entre romanticismo y Realismo guarda, estéticamente, características importantes a resaltar en cuanto a representación de la realidad: dentro del romanticismo también se observa el realismo que repara en el detalle preciso con que se representa la realidad idealizada. También se puede ver implicado el Realismo en las novelas históricas (Walter Scott) que surgen dentro del periodo:

El Romanticismo en sus principios y desde el punto de vista literario y artístico en general, pretendió un verdadero *realismo*; acercar más el arte a la vida y a la naturaleza, en contra del clasicismo, cuyos convencionalismos, limitaciones y artificios, habían concluido, a su juicio, por divorciar al arte de la verdad. Eso no quitó que el Romanticismo llegara también a hacer otro tanto por diferentes caminos. (Melián 13).

El escritor romántico se ve afectado por sus posturas políticas, de tal manera que sus personajes también buscan lo ideal, la estabilidad emocional, política y social, es decir, un estado de plenitud. El escritor realista tiene conciencia de su naturaleza, de los errores

⁶ Asegura Habermas, al hablar de modernidades y sus implicaciones ideológicas que: “el modernista romántico quería oponerse a los ideales de la antigüedad clásica; buscaba una nueva época histórica y la encontró en la idealizada Edad Media. Sin embargo, esta nueva era ideal, establecida a principios del siglo XIX, no permaneció como un ideal fijo. En el curso del XIX emergió de este espíritu romántico la conciencia radicalizada de modernidad que se liberó de todos los vínculos históricos específicos. Este modernismo más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente, y, en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esta clase de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo pasado [mediados del siglo XIX].” (20-21)

humanos, y busca con un realismo exacerbado, eje del naturalismo, representar al sujeto determinado por su identidad social y moral.

La presentación de la realidad ya no supone ese predominio del terreno de lo divino, ni de la exaltación de la naturaleza; ahora están de por medio los efectos ideológicos que proponen el positivismo y nuevas posturas políticas como el incipiente liberalismo. La inmersión del sujeto dentro de esta serie de procesos culturales e históricos, será el referente principal a representar dentro de la escuela realista. La posición social del escritor se ve degradada y busca legitimar el arte literario mediante la representación objetiva de su entorno, remitiéndose de alguna manera al empirismo y al positivismo, como nuevas formas de pensamiento para los siglos XVIII y XIX.

La confluencia entre Realismo y romanticismo se caracterizó tanto por el intercambio de las formas estilísticas y estéticas de ambos, como también por el cambio de visión de mundo del escritor y la importancia del cosmos referido; por un lado el romanticismo exaltaba la naturaleza, lo individual, y por otro, el Realismo basaba su narrativa en la precisión mimética con que la realidad era representada. El Realismo surge pues, como resultante de los avances científicos e industriales que propició la llamada modernidad; los escritores dejan de idealizar paisajes y dar bellas muertes a sus personajes, para preocuparse por su entorno y constatar documentadamente la realidad inmediata. Así, se da paso al naturalismo como una radicalización del Realismo. Para los naturalistas es importante que la literatura adquiriera un significado social y por esto, el ejercicio literario debe ser un documento que deje constancia del entorno enunciado o de enunciación; en estos términos lo explica Thomas Pavel y lo relaciona con el concepto de verosimilitud:

[...] la necesidad de verosimilitud persuade a los escritores de novelas idealistas de matizar la caracterización de los héroes, de disminuir en cierto modo su perfección

cargando de errores su pasado y de incertidumbres su presente, haciéndolos tímidos o muy impulsivos, imprudentes o indecisos. A su vez, el lector se ve obligado a moderar su instintivo entusiasmo por esos personajes, que, de ahora en adelante, forman parte de una humanidad más próxima a la suya, y a adoptar un punto de vista al mismo tiempo más crítico y vehemente. (*Representar* 265)

La modernidad como asunto social e histórico obtuvo estas respuestas artísticas: tanto el romanticismo y el posterior Realismo buscaban una forma estética que describiera la sociedad que se configuraba como nación. Así pues, el nacimiento de una nueva narrativa que se basaba en la precisión descriptiva de la realidad significaba para el siglo XIX una nueva manera de definir aquella sociedad moderna, hasta el grado de que, como dice Pavel, “a finales del siglo XIX la forma de la novela parecía fijada para siempre” (*Representar* 333).

1.1.2.2 El Realismo literario

Así, el realismo artístico se va configurando como una de las escuelas más amplias del arte novelesco, su eficacia ante la sociedad significó el establecimiento en el siglo XIX de una corriente estética que ha modificado y actualizado su significación a lo largo de los procesos artísticos. A propósito de la polivalencia del concepto “realismo”, Darío Villanueva, menciona que: “[...] rebasa los límites de un determinado período o escuela, como lo fueron la francesa y las demás europeas decimonónicas hasta sus prolongaciones contemporáneas, precisamente porque es una constante de toda literatura (y de otras artes) (27-28).

Esta aparición constante de la tendencia realista pone en juego las numerosas perspectivas que se tienen del término y:

quizá gran parte de las dificultades con que nos encontramos hoy por hoy a la hora de plantearnos de nuevo el realismo literario, teniendo a la vista las numerosas prospecciones ya realizadas sobre él, provengan de la confusión de esas tres facetas diferentes con que se manifiesta: el realismo como período o escuela en las literaturas modernas y contemporáneas; el realismo como constante de todas ellas y de las precedentes; y, por último, la faceta de su planteamiento teórico. (Villanueva 28)

El crítico mencionado, en su estudio *Teorías sobre el realismo literario* (2004), propone varias perspectivas del realismo, desde su definición más antigua respecto al concepto de *mimesis*⁷, hasta la visualización del mismo bajo el lente teórico contemporáneo. Primeramente aborda las posturas historicistas (Levin, Wellek), que consideran al realismo literario como consecuencia de los procesos históricos; y las estilísticas (Auerbach), que refieren a las formas estéticas con relación a la mimesis; estas para Villanueva, hacen un recorrido por las distintas modificaciones del término respecto a lo literario pero no proponen un marco teórico considerable que dé cuenta de sus aportaciones:

Si bien es cierto que ese concepto [de realismo] no se alcanzará sino a partir de los elementos comunes identificables en textos y series literarias concretas, tampoco se podrá historiar y valorar críticamente la literatura realista en ausencia de una meridiana formulación teórica (28).

⁷ En términos generales, Demetrio Estébanez Calderón define el concepto de mimesis: “Término de origen griego (*mimesis*, de *mimeomai*: imitar, representar) utilizado en un principio para designar la imitación de una persona de cualquier otra realidad, a través de la palabra o del gesto. Dicho término no adquirió posteriormente una acepción más precisa en el campo de la reflexión estética para significar la imitación o representación de la realidad a través de los procedimientos peculiares de las diversas artes” (672).

Las propuestas esbozadas en el recuento que emprende Villanueva, de acuerdo con la definición del realismo respecto a la literatura, han postulado un solo asunto, que se aboca a la modificación del significado del término en cuanto a tradición literaria o a una sola vertiente estética de la literalidad del texto, que casi siempre, en su sentido epistemológico, va encaminado a la “representación objetiva de la realidad social contemporánea”. Las consideraciones que tienen Auerbach, Wellek, Levin, para el estudio de tal término, se quedan en propuestas y explicaciones sobre la interpretación de la distancia que hay entre el texto y la realidad. Este asunto simplifica la definición del término y lo deja en el plano descriptivo, abandonando la problemática teórica del papel que juega el lector al ser parte del proceso de interpretación de la novela.

Por esto, Villanueva, propone el trabajo de Ricoeur como complementario al término estudiado: menciona la trascendencia del concepto de *mimesis* para acercarse a *mimesis III* — que viene de la taxonomía propuesta por Ricoeur—. *Mimesis III*, para Villanueva, perfecciona conceptualmente, la dimensión de la estética realista.

Las caracterizaciones del término *mimesis* que propone Auerbach, son para Wellek y Christopher Prendergast, exhaustivas, de tal manera que este último reprocha: “Auerbach’s magisterial *Mimesis* is magisterial precisely because for him the concept of ‘mimesis’ as such as intrinsically non problematic” (cit. en Villanueva 29). Villanueva analiza detenidamente a los críticos, teóricos, estudiosos de la literatura que abordan el concepto, y remite al significado que le han dado en cuanto a su ambigüedad: polisémico, sumamente impreciso, multifacético, el más elástico y prodigioso de los términos críticos. Es así, que con la ayuda de tales definiciones, da paso a su propuesta, aclarando que dará “un enfoque teórico-crítico, si no novedoso por completo, al menos parcialmente

modificado y de pertinente aplicación” (31). Parte pues, del concepto de mimesis y esclarece primeramente que el realismo:

[...] puede considerarse como una acepción particular del antiguo principio de la mimesis, ya que en definitiva representa la continuidad de esa constante de la literatura de todos los tiempos por la cual el arte de la palabra no ha dejado nunca de relacionarse con la realidad humana y natural, aunque de forma harto compleja y sutil cuya dilucidación plantea numerosas cuestiones teóricas (31-32).

La explicación de las distintas acepciones del realismo como concepto filosófico o artístico, parte de una refracción consuetudinaria del concepto aristotélico. La teoría literaria, al manejar el concepto, le ha atribuido matices en cuanto a tradición literaria se refiere, de tal manera que al aplicar tal término, toma el aspecto que le da el texto.

Cabe aquí recordar que a partir de una refracción del concepto de mimesis el teórico francés expone en tres sentidos tal término. Al definir *mimesis I*, concreta que hay un “antes de la creación” en donde el emisor tiene que comprender su contexto para después entrar en la *compresión narrativa* y relatar: “la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal” (Ricoeur 116). En un segundo plano, *mimesis II* “ocupa una posición intermedia sólo porque tiene una función de mediación” (131), la cual describe el dinamismo que hay entre el sistema de símbolos y da a entender la configuración de la construcción de la trama. Por último, *mimesis III*, que no es más importante que las dos anteriores: caracteriza y concreta las distintas categorías que se han venido describiendo, “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mimesis III*” (139), pues esta última “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo

configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica”. (140)

Las implicaciones teóricas que puede tener el Realismo literario están precisamente ligadas a las interpretaciones de los que lo descubren en los textos, y no es precisamente que lo representado se lleve al plano de *lo real*, sino que existe una conexión ideológica, según Ricoeur, una “mediación entre tiempo y narración” por parte del lector. El acto de la lectura es un vector de la aptitud de la trama, tal actividad lleva al campo de la referencia, a una “noción de referencia”, para llegar a la *circularidad* del texto, la cual implica la recreación de “un mundo temporal”, entendido e interpretado por el lector. En este punto, en cuanto al vínculo entre autor, texto y lector, se encuentra la trascendencia del texto. *Mimesis III*, es una fusión de dos horizontes, el del texto y el del lector.

La importancia que adquiere el lector dentro de la tendencia realista es importante para la propuesta de Villanueva: es el lector, quien a partir de sus expectativas, genera una interpretación tanto del texto, como de la realidad representada.

Está claro que el Realismo va más allá de un periodo artístico y, es así que se atribuye la supervivencia del concepto a un momento: la significación del texto flota en cuanto a la unión y perspectiva que el lector pueda tener del texto y su creador. Esta comunicación literaria propone el intercambio creador-lector, de lo que Ricoeur llamaría — retomando a Reinhart Koselleck— la conexión entre el *espacio de experiencias* y el *horizonte de espera*. (Ricoeur 940).

Al recorrer las diferentes acepciones del concepto como el realismo genético (realismo naturalista), realismo receptivo o realismo intencional, por ejemplo, Darío Villanueva, concluye que,

el realismo literario reside en una intencionalidad compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presenta un papel determinante de cómplice. No se trata, pues, de un problema de génesis, ni tampoco, exclusivamente, de lenguaje o forma literaria. Lo fundamental descansa en la posibilidad, más o menos plausible, de un lector o una intencionalidad realista. (204)

Tal idea, parece pertinente en su implicación teórica-crítica: la globalidad de su estudio deja ver que el realismo, como término que refiere a lo real, a lo preciso, lo verificable, recorre la versatilidad de las formas artísticas-estéticas y se ajusta a su dimensión histórica.

Conviene recordar, en este sentido a Noé Jitrik, quien a manera de ensayo, y ajustándose al significado filosófico del término, explica analógicamente al Realismo como una sinécdoque. Generaliza entre los escritores occidentales, mencionando que no se daban cuenta de que:

‘las cosas’ no podían ser sólo algunas; para ser ellos coherentes debían ser todas y cada una. Esta dificultad, porque desafiaba la omnipotencia, siempre fue insuperable, razón por la cual debieron elegir una parte; para ello se instalaron en una sinécdoque: la parte elegida fue presentada como si significara el todo [...]. (183).

La propuesta de Jitrik sobre Realismo se puede ver como constante de la novela realista decimonónica: los asuntos sociales y políticos, o las acciones de la vida cotidiana, representaban la realidad entera. A primera vista, parece simplificar el sentido de la escritura *real* a una estructura simbólica, pero el sentido filosófico de las consideraciones que tiene al explicar al Realismo como una sinécdoque, refiere al objeto, a lo que él llama “cosa”: “¿qué son las ‘cosas’ y qué relación tienen con lo ‘real’? ¿Son reales por ser ‘cosas’

tangibles o hay cosas que sin ser ‘cosas’ materiales forman también parte de lo real? Por ejemplo, los sueños, las suposiciones, los absurdos de la imaginación o del pensamiento (183)”. Concluye que los escritores no resolvieron la cuestión de lo real, pues consideraron también a los sueños, las suposiciones, una “cosa”. El cuestionamiento de esta problemática epistemológica, presenta otro problema, según Jitrik: los escritores “realistas” tampoco se daban cuenta de que representarían estas “cosas” con palabras, y se aventuraron en “copiar” una realidad con un lenguaje cargado de significado, el significado de su tiempo, de su contexto. A esta aventura, se le suma el conocimiento y las lecturas de los cuales el escritor estaba impregnado, relegando así al objeto al mundo de lo ficticio. A pesar de estas dificultades, que Jitrik menciona, le da importancia a la armonización estética que se opera a partir de la diversidad de lenguajes:

Lo que sí importa es que su universo del saber, originado en la experiencia y el conocimiento y procesado en la imaginación, debe ser hallado y definido por su saber de las palabras con el doble objetivo de regir un ámbito simbólico o estético, según se prefiera decir, en el que predomine una significación autónoma y propia, y uno de aproximación al secreto de lo real, aunque no haya definido del todo, simplemente por inquietud o voluntad de indagación, por placentero sentimiento de confirmación o movido por una ignorancia activa, por espíritu de adecuación a lo visible o por irritación respecto de cómo aparece organizado lo visible, por intuición de lo que está más allá de lo visible o porque creer que lo invisible y lo visible son una sola y misma cosa, por espíritu de promoción de una causa o por una claridad crítica respecto de las causas que aparecen como prolongaciones de los sistemas que conforman el sistema global. (189)

De ello deduce que el escritor “representa” al objeto / al mundo desde su propia ética, a partir de dos fondos: el primero, la experiencia (conocimiento, conciencia, etc.); el segundo, el manejo del lenguaje. Concluye con la propuesta polémica de que el escritor “realista” *hace* realidad, no copias realistas de ella (Jitrik 191); esto último lo afirma desde una perspectiva social-filosófica, y a pesar de tomar una postura mucho más filosófica del concepto de realismo, termina por complementar su propuesta con las implicaciones que la *palabra ajena* puede tener, aquella palabra “en germen” de la que hablaba Bajtín y que está cargada de significado por lo caótico de su contexto.

Así, para dar una significación del realismo literario, desde su explicación formal (Ian Watt), hasta su figura simbólica como una sinécdoque (Jitrik), se puede decir que la profundidad de esta estética, está en la armonización que existe entre las figuras estructuradas a partir del lenguaje, la cual da pie a una sistematización de la ficción. A partir del lenguaje como representante del mundo, el realismo literario desde su sentido ético-estético propone la concordancia ideológica de ambos polos: escritor y lector (*circularidad*); tiene como alcance la resignificación de la realidad en distintas temporalidades.

Entonces, a manera de recapitulación, la importancia del concepto “realismo”, relativo a la estética literaria, será reconocido en un tipo de ficción, la cual va de la mano de la verosimilitud. Esta propone nuevas facetas y acercamientos de la realidad representada: se recuerda que la esencia del concepto estudiado es una característica básica a partir del fortalecimiento de la novela como género —y la decadencia del héroe épico—. Por otro lado, dicho concepto, también es significativo en cuanto a la problemática teórica que concierne a la interpretación del lector.

1.2 Ficción: hacia un bosquejo, una definición.

Del apartado anterior se desprende un concepto medular, pues si bien el realismo tiene como objeto representar *lo real*, sólo lo puede hacer por medio de la ficción y no se puede hablar de *ficción* sin entrar en diálogo con *lo real* o el universo tangible. De esta manera, a partir de sus primeras definiciones, la *ficción* se ha tratado de explicar a través de la *mimesis*; desde su raíz latina —*fictio* que significa “fingir”, “inventar”—, hasta sus actuales apreciaciones que relacionan al concepto con ciertas particularidades de la semántica o pragmática. De ahí que se desprendan distintas teorías, las cuales van desde los elementos pragmáticos-normativistas hasta lo polivalente de su sentido. El concepto de ficción no es inamovible, su significado se ajusta a las numerosas esferas representadas en cualquier tipo de narración; es así un elemento intrínsecamente ligado al efecto de reconstruir o contar una historia, suceso o situación determinados.

Cuando se habla de *ficción* debe entenderse que los escenarios están representados en otro plano, otro mundo; siempre imaginario, de sueños o simulaciones, la *ficción* va de la mano de la verosimilitud, si se reconoce, como Doležel, que “la verosimilitud es un requisito de cierta poética de la ficción, no un principio universal de la creación de ficciones” (38). Estos mundos estructurados estéticamente a partir de un creador, corresponden con lo que Lubomír Doležel denomina como *mundos posibles*⁸, y su

⁸ Lubomír Doležel al hablar de la pluralidad de mundos posibles, menciona que: “los mundos posibles de la ficción son *artefactos* producidos por actividades estéticas —la composición poética y la musical, la mitológica y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etc. Puesto que son los sistemas semióticos —el lenguaje, los colores, las formas, los tonos, la acción, etc.— los que los construyen, tenemos razón al denominarlos objetos semióticos. [...] Los mundos ficcionales de la literatura [...] son un tipo especial de mundo posible; son artefactos estéticos construidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales. [...] A los mundos ficcionales y a sus componentes, los particulares ficcionales, se les concede una condición

significado artístico da pie —por medio del lenguaje y la orientación de la lectura— a la conformación de un universo representado con ciertas particularidades de la realidad, las cuales son manipuladas artísticamente por su creador.

Las contradicciones de significado que pueda tener tal concepto, se abocan casi siempre a su extraña concordancia con la realidad inmediata, y aún más complejo, con su situación respecto a la verdad. En efecto, la realidad y la verdad también conviven, y no por separado, dentro de los mundos ficcionales, la esencia de la realidad está representada en el nivel ficcional. Juan José Saer, afirma en su libro titulado *El concepto de ficción* (1999) que, “[...] la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y [...] cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad” (11).

No se escriben narraciones para engañar, lo importante es darle al receptor unas coordenadas que a veces parecen poco empíricas para que pueda obtener esas versiones del mundo construido; Saer explica precisamente que,

[...] no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una redacción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la

ontológica definida, la condición de mundos posibles sin existencia real. [...] Al proponer los mundos posibles como el universo del discurso ficcional, nuestra semántica da legitimidad al concepto de referencia ficcional. Los elementos particulares ficcionales, como posibles sin existencia real, son ontológicamente diferentes de las personas, los sucesos y los lugares reales”.(32-33, 35-36)

actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria (11-12).

Una realidad puede tener muchas realidades, sus perspectivas varían según su representación —en este caso desde la narración—: la mayoría de ellas tratan de crear una sistematización semántico-cultural más precisa (realismo decimonónico, novela documental) y otras toman el camino idealista, o del flujo de conciencia (vanguardia, Nouveau roman), pero en ningún momento dejan de ser cualidades de la realidad humana, es decir, realidades interiores. Es así como quizá se pueda cuestionar el valor artística de la estética del escritor, pues en primer momento, cuando el mundo ficcional creado no se puede explicar —o hay una pérdida de referentes— se tiende a deducir que el valor estético es nulo o que simplemente es fantasioso o poco verificable. La condición artística de la *ficción* se instaura en un mundo de verdad; no se trata de buscar la verdad absoluta o de explicarse todo con los códigos culturales-históricos más inmediatos, sino de entrar en armonía con la invitación del autor.

Por lo tanto, el concepto de *ficción* es tomado en cuenta como sinónimo de algunos géneros literarios u otras disciplinas artísticas. Su conceptualización agrupa representaciones que toman como eje ciertas peculiaridades de la realidad, y a partir del tratamiento artístico de la verdad se exponen los mundos ficcionales, los cuales podrán ser decodificados a partir de las semánticas particulares; Saer concreta que,

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aún aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado —fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera—, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de

un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, [...] está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción [...]. (12)

Se puede pensar que algunas ficciones son poco coherentes, poco descifrables, pero también lo es el ser humano, así como su contexto. Las transformaciones que ha adquirido la conceptualización de la *ficción* se han ido amoldando a su proceso histórico de tal manera que han desafiado las fronteras de la misma. La sistematización estética de las ficciones pretende, en diversos casos, contar una historia verificable, y por lo tanto busca dar un significado alternativo a realidades externas ya conocidas. Es así que,

[...] la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata (Saer 12-13).

El mundo de la *ficción* se debe entender por lo que es, otra esfera, otra imagen de la realidad, que es parte de la sensibilidad humana. Esta circunstancia pasará pues a los términos temáticos del comportamiento humano y sus deseos. La complicidad que hay entre escritor y lector, se describe y significa por la armonía que la *ficción* pide. Entonces,

La pretensión [en cuanto a la ficcionalización de una narración] puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo

falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen eternamente dignos de crédito (Saer 16).

Las distintas manifestaciones del lenguaje en la novela se pueden entender como un procedimiento artístico-retórico, en el que se relacionan ideológicamente autor y lector. Este último reconstruye interpretativamente ese universo novelesco, por lo cual se puede pensar que el lenguaje flotante en la cultura es el que ayuda al espectador a entrar al terreno de lo ficcional y de igual manera reinterpretar la realidad; al respecto, Bajtín explica que

No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *saturado ideológicamente*, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *maximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica. Por eso, el lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural (88-89).

El lenguaje literario tiene su autonomía, es una esfera sociocultural que se impregna de los distintos códigos y procesos histórico-culturales para de esta manera presentar esas otras versiones de distintas realidades y dar vida a una ficción. Así, volviendo al juego de la *ficción* y su sentido artístico-retórico, se puede aducir que en el momento en que el lector interpreta un hecho narrativamente ficcional, está entendiendo esos códigos ideológicos del lenguaje. Por eso mismo, por el lenguaje, el entendimiento de la *ficción* no va más allá de lo que es una esfera social. Es una representación de la realidad, tal vez una reproducción, a veces plantea idealismos, otras veces escatologías: situaciones extremas del ser humano,

sus deseos y satisfacciones; es así una forma discursiva, que supone el acuerdo (*mimesis III*), entre lector y autor, que determina la orientación de la lectura.

Por otro lado, otro de los críticos que concuerdan con las ideas de Saer antes mencionadas, es Thomas Pavel, en su estudio titulado “Las fronteras de la ficción”, quien explica la condición del concepto, primeramente abunda sobre las teorías normativistas afirmando que limitan el discurso literario a las categorías de discurso “serio” y “ficticio” (Searle) y relegan este sentido al entendimiento de los lectores. Así, Pavel dice que “en la mayoría de los casos, nuestras intuiciones [la de los lectores] no llegan tan lejos; a menudo tendemos a considerar las obras literarias como artefactos unitarios y damos por sentado que los pasajes gnómicos pertenecen al texto, de igual forma que las aseveraciones ficticias” (Pavel *Las fronteras* 173). Por lo tanto la teoría normativista de Searle describe aproximadamente las modelaciones de la ficción pues “traza una línea diáfana entre discurso serio y ficticio” (Pavel, *Las fronteras* 173).

Al abundar Pavel sobre el concepto, sobresale la comparación que hace con el *mito*, colocando el mundo de los mitos y el de la *ficción* como iguales. Así explica que las esferas antes mencionadas embelesen al receptor en el mismo sentido; el receptor interpreta una ficción y un mito acudiendo al mismo procedimiento: su interpretación está mediada por un lenguaje que representa una esfera ideológica-cultural. En sí, la tesis de Pavel siempre se refiere al concepto de *ficción* en un sentido bipartito, lo describe como una categoría humana, una condición cultural que se encuentra en dos niveles,

[...] generalmente, los dos niveles se diferencian en peso e importancia. Uno de ellos es percibido en tanto que dominio de la realidad inmediata, mientras que el otro nivel, que proporciona las claves de las proyecciones míticas o ficticias, sólo es accesible por mediación cultural: leyendas, tradiciones, textos, representaciones,

obras de arte, etc. [...] En resumen, dada la estructuración en dos niveles de nuestra organización cultural, el marco convencional consiste en trasladar a individuos y acontecimientos del nivel real al nivel culturalmente mediado. (*Las fronteras* 175)

Así, al igual que los mitos y las leyendas, las narraciones literarias se deslizan por un proceso de ficcionalización, que construye retóricamente una situación cultural familiarmente reconocida. El mundo de la *ficción* y el mundo de la realidad inmediata, sí, son distintos en cuanto que proceso humano-cultural, pero sus códigos están mediados por los mismos modelos de interpretación, es decir, los dos pertenecen a un mismo universo ideológico.

1.2.1 Realidad y ficción puestas en diálogo

A partir de la discusión que hay entre *realidad* y *ficción*, y también la que hay entre *lo verdadero* y *lo verosímil*, se construyen en sentido analógico, las teorías sobre la ficcionalización de la narrativa. No consiste pues la ficcionalización, como ya se dijo, en adentrarse en un mundo pleno de falacia, sino representar una interpretación de la realidad basada en las formas del lenguaje en su estructura social particular.

La *ficción* está ligada, comprometida en cierto sentido, con la realidad. Lo *real* consiste en una sistematización de convenciones que están vinculadas a los ejes de los procesos histórico-culturales. Este sistema se figura a través de los movimientos sociales y los cambios de pensamiento, así como los cambios de paradigma, de ahí que las manifestaciones artísticas puedan representar las situaciones más fantásticas del ser humano. Cuando se habla de convenciones, Schmidt sostiene que,

[...] resaltamos el papel que desempeñan las convenciones como guías de la tarea constructivista del sistema, para ilustrar cómo el status de la realidad, la verdad, el

significado y la identidad dependen de convenciones que determinan qué tipo de reglas se deben aceptar individual o socialmente para llegar a un consenso que *confirme* la realidad, la verdad, el significado y la identidad. (222)

La conjugación de las categorías mencionadas se da en un tiempo-espacio estético; tanto *realidad* y *ficción*, entran en juego para elaborar y recrear los hechos de una temporalidad específica, dentro de este *tiempo* se encuentran todo tipo de manifestaciones estéticas que se presentan ante el receptor como imágenes dinámicas de una época, de un momento, de un pensamiento, hasta quizá un sentimiento: desde las circunstancias más subjetivas o irreales hasta los hechos más objetivos y reales. Estos, dentro de un imaginario colectivo, se definen por identificarse con códigos del lenguaje representantes de *la palabra ajena*, del lenguaje “en germen” del que habla Bajtín, de ahí que la posibilidad de separar estas categorías carece de validez. Una novela es un mundo representado, en donde convergen ideológicamente autor y lector: los niveles de comprensión son los que varían y es por esto que las distintas acepciones de lo verificable se ven afectadas, por lo tanto, debe entenderse que las cualidades narrativas de la *realidad* y la *ficción* son sólo eso, categorías de toda narración, cambiantes en su propio estilo,

El estilo contiene, de modo orgánico, las indicaciones hacia fuera, la relación entre los elementos propios y los del contexto ajeno. La política interna del estilo (la combinación de los elementos) está determinada por su política externa (la actitud ante la palabra ajena). La palabra vive, por decirlo así, en la frontera entre su contexto y el contexto ajeno (Bajtín 101).

No hay lenguaje artísticamente representado sin rozar los límites y fronteras de la *realidad* y de la *ficción*: la novela no podría figurar ese universo sin acudir a los mundos

reales que van en paralelo movimiento, la *ficción* es un territorio dinámico, manipulable quizá, pero aun así, vivo. Pavel, afirma y concluye lo siguiente:

[...] lejos de ser diáfanos y cerrados, las fronteras de la ficción se presentan accesibles por varios lados, a veces con facilidad, según los diversos tipos de exigencias que se den en cada contexto. A lo que se apela es a una actitud más flexible sobre los límites de la ficcionalidad, que no podría ser otra cosa que un mayor refinamiento de nuestra percepción literaria (*Las fronteras* 179).

Finalmente, se puede aducir que en tanto que la *ficción* es *real*, la *realidad* también puede ser *ficción*, pues los dos mundos se complementan de manera recíproca, y cada uno necesita del otro para interpretarse y entenderse. En el universo literario y su tradición, estos conceptos se vinculan y se nutren recíprocamente para nutrir la estética en turno.

La literatura es un sistema de códigos convencionales, y lo convencional es relativo a todo el entendimiento cognitivo de la mente humana, de ahí que siempre habrá obras que no cumplan esa comunicación literaria, u obras que no necesariamente representen ese mundo ficcional paralelo a la realidad factible. El mundo se concibe de numerosas maneras, y por lo tanto, cierta verdad de *lo real* queda en entredicho dentro de los mundos ficcionales.

Habrán obras —como en el caso de *La narrativa documental*, en donde es indiscutible el afán por *lo verosímil*, esto debe entenderse como una tendencia, o como un denominador común del realismo literario. La inserción de documentos oficiales o el testimonio de un personaje realmente vivo, serán elementos primordiales para dar más veracidad al relato. Tal poética no indica que ciertas cualidades de la ficción dejen de funcionar, sino que hay un cambio en la orientación de la lectura y en la intención del autor, quien echa mano de un material documental *real* para servir a su proyecto mimético.

La ficción realista, en su proceso histórico —en cuanto a concepto—, se ha ido enriqueciendo de algunos elementos estilísticos que, movilizados, resultan una nueva tendencia que busca la verosimilitud de la trama, así como la precisión con la que se construye, desembocando así, en una nueva poética. Si antes, en el siglo XIX, la escuela realista se había fortalecido por el descriptivismo descarado y por mostrar los defectos del ser humano, en el siglo XX se fortalecerá con elementos (documentos oficiales, archivos históricos, expedientes médicos, telegramas, cartas) que corresponden al sistema de valores culturales de la realidad retomada: ahora el escritor reorganizará la información adquirida en una investigación para presentar otras perspectivas de un hecho verdadero.

1.2.1.1 Del legado idealista a la cruda realidad: lo ficticio, lo verosímil

Se desprenden del concepto de *ficción* ciertos rasgos significativos y distintas categorías; por ejemplo, el acto de narrar está ligado a la configuración estética de las distintos gradaciones de ficción y por lo tanto, es evidente que de manera recurrente se menciona que aquellas “novelas viejas” o las novelas idealistas son más ficcionales que las que se afanan en describir y reproducir la realidad de manera precisa. En este sentido, ciertamente, hay distintos niveles ficcionales entre las novelas: los rasgos de la ficción son más evidentes en unas novelas, mientras que en otras, se suele pensar que el discurso o estética representada concuerda de mayor manera, con ciertos códigos de *lo real*. El concepto de ficción es flexible en ese sentido, describe la noción cambiante de las formas artísticamente estéticas; por ejemplo, aquellas representaciones que reflejan una realidad fuera del tiempo presente inmediato,

[...]... no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizá de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y

falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola “a su manera”. La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso (Saer 16).

Cundo Saer dice “modelándola a su manera”, se tiene claro que la *ficción* es una actividad creativa del ser humano: estructura y construye según el proceso histórico en el que esté inmersa; es una condición ontológica que se va ajustando a los procesos culturales, lo cual no implica que una sistematización semántica representada de manera más apegada a la realidad inmediata sea menos ficcional (más verosímil) que una que contiene los pensamientos más profundos de un personaje. Lo verosímil, lo ficticio, son categorías que se deben entender como elementos que ajustan una estructura narrativa en su temporalidad. La tarea del receptor consistirá entonces, en ubicarse en las coordenadas correctas e interpretar el texto según sus códigos de producción y de recepción. Si la estética literaria y su tradición artística son un proceso histórico-cultural, el concepto de *ficción* se problematiza a partir de la imitación-interpretación (mimesis) de estos procesos, es problemático en su sentido formal y teórico; su significado varía en su caracterización en cuanto a tradición literaria se refiere; por ejemplo, Thomas Pavel recuerda:

Es un lugar común el observar que la épica y los artefactos dramáticos más primitivos no tienen escenarios ficticios, al menos para sus primeros usuarios. Sus personajes eran dioses y héroes, seres dotados de tanta realidad como el mito podía proporcionarles. En efecto, a los ojos de sus usuarios, un mito es el paradigma mismo de la verdad. Zeus, Hércules, Palas Atenea, Afrodita, Agamenón, Paris,

Elena, Ifigenia, Edipo no eran ficticios en ningún término. No es que nadie tuviera la sensación de que simplemente pertenecían al mismo nivel de realidad que los mortales comunes. Para describir la ontología de las sociedades que utilizan los mitos, se necesitan al menos dos niveles ontológicos: la realidad profana, caracterizada por la pobreza y precariedad ontológicas, y un nivel mítico, ontológicamente autosuficiente, que se desarrolla en un espacio privilegiado y en un tiempo cíclico. Dioses y héroes habitaban en el espacio sagrado, pero ese espacio no se miraba como ficticio. Si acaso, era ontológicamente superior, dotado de *más* verdad. (*Las fronteras* 174)

En virtud de que el concepto de *ficción* es relativamente nuevo, siempre se ha estudiado por la relación que tiene con la *mimesis*, *lo verosímil*, hasta llegar al *pacto de ficción* y *la teoría de los mundos posibles*, lo cual nos indica que el concepto y su problemática teórica se ha explicado, en general, desde la tradición literaria. Por otro lado, la ficción literaria lleva al lector a instalarse en ese status de relectura donde se entra en el juego de la ficción y se interpreta el texto narrativo. Ahora se leen los textos antiguos como ficciones porque es la solución más prudente⁹, pero en sus orígenes estos textos no

⁹ La frontera entre *lo real* y *lo ficcional*, no radica en aquello que es más verdadero, ni en los rasgos ficticios que tiene una representación aunque sean verosímiles, ni en el tratamiento de la verdad en un nivel ficcional; hay varias fronteras, entre estas dos categorías, para explicar la ficcionalización de ciertos textos antiguos y la verosimilitud de estos en la contemporaneidad: “El que la mayoría de nosotros veamos *Edipo Rey* como ficción se debe a un proceso histórico, durante el cual disminuye gradualmente la adhesión de la sociedad a la verdad de un conjunto de mitos. Las historias sagradas pierden su status de descripciones verdaderas de un territorio privilegiado. No es que el territorio desaparezca del todo, es una estructura demasiado compleja, con demasiado valor ejemplar asociado a ella para que la cultura o sus descendientes la dejen de lado sin más. Los mitos, o al menos algunos de ellos, sufren un proceso de *ficcionalización*. [...] La extinción de la creencia en una mitología es un ejemplo excelente de ficcionalización. La pérdida del

representaban un universo del todo falso, es decir, la orientación de la narración y de la lectura estaba encaminada a ciertos códigos culturales representativos. Así, la definición de *lo ficticio* y *lo verosímil*, sin olvidar que la ficción es una estrategia de modelación artística, va más allá de la elasticidad que puede sustentar el significado de un mundo ficcional: son elementos representativos, implícitamente vivos, que habitan en un imaginario cultural-colectivo: son estos últimos, los que son flexibles en la medida que se les utiliza en cuanto a categorías ficcionales.

1.2.2 Las formas de la novela

El mundo novelesco está representado por el discurso de las voces que intervienen de sus personajes, sin dejar de lado la ideología del lector: las formas de la novela van dirigidas principalmente por la intención de su discurso, el cual, como ya se sabe, pertenece a una ideología culturalmente construida. Las modelaciones de las distintas ficciones narrativas van de la mano de los discursos intencionalmente enmascarados, de ahí que la novela construya universos paralelos a la realidad inmediata. En estos universos se filtran los lenguajes del plurilingüismo¹⁰, y de la misma manera originan mundos ficcionales característicos de las novelas y sus subgéneros; lo que Bajtín explica es que de las distintas manifestaciones estéticas del plurilingüismo han nacido los subgéneros novelescos, lo cual

vínculo referencial entre los personajes y los acontecimientos descritos en un texto literario y sus correlatos reales constituye otro caso frecuente de ficcionalización” (*Las fronteras*, Pavel 176). Es quizá por esta idea, que la Biblia se sigue leyendo como un texto verdadero, no ha sufrido un “proceso de ficcionalización”, las historias sagradas en ella aún perviven, es decir, no se leen en un sentido puramente literal. Noé, por ejemplo, no podría haber vivido tantos años.

¹⁰“Son muy variadas las formas compositivas de penetración y organización del plurilingüismo en la novela, elaboradas en el trascurso de la evolución histórica de dicho género, en sus diferentes aspectos. Cada una de tales formas compositivas está vinculada a determinadas posibilidades estilísticas, requiere determinadas formas de elaboración artística de los «lenguajes» del plurilingüismo introducidos” (Bajtín 117-118).

nos lleva a pensar en *novela testimonial*, *novela documental*, *novel histórica*, etc. Cada una de ellas está conformada por las distintas estilizaciones de *la palabra ajena*: el significado de esta *palabra*, Bajtín lo complementa con el concepto de plurilingüismo, el cual es un elemento esencial y descriptivo del género novelesco, por lo que afirma,

[...] todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en la base de su individualización, constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la conciencia de la gente y en primer lugar, en la conciencia creadora del artista-novelistas. Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social. Por eso todos ellos pueden formar parte del plano único de la novela, que es capaz de reunir en sí las estilizaciones paródicas de los lenguajes de los géneros, diversos tipos de estilización y de representación de los lenguajes profesionales, de las corrientes, de las generaciones, de los dialectos sociales, etc., [...]. Todos ellos pueden ser utilizados por el novelista para la instrumentalización de sus temas y la expresión refractada (indirecta) de sus intenciones y valoraciones. (108-109)

Los distintos subgéneros de la novela pertenecen a esos mundos ficcionales contruidos a partir de la aglomeración de discursos provenientes de la esfera social que el receptor puede identificar y así interpretar los enmascaramientos del lenguaje narrativo. La evolución del género novelesco consiste entonces en la redistribución de las formas estéticas; es así como los mundos ficcionales se han ido conformando a partir de los altibajos de las sociedades caóticas y de la misma manera su intención ética es signo de su

trascendencia. La conceptualización del género novelesco se concreta en las estilizaciones específicas del plurilingüismo, es por esto que la *ficción* se vuelve más compleja: no importan ya las acepciones de la verdad sino qué tan verosímiles pueden llegar a ser las imágenes representadas.

II. La novela Hispanoamericana y la narrativa documental

2.1 Desarrollo de la novela en Hispanoamérica

Abundan suposiciones, reflexiones y afirmaciones interpretativas sobre la situación histórica de la novela hispanoamericana. Aunque varios de sus historiadores se han concentrado en su estudio e identifican su origen a partir de las crónicas de Indias —sin dejar de lado que claramente es un antecedente—, otros prefieren la idea de que se consolidó en el siglo XIX. De ahí que, explicando objetivamente su desenvolvimiento artístico durante la conquista y la colonia se puede afirmar que el fin artístico —si es que lo hay— de éstas, no estaba ligado a una crítica de la realidad caótica, sino a un repertorio, lista, inventario, de lo encontrado y habido en el nuevo continente. Los hechos *narrados*, van más allá de una simple práctica, enumeración: los intereses de los cronistas, al exaltar e hiperbolizar, tenían una intención territorial: expandir un imperio.

Esto no le resta ningún valor histórico ni literario a estos documentos, sino que problematiza en términos historiográficos el lugar que tienen y el papel que han podido desempeñar en los orígenes de la novela en Hispanoamérica. Así lo explica Michel de Certeau:

Se constata hoy en día, cierto es, que una masa creciente de libros históricos se vuelve novelesca o legendaria y no produce ya esas transformaciones en los campos de la cultura, cuando, por el contrario, la “literatura” se aplica a un trabajo sobre la lengua y en el que el “texto” pone en escena “*un movimiento de reorganización*, una circulación mortuoria que produce destruyendo”. (51)

Debemos entonces hablar de las crónicas de Indias por razones geográficas, no se puede sino considerarlas dentro de la historia literaria del continente, así al entrar en el debate de los críticos e historiadores sobre el origen de la novela hispanoamericana, podríamos empezar por el siglo XIX, en donde la idea de nación se va gestando y se pretende tener una literatura representativa de cierto territorio. El ejercicio literario, ya adentrado el siglo XIX, y después de las guerras de Independencia de Hispanoamérica, se convierte en un asunto de gran significación para la conformación de cada uno de los países.

De esta manera, se concibe la literatura como una realidad que va de la mano de los procesos histórico-sociales y su progreso; por ejemplo, aclara Antonio Cornejo Polar, cuando se refiere a las literaturas nacionales que,

[...] la interpretación de la literatura como expresión de la realidad, impide ver lo que es esencial: la literatura es también realidad y [...] actúa como factor de su dinámica histórica, [...]. De aquí que cualquier reflexión sobre literatura latinoamericana, o sobre las literaturas regionales y nacionales que la constituyen, tenga que referirse sustancialmente al proceso histórico-social del que forman parte (124).

La literatura hispanoamericana, en cuanto a su desarrollo, refiere a una multitud de obras que van más allá de la búsqueda de lo auténtico u original. Estas obras constituyen un amplio repertorio, que va desde la imitación de las estéticas europeas decimonónicas hasta la representación, sin dejar de utilizar estas últimas, de los paisajes hispanoamericanos y sus complejos movimientos socio-culturales. De esta manera, nos encontramos con el romanticismo que se hace cargo de numerosos cuadros costumbristas; existe también un realismo-naturalismo que parece perturbador y poco se parece al impuesto en Francia. Cabe

mencionar que la caracterización de esta etapa de la literatura hispanoamericana va de la mano del concepto de refuncionalización, pues su punto de referencia se basaba precisamente en las formas estéticas europeas, las cuales eran reformuladas en significado.

Roberto González Echeverría, en su estudio sobre el proceso histórico de la novela latinoamericana, menciona que,

El núcleo evolutivo de la tradición narrativa latinoamericana se ocupa de la singularidad, la diferencia y la autonomía de una entidad cultural que se define a sí misma dentro de una poderosa totalidad y, sin embargo, también contra ella, que tan real como inventada y podría denominarse el discurso de Occidente. (236)

Se conciben cronológicamente, según algunas historias literarias, momentos históricos en donde se ubica el nacimiento de la novela hispanoamericana: la Conquista, la Colonia, las Guerras de Independencia y el siglo XIX. Ésta, en su sentido estético, ha variado en su conformación como género novelesco y se ha presentado ante la historiografía de manera compleja, pues su temática es diversa, y las múltiples interpretaciones que se han hecho de ella han desembocado en recopilaciones críticas de literatura canónica o hegemónica.

Esta problemática ha originado un debate entre los críticos de la historiografía de la literatura, los cuales discuten que debe haber otros criterios más allá de lo canónico para organizar una historia literaria que represente decentemente a Hispanoamérica.

2.1.1 La problemática de la historia literaria

En un simple recuento cronológico, donde la historiografía hispanoamericana se ha dedicado a la periodización, y aunque con interesantes afirmaciones e interpretaciones, estas conclusiones nunca han logrado agrupar todo lo que se ha publicado, menos lo que se

ha escrito. Es verdad que la estética de la novela ha querido sobrepasar los límites del arte escritural-ficcional para comprobar que es genuina, pero su relevancia en cuanto a la reproducción de la realidad efervescente ha presentado desde una perspectiva tradicional los efectos más claros y obvios de los procesos socio-culturales.

Consolidar una nación no fue nada fácil para los americanos independientes: los asuntos políticos se mostraban volubles y contradictorios, y más allá de las buenas intenciones que tenían los líderes, el ambiente era incongruente y caótico. La solución fue imitar los modelos políticos y económicos europeos: ya la filosofía política liberal, ya las formas artísticas como el romanticismo. Los países hispanoamericanos se sirvieron de lo que pensaron que era lo ejemplar para emprender el nacimiento de las naciones. Vale la pena repensar esta idea, pues volviendo al asunto de la problemática de la historia literaria, la agrupación de las variadas publicaciones se basa precisamente en la periodización de los hechos históricos respecto de las formas estéticas-artísticas, dejando de lado cualquier producto que no vaya de la mano de éstas. Los proyectos historiográficos consolidados en el siglo XIX se afanaban en individualizar las naciones y enlistar sus características, por lo que Beatriz González-Stephan comenta:

[...] por ejemplo, es lugar común cuando se habla de historiografía literaria y de sus orígenes señalar el siglo XIX como el siglo del nacimiento de la historia, y en concreto el de las historias literarias nacionales, que surgen en Europa como en América Latina amparadas por el efervescente clima de la configuración de los nacionalismos políticos y estados nacionales. Esto trajo una nueva conciencia histórica (el historicismo) que removió todos los estratos del conocimiento humano, relativizando los conceptos del valor absoluto y universal que dominaron en la centuria anterior, acentuándose una comprensión de los fenómenos de acuerdo a la

época, al medio y al momento histórico en que estaban insertos, tanto como un nuevo interés por formular leyes que permitiesen conocer las causas de la evolución y del progreso de todos los aspectos del quehacer social. (33)

El siglo XIX hispanoamericano removió una serie de valores políticos y morales y llevó a la literatura a un plano más complejo; su contenido ahora planteaba los verdaderos problemas de la sociedad, y pretendía, mediante un procedimiento mimético, rescatar cualquier cuadro nacional para representarlo. Así, la novela del siglo XIX se caracteriza por sus personajes tipo, por la búsqueda de una identidad nacional y por una estética realista, rechazada por los modernistas y algunos de sus sucesores a principios del siglo XX. A pesar de este auge, la estética realista no perdió valor: la Revolución Mexicana, por ejemplo, debía ser representada. El siglo XX significó para la novela hispanoamericana una revaloración de estéticas: el lenguaje, los personajes, el contexto representado en ellas, todo lo anterior corresponde a la dinámica de su entorno, ya fuera el cosmopolitismo que configuraba la estética modernista o las situaciones representadas en su acritud por la inconformidad de las dictaduras. Así, se podría afirmar que la novela toma dos caminos; por un lado, la que es totalmente ficcional y por otro, aquella que lejos de recurrir a la fantasía como fuente de ficción recurre a la realidad. Cuando Rita Plancarte habla de la novela mexicana en su proceso modernizador, hace referencia a esta dicotomía estética:

Las líneas de desarrollo de la novela mexicana que se han reseñado adquieren unidad en la medida en que las obras que las conforman comparten similares modos de inserción en el contexto cultural en que se ubican, pues una se asienta en la intención de incidir en la realidad circundante y otra supone la producción literaria como finalidad en sí misma. Propósitos que se mantienen vigentes, en un sentido amplio, a lo largo de la historia de la novela mexicana. La progresión histórica

demuestra no sólo la permanencia de ambas intenciones sino la conflictiva relación que emprenden desde los albores de la narrativa mexicana, en la medida en que buscan convertirse en las tendencias dominantes en la novelística. Este conflicto trata de resolverse de diferentes formas y se puede observar la necesidad de hacer converger ambas posiciones para generar una expresión novelesca interesada tanto en la representación del entorno inmediato, como en la exploración, reelaboración y renovación de las formas de representación. (194-195)

En el siglo XX, la narrativa hispanoamericana tiende a buscar otros métodos de representación: la búsqueda de una estética concreta pertinente para el espacio, y dentro de ella, la estructuración del relato mediante personajes propios —también regionales y tradicionales—, con historias inéditas, que determinen y presenten las características de una cultura independiente.

2.1.2 Hibridez genérica o la constitución múltiple del lenguaje novelesco

La novela se constituye de otros géneros discursivos y en algunas se incorporan, sin modificar su formato, distintos elementos extratextuales para dar un efecto de totalidad, y también, para diferenciar del cuerpo estructural de la novela. Bajtín, cuando estudia “el plurilingüismo en la novela”, menciona cuatro de las formas típicas de introducir el plurilingüismo, entre ellas, “los géneros intercalados”:

[...] existe un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela, y que, a veces, determina directamente la estructura del conjunto de la novela, creando las variantes especiales del género novelesco. En él están: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta y algunos otros géneros. Todos ellos, no sólo pueden entrar en la novela como parte

constitutiva fundamental, sino determinar también la forma de la novela como todo (novela-confesión, novela-diario, novela-epistolar, etc.). Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradoras de asimilación verbal de la realidad. (138)

Esta es una característica de la novela hispanoamericana del siglo XX, que en su estructura ha incorporado otros géneros discursivos que dan un efecto de verosimilitud. A veces, también ha tomado elementos extratextuales que responden a un conflicto político o que simplemente cuestionan la Historia. En el siglo XX se retoman hechos históricos de siglos anteriores y se reformulan nuevas versiones de sucesos que se creían olvidados.

En la segunda mitad del siglo XX, los escritores investigan en bibliotecas, hacen entrevistas, revisan archivos, para estructurar novelas históricas, testimoniales, documentales, antropológicas, etc. Todo aquello que puedan recuperar del momento o personaje a representar, forma parte de la estructura de la novela: ya sea con marcas tipográficas o apartados novelados. Los otros discursos juegan un papel autónomo, que adquiere un significado representativo del campo semántico de donde fue extraído:

Es tan grande el papel de esos géneros incorporados a la novela, que puede parecer que la novela no dispone de su propia manera verbal primaria de abordar la realidad, y tiene necesidad de un tratamiento previo de ésta por parte de otros géneros, siendo ella misma tan sólo la unión sincrética secundaria de esos géneros primarios. Todos los géneros que se incorporan a la novela le aportan a sus propios lenguajes, estratificando así su unidad lingüística y profundizarlo, de manera nueva, la diversidad de sus lenguajes. Los lenguajes de otros géneros extraliterarios introducidos en la novela, adquieren a menudo tanta importancia, que la

intercalación del género respectivo (por ejemplo, del epistolar) crea una nueva época no sólo en la historia de la novela, sino también en la historia de la lengua literaria. (Bajtín 138)

Los géneros intercalados tienen distintas funciones, por un lado, son elementos discursivos totalizadores que se introducen para distanciarse del discurso narrativo, y por otro, representan un campo lingüístico-semántico determinado y dan o adquieren significado según se introduzca el texto perteneciente al otro género en la novela:

Los géneros intercalados en la novela, tanto pueden ser directamente intencionales como completamente objetuales, es decir, carentes por completo por las intenciones del autor —no se trata de una palabra pronunciada, sino solamente mostrada como cosa—; pero, con más frecuencia, refractan, en una u otra medida, las intenciones del autor, al mismo tiempo que algunos de sus elementos pueden situarse de manera diferente ante la última instancia semántica de la obra. (Bajtín 139)

La composición de algunas novelas está constituida con esos otros discursos, su estructura llega a modificar el significado inicial que tienen los discursos antes de la inclusión en la novela, de tal manera que ya no es solamente una novela, sino una novela reportaje, histórica, testimonial, documental, etc. La incorporación de estos elementos narrativos, ya sean representados o imitados, facilitan la globalidad del texto, dando mayor claridad al significado de las respectivas estructuras estéticas, representadas de manera novelada. En la mayoría de los casos, mediante este estilo, se busca legitimar la versión de una historia, o la identidad de un personaje.

Por ejemplo, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, es una novela construida a partir de una ardua investigación, el autor “entrevista a sus sujetos, investiga los contextos sociales en bibliotecas y archivos, y luego escribe un relato en primera

persona en orden cronológico” (Echeverría 229). La “novela documental”, como el mismo Barnet la llama, se convierte en un documento de validez histórica y social, y a través de su dinámica, revela otra perspectiva, otra alternativa del hecho o historia que se elige representar: “it should unravel reality, focus on those key historical events that have most affected the sensibilities of a people, and they should be presented through the eyes of a protagonist” (Barnet 21). *Biografía de un cimarrón*, “[...] fue, y continúa siendo, un libro importante porque llegó a la médula de la mediación antropológica [...]. Además el libro de Barnet parecía trascender los debates rituales sobre el realismo socialista y la vanguardia [...]” (Echeverría 229). La novela de Barnet es importante porque inaugura una nueva tendencia, que en su apogeo, tratará de revelar la situación de los olvidados o de los que habitan a los márgenes de la sociedad hegemónica.

Esta tendencia novelesca revela una nueva postura ante la estética realista convencional, su proceso artístico ya no se basa en las descripciones detalladas de los objetos y las “cosas”, sino que su perspectiva se construye a partir de otras disciplinas, en este caso la antropología. Además, la novela juega el papel de documento y se convierte en un texto donde convergen el lenguaje artístico y aquellos géneros discursivos (científicos, históricos, antropológicos, etc) para convertirse en un subgénero novelesco.

2.1.3 La novela como documento

La propuesta de la novela experimental de Zola marcó la historia de la literatura y pretendió cambiar el significado estético de la novela. Zola se había acercado a las ideas positivistas y pretendía hacer de la novela un experimento de laboratorio, un documento sobre humanos descritos ásperamente; pero, “The concept of the human document did not in any way question the fictionality of the novel, nor did it in any basic way transform its narrative or

plot structure, although certain innovative techniques did result which played an important role in the history of the novel” (Głowiński 386).

En este sentido, la novela se convertía en un texto artístico que presentaba la vida de un personaje a manera de biografía, víctima de su entorno, sujeto siempre a su pasado, a su ascendencia. El resultado, una novela-documento que pretendía tener efectos en la sociedad, tenía por objetivo ser un documento científico que aclarara cuestiones biológicas del ser humano o que por lo menos, las describiera.

Estas novelas no tienen un efecto trascendente en otras disciplinas, ni validez científica en cuanto a su contenido. Lo importante es el efecto de verosimilitud que hay en la representación de la realidad ajustándose a un realismo despiadado, concretado en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

La idea de la novela como documento o la novela naturalista llegó a Hispanoamérica a finales del siglo XIX con *Aves sin nido* (1889) de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner, *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello de Carbonera, y *Santa* del mexicano Federico Gamboa, que fue publicada por primera vez en 1903. Estas novelas, que también dieron un nuevo significado a la estética de la novela hispanoamericana, formaban su estructura a partir de un realismo-naturalismo decimonónico, para presentar al sujeto socialmente marginado, al otro, al degradado. Novelas que también buscaban documentar la realidad caótica y que podrían considerarse como un antecedente del nuevo realismo, que surge en la segunda mitad del siglo XX y se caracteriza por documentar y nutrir una novela a partir de una investigación.

Las novelas-documento, aquellas sociológicas, documentales, históricas, que siempre están cuestionando la realidad desde la ficción, son novelas que Echeverría llama a

“las ficciones del archivo”: retoman la vida de un personaje subalterno, hechos o personajes históricos, documentos o textos del pasado, entre otros. La novela, en este caso, se nutre de otros discursos y propone otras perspectivas de distintas historias que piensan olvidadas; casi siempre el motivo de escritura, de investigación, para crear una novela de este tipo, supone un diálogo conflictivo entre los discursos hegemónicos y las distintas formas de poder¹¹:

A esto se debe [al poder y al conocimiento] que las ficciones del archivo a menudo sean históricas y consistan en una compleja red intertextual que incorpora las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poesía, informes científicos, figuras literarias y mitos, en suma, una especie de piñata de textos con un significado cultural. (González 241)

La curiosidad por descubrir o revelar lo que nunca se dijo o lo que no se quiere decir, se ha convertido en un motivo importante para descifrar hechos y situaciones del pasado, que quizá, fueron representadas por el ojo del discurso histórico; así, surgieron un sinnúmero de novelas que juegan con el discurso institucionalizado compuestas por las formas artísticas literarias y otros registros discursivos que les podrían corresponder. En “las ficciones del archivo”,

¹¹ David William Foster aclara que la narrativa latinoamericana tiene, casi siempre, un toque documental. La violencia y los procesos políticos desde las independencias del siglo XIX han sido parte de la sistematización artística: “[...] Institutional violence is such an ordinary part of Latin America that one must conclude that its appearance in Latin American literature has predominantly rather than fictional since the time of Independence and the first sense of lost ideals and myths. [...] It is therefore not surprising that the inevitable fictional treatments are complemented by documentary narratives responding to the urgency of ‘reality’ with the symbolic power of literature” (47).

[...] la presencia de personajes viejos, moribundos o muertos [...] es notable y significativa. [...] Estas figuras oraculares son vínculos con el pasado y depósitos de conocimientos, como archivos vivientes. Pero sus recuerdos son incompletos y selectivos. La sensibilidad es una figura que representa los huecos en estos personajes de archivo. La sensibilidad, curiosamente, se transforma en fuerza para una creación exuberante, para la originalidad. (249)

Por eso se llaman ficciones, porque las estructuras, a través del acto de narrar, muestran la interpretación del escritor, es decir, la suposición de que el momento —o personaje— a representar, ha sido de tal o cual manera. “La sensibilidad”, como dice González Echeverría, “es una metáfora de la cualidad incompleta del Archivo, pero también fuerza cohesiva, del pegamento con que se unen los textos” (249). La pluma del escritor, en su forma artística, reescribe y reinterpreta desde su perspectiva, desde su conocimiento e interés; su intuición es la que llena los huecos de la historia, y las discontinuidades de los recuerdos. Su estrategia es novelar, mediante un trabajo revisionista, y hacer funcionar las pruebas que ha encontrado.

2.1.4 El híbrido novelesco: el realismo y la narrativa documental

En términos generales, la narrativa documental agrupa todas aquellas novelas que están *documentadas*, es decir, aquellas a las que les precede una investigación. De ahí derivan la novela-testimonial, el testimonio, algunas formas de la autobiografía, entre otras. El trabajo de Barnet, por ejemplo, es una novela-testimonial que él mismo define como “novela documental”: quizá la definición de los distintos subgéneros se ve confusa, pues ambos son tomados como sinónimos. En este tipo de narrativa, la diferencia se puede definir en el distanciamiento que hay entre el discurso narrativo-novelesco y el complementario: otros géneros discursivos como la Historia, el periodismo, el reportaje, la entrevista, etc., de los

cuales se origina un “enfoque documental”. Julio Rodríguez-Luis, al mencionar la distinción que se hace entre la narración literaria e histórica, aclara que,

[...] los elementos que comparten la historia y la novela son ya un lugar común de la crítica literaria. Ahora bien, aunque ambas expongan ciertos hechos con la misma herramienta, el discurso narrativo, persiguen propósitos muy diferentes: en el caso de la novela, hacer ingresar al lector en un mundo inventado, separándolo temporalmente del que es familiar, el de su propia experiencia; en el de la historia, ilustrar a ese lector sobre los procesos históricos mediante la narración, basada en documentos fidedignos, de los hechos que los componen *más* su interpretación. (14)

El diálogo que se establece entre el discurso artístico-novelesco y los otros géneros discursivos mencionados es lo que motiva y justifica la inclusión de la obra en la categoría de la “narrativa documental”. El discurso histórico es un recurso primordial para algunos escritores-documentales, pues su principal inspiración es la representación de un suceso de la realidad verdadera, “[...] desde el realismo, el novelista —y esto incluirá al documental— ya no se inclina a interpretar la historia que cuenta como acto exterior a la narración misma” (Rodríguez-Luis 14-15). De ahí que la narración artística-literaria en el sentido documental esté basada en otros procesos de representación: reinterpreta la realidad dando otro significado a la información adquirida, cuestiona lo ya dicho o lo que no se dijo, y adquiere un valor social más sugestivo.

Algunos críticos como Barbara Foley aseguran que este enfoque documental se da desde la novela histórica decimonónica: “the historical novel of the nineteenth century takes as its referent a phase of the historical process; its documentary effect derives from the assertion of extratextual verification” (25). El enfoque documental es un hilo conductor de la literatura realista. Julio Rodríguez-Luis, en su estudio taxonómico sobre *El enfoque*

documental en la narrativa hispanoamericana, propone cuatro categorías para clasificar las distintas novelas que conciernen a la narrativa documental, y principalmente parte del análisis de la mediación-manipulación que hay entre el discurso adquirido —lo investigado— (oral o escrito), y la rescritura del mismo en forma de novela. Rodríguez-Luis precisa, y da significado a cada uno de los subgéneros, agrupando cada uno de ellos por el efecto de verosimilitud. Expone Julio Rodríguez-Luis:

me propongo desarrollar una clasificación de la narrativa documental basada en el papel en ella del organizador o mediador. La relación de éste con la historia que narra va desde un mínimo de manipulación de los materiales —para ordenarlos y hacerlos asequibles al lector— a la intervención constante e incluso explícita en el texto. Puesto que lo que caracteriza a esta narrativa es que relata sucesos verídicos en lugar de inventados, su definición debería rechazar la noción de novela; sin embargo, dado que incluye en todos los casos un autor/mediador que organiza el discurso de su ‘informante’ o, en algunos casos, el suyo propio, el arte narrativo (y por extensión la novela, como discurso que trata de biografías y acciones sucesivas) cumple un papel fundamental en la narrativa documental, papel que será mayor o menor de acuerdo con los recursos novelísticos que emplee el narrador. (27)

En la novela histórica contemporánea o *la nueva novela histórica*, también se puede percibir este enfoque documental, pues es importante investigar, hacer entrevistas, adquirir documentos, etc., para reinterpretar y rescribir el hecho histórico. En el marco de la postmodernidad, la novela histórica es una narración literaria que deja en entredicho y cuestiona el discurso historiográfico: muestra a los personajes con sus defectos y virtudes, y los héroes a veces dejan de serlo, de tal manera que presenta irónicamente una parodia de la Historia y le quita su valor institucionalizado, lo ridiculiza. Retomar la Historia,

cuestionarla y describirla, es una de las ambiciones de algunos escritores de Hispanoamérica de fin de siglo.

La poética que se ha querido explicar proviene entonces de una nueva modulación del concepto de realismo—aceptando como antecedente al decimonónico—; también desemboca de las principales funciones del concepto de ficción, lo cual implica las distintas categorías de realidad, lo ficticio y lo verosímil. Finalmente, incluye la “documentación”, que va ligada a una tendencia estética: constituida de la organicidad de los documentos encontrados por el autor-investigador y el proceso artísticamente interpretativo de los mismos materiales. En su conjunto, la estética responde al concepto de “realismo documental” y dialoga con otras tendencias de la misma índole —en términos ficcionales— como la literatura de no-ficción, *el nuevo periodismo*, la novela testimonial, entre otras.

Lars Ole Saurberg cuando estudia categóricamente “el realismo documental” hace referencia a sus antecedentes y menciona a la tendencia realista tradicional:

[...] the greater part of ‘serious’/ ‘artistic’ / ‘literary’ fiction employs this pre-modernist narrative mode, which assumes that there is an extra-literary reality which may be verbally communicated, and that it is possible and indeed valid to create self-sustaining fictional universes existing on the basis of analogy with experiential reality (1).

La tendencia realista, ya pasado el modernismo, adquiere una nueva significación en cuanto a su poética; si en el siglo XIX la imagen representada adquiría significado debido al número de características y descripciones de un objeto, en la nueva tendencia, hay un diálogo también con la realidad y su percepción, pero la imagen está presentada desde distintas perspectivas, de tal manera que muestra su significado desde varias focalizaciones.

El realismo documental responde a una poética que tiene sus antecedentes en el realismo tradicional del siglo XIX; en el siglo XX, el concepto renovado plantea una estética que presenta, descrito, un hecho verdadero: la narrativa documental persigue la idea de lo verosímil, “se propone desde meramente describir cierta realidad [...], hasta revelar todos sus aspectos [...]” (Rodríguez-Luis 84).

Como ocurrió en el siglo XIX con el realismo-naturalismo, el objetivo de esta narrativa es tener un efecto social y político, y de cierta manera causar controversia a raíz del cuestionamiento de los discursos institucionalizados.

III. La narrativa documental en tres novelas hispanoamericanas

3.1 El efecto de verosimilitud en tres autoras hispanoamericanas contemporáneas:

Laura Restrepo, Brianda Domecq y Cristina Rivera Garza

La isla de la pasión (1989) de Laura Restrepo, *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990) de Brianda Domecq y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, son novelas que tienen como precedente una investigación. Las tres escritoras escudriñaron archivos históricos, bibliotecas y entrevistaron a personas, para tener una imagen viva del hecho histórico que buscan representar. Los textos comparten características: el contexto del Porfiriato y la Revolución Mexicana, personajes con referente, y lo más importante, la poética con la que están construidas. Esta poética —motivo del trabajo de análisis— las coloca en la categoría de la estética realista documental.

En *La isla de la Pasión* y *La insólita historia de la Santa de Cabora*, uno de los elementos principales de la narración es la premisa de un investigador que entra en diálogo con el autor. Un investigador real ficcionalizado dentro de la narración es el que busca la historia; pero por otro lado, en *Nadie me verá llorar*, este elemento es extratextual, la figura del investigador no aparece, aunque sí se dibuja como trasfondo del trabajo de investigación previo a la redacción de la novela, nos queda lo que sabemos por lo que la autora ha dicho sobre la investigación, y el apartado al final de la novela que se titula “notas finales”. Otra característica importante es que, de *La insólita historia de la Santa de Cabora*¹² y *Nadie me verá llorar*¹³, se publicaron, por sus respectivas autoras, textos de la

¹² Búsqese el texto con la siguiente ficha bibliográfica. Domecq, Brianda. “Teresa Urrea, la santa de Cabora”. *Memoria de VII Simposio de Historia y Antropología*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 1982. 214-251

misma temática que tienen valor como documento histórico o institucional. De *La isla de la Pasión*¹⁴ se conoce suficiente bibliografía que historia y problematiza la situación jurídica y geográfica de la isla, está incluida al final de la novela de Restrepo.

El análisis de las novelas pretende dar una explicación de las estrategias discursivas empleadas en la estructura de la narración: la poética construida radica en la intención de representar un referente —en este caso, cierto momento histórico que es el Porfiriato— y su significado se explicará mediante las tres novelas, en las cuales existen las representaciones del hecho histórico ficcionalizado. Dentro de cada uno de los relatos hay notaciones: residen en lo verdadero y pretenden cuestionar el discurso histórico; esto último las acerca a la narrativa posmoderna.

Craig Owens, trata de caracterizar la obra de arte posmoderna analizándola comparativamente con la moderna, y aclara que:

...en el periodo moderno, la autoridad de la obra de arte, su aspiración a representar alguna visión auténtica del mundo, no residía en su carácter único o singularidad, como se ha dicho a menudo, sino que aquella autoridad se basaba más bien en la universalidad de la estética moderna atribuida a las *formas* utilizadas para la representación visual, por encima de las diferencias de contenido debidas a la producción de obras en circunstancias históricas concretas. [...] La obra posmodernista no sólo no exige tal autoridad, sino que también trata activamente de socavar tales exigencias, y de ahí su impulso en general deconstructivo” (95)

¹³Cristina Rivera Garza publica en 2010, editado por Tusquets, el libro titulado, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930*. El libro da cuenta, históricamente, del sistema de salud psiquiátrica instaurado durante El Porfiriato.

¹⁴ De la *Isla de la Pasión* hay bastante bibliografía, pero uno de los más completos es: González Avelar, Miguel. *Clipperton. Isla mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Las exigencias estéticas en el marco de la posmodernidad son eclécticas y por lo tanto, la representación de una realidad, en la obra de arte, lleva consigo un cuestionamiento crítico a los “grandes relatos”. Las novelas a analizar en este trabajo de tesis cuestionan el discurso de la Historia —*gran relato*—: precisamente la posmodernidad se caracteriza por dudar o desconfiar de los “grandes relatos”; hay cierta irreverencia en su presentación estética: “La obra posmoderna intenta alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio” (Owens 95). Las novelas estudiadas pretenden “alterar” el discurso hegemónico de la Historia para causar cierta duda sobre ese discurso institucionalizado.

Lo importante, al unir las tres novelas, es la construcción de una poética que anhela la verosimilitud, busca unir lo factual con lo ficcional, y lejos de recurrir a la imaginación, se centra principalmente en la representación de los hechos tomados de la realidad. Cabe mencionar que las tres novelas toman hechos y personajes de una realidad extratextual, las acciones de los mismos y su movilización en su estado estético-artístico por las novelas es lo que queda en entredicho.

Son analizadas las novelas por un agudo cuestionamiento de *lo real*. Así, el efecto de verosimilitud será explicado a partir de las características del realismo documental —sin dejar de hacer comparaciones con el realismo tradicional—, también exponer desde la mimesis y su importancia en cuanto a la estética realista literaria propuesta por Villanueva.

3.2 *La isla de la pasión* de Laura Restrepo

La isla de la Pasión (1989) fue escrita por la colombiana Laura Restrepo mientras estaba exiliada en México. Había fungido como negociadora de la paz entre el grupo M-19 y el gobierno del presidente Belisario Betancur (1982-1986). A propósito de la escritura de la novela, la autora explica en una entrevista con Andrea Stefanoni y Damián Lapunzina que:

Me fui para México. Allí viví años de exilio, siempre trabajando para el M -19, haciendo viajes a España, a Centroamérica, a Francia para intentar que se volviera a abrir un proceso de negociación y ahí fue cuando escribí este libro, *La isla de la pasión* (reeditado en julio /2005 por Editorial Alfaguara). Me daba mucha angustia andar con la espalda volteada a un país tan fantástico. Entonces después de dos años de vivir allá sin enterarme de dónde estaba me dediqué a investigar y a recorrer México y a conseguir esta historia. Salió publicado al mismo tiempo mi primer libro que fue un reportaje llamado, al principio, *Historia de una traición* y luego *Historia de un entusiasmo*, sin que yo pudiera ir a Colombia a su lanzamiento, porque no podía entrar al país.

Como Restrepo señala, la primera edición de la obra corresponde a 1989, sin embargo es hasta el año 2005 que logra llegar a un público mayor. En el texto llama la atención el carácter fragmentario de su exposición, pues lejos de plantear una trama lineal, utiliza una estructura temporal bipartita que entrelaza la historia del presente actual con los acontecimientos del pasado en la isla. El vínculo que existe entre estos dos niveles se complementa con una serie de paratextos: epígrafe, advertencia, índice, subtítulos, incluso bibliografía.

Los elementos de ficcionalización de la organización de la novela convergen en una mezcla de géneros que van desde el diálogo con la novela realista decimonónica hasta la novela histórica, pasando por el periodismo, la crónica o el documental, los cuales funcionan sistemáticamente dentro de la estructura estética de la narración. De la hibridez genérica del texto y su estructura fragmentaria se desprende su carácter posmoderno, la confluencia de la multiplicidad de voces y el cuestionamiento del discurso histórico —el gran relato— son características significativas de la estructura compositiva de la novela. La describe Magdalena Maiz-Peña como una novela que:

[...]...despliega la relativización del saber histórico que implica el juego con la pluralidad de planos discursivos, la producción de una modulación subjetivizada de la realidad documentada, el uso de lo referencial como basamento de una densidad narrativa imaginada y la puesta en escena de la dialéctica del saber histórico y del saber literario. (79)

La condición posmoderna de *La isla de la Pasión* (1989) presenta, como ya se dijo, el cuestionamiento del discurso histórico decimonónico de los años del Porfiriato al igual que lo hacen algunas novelas históricas de fin de siglo. La relación que el texto entabla con la Historia tiene un valor relevante, pues aunque el texto toma la forma de la ficción, se establece un diálogo directo con la realidad extratextual. Así, la ficcionalización de la Historia en la novela no rechaza la posibilidad de socavar el discurso institucionalizado: el uso de elementos referenciales de la realidad histórica que se retoma y la representación de estos sin dejar de aludir a las características fundamentales del contexto, abre paso a la duda que pone en entredicho el discurso de la Historia sobre *La isla de la Pasión*.

La relación de la obra con su referente es estrecha, la escritora no optó por cambiar los nombres de los personajes —como lo hizo la escritora Ana García Bergua, en su novela

Isla de bobos (2007), al reescribir la historia de la isla de Clipperton— ni por alterar algunos documentos o información que encontró durante la investigación. En el libro de Miguel González Avelar, *Clipperton, isla mexicana* (1992), que es posterior a la publicación de Laura Restrepo, se pueden encontrar algunas de las dudas que también existen en el texto ficcional como la fecha y el motivo de muerte del capitán Ramón Arnaud, asunto que se explicará más adelante. El trabajo de González Avelar, más que cuestionar los asuntos jurídicos sobre los derechos territoriales de la isla, “[examina] cuidadosamente el asunto y [busca] alternativas para pasar a una situación nueva y justa” (13), su ensayo, como él lo llama, busca reabrir el caso.

Así, acudiendo sobre todo a la historia del capitán Arnaud, quien es un personaje referido de la realidad externa al texto, la trama de la novela de Restrepo está estructurada en dos niveles; en primer término el representado por medio de la ficcionalización de la Historia, la que cuenta la vida del general Ramón Arnaud y su esposa Alicia, la llegada a la isla, algunos sucesos políticos y económicos que acontecen en Clipperton, el abandono y descuido por parte del gobierno mexicano de los habitantes debido al inicio de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Mexicana, la muerte de Ramón y finalmente el rescate de los sobrevivientes.

La isla de Clipperton, situada a más de mil kilómetros del puerto de Acapulco es el espacio referido en la novela, lugar por demás exótico que funciona como un organismo vivo, pues figura el carácter de los que en ella habitan. Así, la historia de la Isla de la Pasión —nombre que le dieron unos marinos franceses— además de ser un relato que muestra al hombre y la vivencia del conflicto entre civilización y barbarie, versa sobre la ambición de otros en su afán por no perder el pequeño territorio. Otros temas figuran en el microcosmos, por ejemplo, la representación de las ideas nacionalistas, la organización social de la isla, la

situación política de México que comprende desde los últimos años del Porfiriato hasta casi el final de la Revolución Mexicana.

Por otro lado, el segundo nivel estructural de la novela, se configura por la ficcionalización de la autora misma. Este personaje corresponde a una investigadora-narradora que busca la historia de la isla en un presente actual. La voz narrativa de la novela que se mueve entre dos lugares de enunciación, un narrador tradicional, en tercera persona, se ocupa de los acontecimientos del pasado, mientras una primera persona, que es la investigadora, documenta desde el presente el proceso de su investigación. La división respectivamente de la enunciación es un elemento formal de la ficción del texto para tomar distancia entre las dos temporalidades.

3.2.1 De realismo decimonónico a *narrativa documental*

La estructura bipartita de la novela se caracteriza con afrontar dos realidades, un ir y venir en el tiempo: el pasado histórico representado y el presente de la búsqueda y recuperación de la historia. Esta estructura es la que permite visualizar dos formas estéticas: por un lado el realismo que dialoga con el decimonónico, y por otro, un enfoque documental que permite otro tipo de acercamiento al llamado realismo documental. Estas dos formas no se sobreponen sino que se complementan al dividirse la voz narrativa entre pasado y presente.

Vale la pena recordar que las categorías estéticas del Realismo o naturalismo funcionan aquí de manera aleatoria con ciertos tintes de parodia, pues la trama no depende solamente de un narrador en tercera persona que describe detalladamente lo físico y lo psíquico, depende también de otras formas estéticas aún más modernas, como la inserción de paratextos o simplemente la voz de otro narrador.

La tensión que ocasiona la relación entre las dos temporalidades pretende entablar un diálogo que vaya reconstruyendo la historia verosímilmente. Primeramente, se relaciona el realismo decimonónico con la historia del pasado porque han perdurado características formales de la estética y conviene ponerlas en función para explicar tipológicamente la movilización de los personajes. Cabe mencionar aquí que algunas características que siguen vigentes de la estética mencionada son: el escritor está preocupado por la actividad social de la literatura y su influencia en el medio cultural, los personajes están determinados por las jerarquías sociales y su biología, el detalle de las descripciones propone una relación inmediata con un referente extratextual. El vínculo que establece esta tendencia con el realismo documental es el origen de una poética que busca sobre todo una nueva discusión con el discurso histórico ya institucionalizado. La comunicación que hay entre estéticas es semejante a un dialogo: pasado moderno y presente posmoderno son cómplices y se integran entrecruzados para estructurar la ficción.

Así, de un compromiso ético, acudiendo a las formas estéticas mencionadas, Laura Restrepo revive personajes históricamente auténticos, les otorga espesor, complejidad y densidad psicológica para visitar la historia de La Isla de la Pasión echando mano de documentos oficiales, entrevistas, diarios, etc., y así cumplir con aquella característica de la novela realista que consiste en contar la historia de la manera más precisa y verosímil. Ello quiere decir que no solamente se retoma el momento histórico que enmarca la historia de la isla, sino que hay un diálogo con las formas estéticas literarias que coinciden con las formas del realismo y posterior naturalismo.

Los personajes de la novela realista tenían siempre una función que les permitía representar un estado económico, político y social; en este caso, el personaje principal es descrito en todas sus dimensiones: desde pequeñas anécdotas noveladas que configuran su

infancia hasta documentos oficiales recuperados en la investigación, como el expedido por la Prisión de Santiago de Tlatelolco en la Ciudad de México en 1902; por lo tanto es relevante el determinismo con el que está construido el héroe novelesco. La voz narrativa del pasado describe a Ramón:

Ramón, el mayor de los hijos —por entonces un joven mitad francés, mitad mexicano de despistados ojos redondos y largas pestañas de muñeco—, quedó perplejo ante la adversidad y no supo qué hacer con su vida. Había sido educado para recibir una herencia, no para lidiar una quiebra (30).

El personaje principal de la novela, el capitán Arnaud, de origen francés, había alcanzado el cargo de sargento primero gracias a la amistad de su familia con personas influyentes en la milicia, condiciones que llevan al personaje a subir de categoría en el ejército. La voz narrativa lo valora al expresar un juicio negativo sobre el mismo en relación con su entorno:

Ramón Arnaud, pobre diablo, incapaz de aguantar lo que los indios hambrientos y de pata de suelo que eran sus compañeros de armas en el Séptimo Regimiento. Todos ellos sobrellevaban la disciplina de perros, las patadas en el culo, el mugrero y la miseria que era la vida de la tropa. Pero él no. Y tampoco los soportaba a ellos, a sus compañeros, a quienes veía ignorantes, mal olientes, enseñando el cuero bajo los trapos sucios de su uniforme, ahogados en alcohol y marihuana. (Restrepo 27)

Sin desconocer el determinismo con el que están construidos los personajes indígenas, podría hacerse una comparación: Ramón, hijo de un francés, es decir, un hijo de extranjero, no tuvo ningún problema para llegar a un buen cargo militar, situación por demás determinada por las condiciones sociales en las que se encontraba; aun así, se atreve a desertar del ejército dada la vida incómoda dentro del cuartel militar. Las debilidades

manifiestas del personaje, si bien lo humanizan, también lo configuran como producto de una situación social con valores éticos en decadencia: por un lado las condiciones sociales que llevan a Ramón a ser parte del ejército y por otro, el error de desertar del ejército. La configuración que se hace de Ramón aborda el lado humano de su personalidad, es un héroe-sujeto representante de las complicaciones socio-históricas de su contexto. Thomas Pavel como ejemplo de la configuración de los personajes realistas, menciona a los de Flaubert:

Las descripciones de Flaubert comunican al lector no sólo el conocimiento del medio en el que se desarrolla la acción, sino que también le hacen comprender los sentimientos que ese medio suscita en los personajes. La representación de su vida interior no se resume, pues, en la narración de las esperanzas, los proyectos y las meditaciones que son formuladas, sino que incluye una multitud de impresiones, precisas o vagas, situadas en el centro de la conciencia de los personajes o rozando apenas sus márgenes. (267)

A partir de las distintas perspectivas con las que se describe la personalidad de Ramón, ya sea cuando se habla de su matrimonio o de su vida en el ejército, de sus andanzas al desertar o su nueva posición como gobernador de la isla, se descubre un personaje víctima de su entorno, configurado a través de la sociedad y de las políticas ilustradas de la dictadura porfirista, espacio histórico que se presta perfectamente para hablar de determinismo social, y por consecuencia, de situaciones absurdas llevadas a cabo por los cambios ideológicos que propició la llegada del pretencioso afrancesamiento del México de aquel momento. En este sentido cabe mencionar aquí, como ejemplo, el ideal del blanqueamiento de la población, la idea de que la importación de una raza civilizada, que traería por consecuencia el desarrollo social y económico. Sin embargo, en la

representación se descubre el contrasentido de tal idea, no es el origen o color del personaje el que determina su actuación, sino su carácter débil, producto de una educación complaciente. La situación en la que se encuentra Ramón es incómoda, debe cumplir con la misión encomendada, su única manera de reivindicarse es tomando el puesto de gobernador de Clipperton. Ramón, al recibir la noticia de su nuevo puesto, experimenta todo tipo de emociones y sensaciones que van más allá de su razón. Así, entre planes de casarse y la angustia de saber que tendrá que vivir en una pequeña isla insignificante, decide presentarse con Porfirio Díaz. La voz narrativa del pasado se detiene en los temores y vulnerabilidades del héroe novelesco:

El golpeteo de su sangre en las sienes no le dejaba oír el ruido de sus propios pasos —demasiado breves para ser marciales— y tenía la sensación de que sus zapatos negros, meticulosamente lustrados esa madrugada, apenas rozaban el parquet de maderas preciosas. Por un instante tuvo temor de que el peso de la mirada del presidente sobre sus espaldas le hiciera perder el control de las piernas, se angustió ante la posibilidad de enredarse y caer, pero cuando por fin franqueó la puerta y la sintió cerrarse tras sí, pudo respirar hondo y recordó el aplomo. Miró hacia arriba, vio los querubines pintados en el techo y supo que las sonrisas de sus boquitas sonrosadas iban dirigidas a él. (Restrepo 37)

El valor estético de índole realista descriptivo que configura a Ramón, se da la mayoría de las veces por parte de la voz narrativa del pasado, y aunque también se abre paso a la voz por medio del diálogo, la construcción de su lado humano aparece por las distintas descripciones que hace el narrador, sin embargo la labor de esta voz narrativa se reconoce cuando pacientemente describe el ambiente que determina al personaje: es un narrador con características del realismo tradicional porque relata específicamente el

pasado de la historia del personaje desde una perspectiva particular, pero esta perspectiva es contraria a la de un narrador del realismo decimonónico porque no es condescendiente, critica y revalora los códigos de conducta de la época representada y no lo hace con el mismo personaje. La propuesta de la construcción de un narrador que parodie el discurso y los valores éticos del siglo XIX adquiere un valor artístico importante para la estructura bipartita de la novela.

Si bien la vida de Ramón Arnaud se puede conocer a través de la novela —desde su origen y días en Orizaba hasta el viaje a Japón y su destino final en la isla de Clipperton— por las distintas representaciones de los diversos documentos dentro de la estructura narrativa o por las entrevistas que hace la investigadora, también se representa, con el juego del lenguaje novelesco a manera de resumen:

En sus desvelos afiebrados evocaba las formas más atroces de la muerte. Muerte por fuego, despresado y asado miembro a miembro sobre una parrilla; muerte por ansias, lentamente tragado por un pantano gelatinoso y hediondo; muerte por agua, arrojado al mar y acosado, hasta el ahogamiento, por la sombra de una gran mantarraya negra de destellos azules. (Restrepo 31)

Esta es una primera impresión-descripción que muestra la voz narrativa, el destino de Ramón está marcado junto con sus temores e incertidumbres; así, de ser un militar de alto rango, pasará a ser soldado raso, después gobernador de Clipperton, perderá toda educación civilizada y se transformará en un humano que busca sobrevivir ante el abandono en la isla; pasará por estados de desesperación y de locura, hasta alcanzar la muerte a causa de una alucinación.

Ramón es un personaje característico de una estética y representante de la sociedad mexicana del momento, su configuración propone la revaloración de la Historia en dos

sentidos: por un lado una crítica a los códigos de civilización de la realidad histórica representada por medio de una voz narrativa que parodia tales códigos, y por otro, la puesta en escena de un personaje histórico de la realidad extratextual presentado desde la perspectiva contemporánea y bajo los parámetros —igual que en el realismo tradicional— estéticos de la verosimilitud.

Se debe destacar aquí un punto importante: la evolución de los personajes va de acuerdo a la naturaleza del espacio; la lejanía de la isla significa vivir más libres, y aunque al principio se impongan códigos que tienden a la conformación de una civilización, habrá otros que no serán cumplidos o simplemente serán olvidados, esta situación los llevará a conocer más allá de la desnudez de sus cuerpos y los colocará como seres al ritmo de su naturaleza.

De lo anteriormente dicho se desprenden características de la novela que exponen temáticamente la dicotomía civilización-barbarie; el dialogo que hay en el texto entre estos dos extremos se presenta hiperbólicamente. Por ejemplo, Alicia Arnaud, esposa de Ramón, quien al principio es descrita a través de la ética de la época, pasará a ser una mujer que se adapta a las pocas comodidades que la isla puede ofrecer, entrará en armonía con la naturaleza y se dejará llevar por ella:

Dispusieron del tiempo y de la intimidad necesarias para amarse hasta alcanzar la maestría, y después de muchos fracasos y desencuentros, descifraron la ciencia exacta del placer humano. Acompasaron el caos de sus impulsos al ritmo del latido conjunto de sus sangres, ablandaron su moral de granito, se acostumbraron a la desnudez, se hicieron más hábiles y menos tímidos, rezaron menos y se rieron más. « Señor, haz que no goce, ¡Señor!, por favor, haz que no goce », rogaba inútilmente

Alicia cuando sentía que subía, eléctrica, inevitable, la ola de felicidad que le sacudía el cuerpo. (Restrepo 99)

La transformación o metamorfosis de los personajes se va dando por el cambio del ambiente y no por un afán de trasgresión. En el fragmento anterior se muestra una situación que por un lado representa al ser humano en un momento vulnerable descrito con préstamos de la estética naturalista —categorías que han perdurado—, como es el disfrute del placer; pero por otro, es una imagen poética que detalla el otro lado de la conciencia o inconsciencia, pues se dejan llevar por lo que son, alejados de las convenciones sociales de la época. De esta manera la historia de Ramón y Alicia está ligada a un momento histórico y cultural que engloba una ideología, correspondiente al Porfiriato, que se caracteriza por la exaltación del concepto de progreso y el reconocimiento de las ideas positivistas e ilustradas, tales asuntos ideológicos convergen con las formas artísticas en cuanto a la precisión de la representación de la realidad, en este sentido José Miguel Oviedo explica:

Hay un momento en el que la observación y la documentación realista dan paso a la pretensión de haber encontrado —igual que la política y la economía— el respaldo del método experimental de la ciencia, dándole así al producto literario un rigor y objetividad verificables. Ésta es la presentación que trae el naturalismo [...] se define y alcanza verdadero influjo internacional como las novelas y teorías de Émile Zola, uno de los autores más populares en Hispanoamérica a fines de siglo. (143-144)

Lo que se ha querido explicar es que los personajes están sujetos a cambios estéticos: de un momento a otro se les puede ver en una situación amorosa, o desnudos, o reflexionando, o sobreviviendo, o recuperando dignidad u honor, cuestiones que se vuelven problemáticas al momento de clasificarlos; así, se piensa en su entorno: es el contexto o el

ambiente los que terminan por configurarlos, actúan según su educación, según sus compromisos sociales y morales, y es en el ambiente de la isla donde su educación y principios se ponen a prueba, para llevarlos a una situación menos civilizada, que paradójicamente los hace más libres, más humanos. El compromiso-reivindicación de Ramón por ejemplo, o el compromiso matrimonial que determina a Ramón y Alicia. Sujetos pues, a la condición de su entorno, estos dos personajes y su historia, son representantes de una época política.

La historia de Clipperton es sólo un fragmento de algunas hazañas absurdas del gobierno de Porfirio Díaz, en la novela se puede visualizar un cosmos mucho más grande a la isla y observar los conflictos sociales y políticos que había en México y el mundo. Basta el abandono de los habitantes en la isla por la llegada de la Revolución Mexicana y el inicio de la Primera Guerra Mundial para hacer suposiciones o conjeturas que justifiquen el ambiente caótico de la isla. Esta, de ser una parte más del territorio mexicano pasará a ser la representante de los asuntos políticos de una manera metafórica; podría recordarse aquí lo anteriormente mencionado sobre el Realismo como sinécdoque, idea que Noé Jitrik acuña para caracterizar a los escritores realistas.

Uno de los puntos que podría relacionarse con la misma problemática de la representación de la realidad en la isla, sería entenderla como un microcosmos que representa al macrocosmos, entendiéndose que la isla es una extensión del territorio mexicano y por lo tanto representa el caos político y económico de todo el país. La transformación de la isla en un lugar caótico reproduce la desorganización política de México, esto es, la isla constituye una proyección de los procesos históricos-sociales desencadenados por la llegada de la Revolución Mexicana. Este todo podría configurarse a través de una historia de amor o del asesinato de miles de personas a causa de una guerra.

La historia de Alicia y Ramón representa alegóricamente los procesos históricos del México del momento referido.

En un recuento de los distintos puntos que se pueden analizar en la novela de acuerdo a los préstamos —o elementos que han perdurado— de la estética realista, se dirá que por una parte, los personajes Ramón y Alicia Arnaud son personajes determinados por su biología, en cuanto a realismo-naturalismo, y por su posición social, y por otra, hay un afán por trasgredir las formas estéticas de la novela al encontrar ciertas constantes que caracterizan a las novelas antiidealistas; por último, —haciendo hincapié en la idea de Jitrik—, la representación de una sola problemática que a manera de metáfora simboliza un todo: la isla es la “parte” que se toma por el “todo”, que es México, un ejemplo de esta última idea, lo encontramos en el apartado “Ciudad de México, hoy”; el narrador-documentador se encuentra en una entrevista con María Teresa de Guzmán, nieta de Ramón, quien argumenta sobre la política del México porfirista:

—La gente dice que soy porfirista, como lo fue mi abuelo, que peleó en el ejército federal de Porfirio Díaz. Es verdad que añoro el pasado y que la política de ahora no me interesa. Pero no soy retardataria. Qué paradojas arrastra cada quién. Mire, mi abuelo que en realidad es francés, hijo de franceses, entregó su vida porque México no perdiera una porción de su suelo, y hoy, después de muchas vueltas, ese trozo de patria está justamente en manos de Francia. Por eso, porque su sangre está de por medio, mi familia no tiene descanso, no podrá tenerlo hasta Clipperton vuelva a ser mexicana. (Restrepo 52)

Un México del pasado y otro del presente están representados por la memoria de la nieta de Ramón, al mencionar el honor de su abuelo y posicionarlo como un héroe protector

de la isla, puede entenderse la política de aquél momento, sin dejar de lado, el irónico final que tuvo la isla al quedar en manos de Francia.

Las dos temporalidades que dividen la novela ocasionan la tensión entre los discursos históricos institucionalizados del pasado y del presente. Si en el pasado los personajes están configurados bajo el rigor de la moral del siglo XIX, en el presente se dialoga paródicamente con esa moralidad desde la perspectiva de una investigadora que busca darle un vuelco a la realidad con características estéticas que proponen verosimilitud. El dialogo que hay entre el realismo tradicional y documental en el texto apuesta por lo verosímil: la ficción está estructurada para revelar las cualidades de la verdad.

3.2.2 La novela y su filiación genérica

Pese a la poca bibliografía que hay respecto a *La isla de la Pasión* (1989), algunos artículos publicados en el libro titulado *El universo literario de Laura Restrepo* (2007) están dedicados a esta novela, es de particular relevancia notar que los tres mencionan la cuestión problemática del género.

La autora, en una entrevista, habla sobre el proceso de escritura:

Around that time, I delivered the first draft of *La isla de la pasión* to an English editor who told me he was willing to publish it provided I made up my mind, once and for all, if what I wanted to produce was a novel o reportage, because he found that crazy mixture of the two things unacceptable! Just Imagine! So I decided that what this editor asked of me was exactly what I was not going to do [...] Looking back, I see that this was my declaration of independence with respect to the borders between genres. (cit. en Osorio 94)

La novela de no-ficción tiene por antecedente y debe mencionarse a Truman Capote, quien escribió después de una ardua investigación casi detectivesca, *A sangre fría*

(1965), una novela que se debate entre géneros periodísticos y literarios dando vida a un asesinato tomado de la realidad extratextual. El mismo Truman Capote, nombró su obra de arte, y la hizo llamar “novela de no-ficción”.

Las condiciones genéricas en las que se encuentra *La isla de la pasión*, son muy parecidas a las de la novela de Truman Capote. Laura Restrepo, como ya se dijo, escribe esta novela en el tiempo de exiliada en México, en donde asume un compromiso social y ético, que la llevan a la búsqueda de la historia; tras tocar puertas, revisar archivos históricos y documentos oficiales, ambienta la historia de manera fragmentada: acudiendo a un sentido cronológico de los hechos; a través de distintos niveles discursivos, figura una nueva versión de un hecho histórico verdadero novelado.

En cuanto a la relación de la obra con la novela histórica, José Jesús Osorio en el capítulo de libro, “Relaciones ambiguas: periodismo y literatura en *La isla de la pasión*”, menciona que la:

[...] primera afirmación lleva a pensar que estamos ante una novela histórica o ante una novela de no ficción, lo que nos ubicaría en el ámbito del periodismo. Sin embargo, la parte final se abre a otro tipo de interpretaciones, porque indica que «los detalles menores también lo son, a veces». En el «a veces» se cuelga el punto álgido para poder definir la novela, porque indica que la autora se ha permitido la libertad de inventar situaciones que no corresponden con la realidad, sino que son producto de su imaginación. Por tanto, se puede pensar otro aspecto en la novela y es el sentido de lo real o el de la verdad. (93-94)

Cuando el crítico menciona que algunos detalles son producto de la imaginación de la autora, se debe tomar en cuenta que el narrador se aleja o se acerca según la temporalidad de la narración, ya sea el pasado de la isla, o el presente que indica la búsqueda de la

información; de ahí que algunos pasajes estén novelados y otros, simplemente están marcados por el cambio de tipografía, lo que hace constar, la mucha o poca información que tuvo la autora respecto a la imagen construida. Por ejemplo, al principio de la novela, se revela la investigadora-narradora en primera persona ficcionalizada como un personaje que da testimonio:

Orizaba, México, hoy.

La Pensión Loyo está en Orizaba en la calle Sur II número 124. Es en realidad una pensión para automóviles. Un estacionamiento grande, gris como todos, con una casa al lado. A la persona que allí vive no la conozco, pero la he buscado en Manzanillo, en Ciudad de México, en Puebla. Finalmente, después de golpear puertas equivocadas, de escarbar en las guías telefónicas de las tres ciudades, de consultar con funcionarios públicos, con almirantes, buzos, beatas de iglesia, lectores del tarot e historiadores, alguien en una esquina, casi por casualidad, me ha dado esa dirección. Si es correcta, habré encontrado por fin a uno de los tres sobrevivientes de la tragedia de Clipperton. [...] Es. Abre la puerta la señora Alicia Arnaud viuda de Loyo, la segunda de los cuatro hijos que tuvieron el capitán Arnaud y su esposa Alicia. Tiene 77 años y no quiere recordar. No me venga a alborotarme los recuerdos, dice con dulzura. Pero ella conoce, puede dar testimonio. En algún rincón de su memoria está enroscada esta historia, que yo busco. Sabe en carne propia lo que pasó en ese lugar porque de niña, a principios de siglo, ella fue uno de los protagonistas. (Restrepo 20)

Así, se presenta un panorama de un presente inmediato a la voz narrativa, misma que agrega la larga experiencia que ha vivido para encontrar una de las fuentes más importantes de la historia; después se focaliza el narrador en una anciana, la cual representa

un personaje verdaderamente ligado a la historia de Clipperton, y sin ningún cambio tipográfico, la anciana habla, “no me venga a alborotarme los recuerdos”, frase que nos indica que este narrador-investigador, está charlando con Alicia. La reconstrucción de un espacio del presente, meramente documentado por una voz testimonial, será el recurso utilizado para ficcionalizar el pasado, revisitarlo y describirlo de manera verosímil. En este mismo tenor, Paolo Vignolo al hablar de la inestabilidad narrativa de la novela se refiere a ella como un texto híbrido y menciona que:

[...] los artificios retóricos vueltos a demostrar la autenticidad de la historia imponen una marcha, un dispositivo implacable, que trastoca las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo actual y lo potencial, lo vivido y lo imaginado. A mitad de camino entre el reportaje periodístico y diario del viaje, la obra puede ser leída como una reflexión sobre la historia a partir de la ficción. (60)

Precisamente este tipo de novelas, surgen en el marco de la postmodernidad; cabe mencionar aquí, que estos textos son la consecuencia de la multiplicidad de voces — discursos— que hay en el entorno, sin olvidar toda la tendencia de fin de siglo que le da nuevos significados a la novela histórica, pues converge con el cuestionamiento del discurso histórico decimonónico. Laura Restrepo, al igual que muchos de sus contemporáneos, se aventura en la revisión de la Historia para relatar de manera artística nuevas versiones de hechos coyunturales del pasado. Y es precisamente este proceso de escritura al que está adscrita la escritora colombiana, pues a partir de la confluencia de las variantes del discurso artístico-literario surge esta novela de *enfoque documental* — también *narrativa documental*, *novela documental*—, término que Julio Rodríguez-Luis define y explica:

Los textos que le pertenecen [a la narrativa documental] se basan también en sucesos reales y en las relaciones de sus testigos, pero los incorporan no sólo empleando procedimientos novelísticos, [...] sino *con la intención* de crear una estructura novelística *independiente* de su origen documental [...]" (75).

Abundan los ejemplos que en esta novela permiten ilustrar esta definición por Rodríguez Luis. Es la entrevista con María Teresa, nieta de Ramón, se ha de tomar en cuenta que la historia de Clipperton es *verdadera*, pero al mismo tiempo se puede observar cierta estructura *novelística* en donde por voz del testimonio —ficcionalizada en la investigadora— se construye la figura de Teresa:

María Teresa sale hacia la cocina a traer café. Sobre la pared del comedor hay un gran retrato de ella, las manos sobre el regazo, vestido *strapless* de muselina blanca que deja al descubierto los hombros igualmente blancos, mirando de frente sin sonreír. Sobre un aparador de caoba, en un marco de plata, una foto de su abuela Alicia. Son realmente, muy parecidas. [...] Entra María Teresa con el café sobre una bandeja. A diferencia del vestido del cuadro, el que lleva ahora es rigurosamente cerrado hasta el cuello, hasta las muñecas, color morado semana santa. No tiene puesto ningún anillo, pero sí unos aretes de oro, vistosos, y una cruz también de oro sobre el pecho. (Restrepo 51)

En este fragmento, el narrador-documentador va buscando a un testigo, uno valioso al parecer, y se establece un diálogo a manera de entrevista, el cual está representado en estilo directo, pero entre preguntas y respuestas, se introducen fragmentos como el citado. La entrevista más bien se vuelve una conversación de dos personajes novelescos, siendo uno de ellos el que narra y el que ambienta, rompiendo con el diálogo —una categoría formal—, pero que a su vez tiene un efecto artístico. Los detalles del lugar, de la foto, de

María Teresa, nos hacen volver al realismo descriptivo del que se hablaba al principio, ampliando así la verosimilitud del relato, punto en que coinciden tanto la corriente realista como la conceptualización de *narrativa documental*. Otro punto importante que caracteriza la *narrativa documental*, y que explicaría precisamente el fragmento citado anteriormente es que este tipo de textos “no se proponen imitar el árido documento ni la oralidad del relato de un informante, sino crear un efecto artístico” (Rodríguez-Luis 75). Esta afirmación nos lleva a catalogar a estos textos como novelas: uno de los motivos de la escritura es el fin artístico, de ahí que la novela mantenga al lector en suspenso a pesar de que la historia ya sea conocida; importa pues, el estilo, el cómo están contados o novelados cada uno de los relatos que conforma la historia de la isla de la Pasión.

También, refiere Rodríguez-Luis, sobre la *narrativa documental* que:

en esos textos no predomina por necesidad la narración de un solo testigo, pues cada uno de éstos suele compartir su carácter de elemento constitutivo de la historia —de una manera, polifónica— con otros testimonios y con los documentos de varias clases que obtuvo el autor y que requieren la voz de un narrador omnisciente tradicional —cuya posición frente la historia puede ser externa (aquella en la que el narrador se limita a seguir las acciones de sus personajes, sin describir sus pensamientos)—; por su parte, los testimonios precisan voces que en estos textos podemos llamar con toda propiedad, gracias a la novelación de que han sido objeto, personajes. (75)

Los distintos testimonios que mencionan y describen la muerte de Ramón Arnaud, van de la mano con la última idea mencionada sobre la *narrativa documental*. Primeramente, a manera de advertencia, bajo la voz narrativa, se introducen tales testimonios: “Hay varias circunstancias confusas en torno a la muerte del capitán Ramón

Arnaud y del teniente Secundino Ángel Cardona” (Restrepo 287). Inmediatamente después, el narrador enumera tres razones por las cuales la historia puede ser confusa, pero lo importante aquí es la lista de los testimonios en cuanto a tal suceso:

Primero: Carta de la enfermera María Noriega, esposa legítima del teniente Cardona, fechada en julio de 1940, en la que reclama su pensión de viuda al gobierno mexicano. [...] Segundo: Bitácora del capitán norteamericano H.P. Perril, del cañonero U. S. S. *Yorktown*. Está fechada el miércoles 17 de julio de 1917, y el capitán Perril había oído ese mismo día el relato de los hechos de boca de un testigo presencial. [...] Tercero: Relato hecho en 1982 por Ramón Arnaud Rovira, el hijo mayor del capitán Arnaud, quien debía tener seis o siete años en el momento de la muerte de su padre. [...] Cuarto: Versión del general Francisco Urquiza, escrita en 1954 y documentada en los anales y archivos del ejército mexicano. [...] (287-290).

Todas las versiones de la muerte de Ramón son válidas, pues estamos ante un texto, que representa no sólo un momento histórico de un pasado lejano, sino que presenta una cultura del presente, que mediante su ideología, ha guardado, callado o distorsionado detalles de la Historia, los cuales salen a la luz, mediante la confluencia de distintas voces, y distintos recursos. Aunque con un fin artístico: *La isla de la Pasión* se caracteriza por revivir, visitar y resignificar la Historia, confirmando así que la literatura es producto cultural y social del cual también se puede adquirir conocimiento.

La isla de la Pasión (1989), podría ser una “novela documental”, por lo que aquí se puede coincidir con la idea que José Jesús Osorio tiene respecto a la novela de no ficción: “La idea de la novela de no ficción tiene ya una larga historia. En un principio, tiene como precedentes a la novela realista del siglo XIX y la novela objetiva francesa” (94) Cabe destacar aquí, para matizar y precisar, que “la novela documental” es una variante de la

novela de no ficción: algunas constantes que igualan pero difieren, por ejemplo, en la intención y motivo del autor. Para Laura Restrepo, se trata de darle otro significado y otra vigencia a un momento histórico de años atrás, mientras que Truman Capote recurre a esta forma artística para innovar, para recuperar un hecho inmediato a él, cuestión que los diferencia. Por otro lado, el diálogo con la estética realista, el cual nos ayuda a ligar el momento histórico con la configuración de los personajes. Así, la novela estudiada se convierte en un texto híbrido que cuestiona el discurso histórico, sus estructuras están ligadas a la novela moderna por la idea del arte de la verosimilitud y a una condición postmoderna por el cuestionamiento de los grandes relatos y por el testimonio de los que hasta entonces eran silenciados. La novela corresponde con una reflexión sobre la importancia de tener más de una versión de la Historia y se inscribe en las preocupaciones de reescritura de la historia o de la deslegitimación de los grandes relatos.

3.3 *Nadie me verá llorar*: la importancia de los otros registros discursivos¹⁵

Nadie me verá llorar (1999) de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza fue premiada en tres ocasiones: Premio Nacional de Novela José Rubén Romero, 1997, Premio Internacional IMPAC-Conarte-ITESM, 1999 y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2001. Esta obra representó un hito en la novelística mexicana contemporánea en virtud de que plantea el cuestionamiento del discurso histórico de la dictadura de Porfirio Díaz por medio

¹⁵ Comenta Carlos Abreu Mendoza en un trabajo titulado “Cristina Rivera Garza: Transgresión y experimentación con los límites”: “Rivera Garza desvela tres de las claves fundamentales de su obra: transgresión, experimentación y límite. Su narrativa propone, en primer lugar, una subversión de los géneros literarios ya presente desde su primera novela. En segundo lugar, plantea una desintegración del género sexual, que se manifiesta con toda su fuerza en *La cresta de Ilión* (2002) y acaba convirtiéndose en una preocupación constante de su obra. Al fin y al cabo, transgresión y experimentación son dos caras de la búsqueda fundamental que se propone Rivera Garza en su escritura [...]” (291-292).

de distintos registros discursivos¹⁶. En su organización se encuentran una serie de voces propias del discurso histórico, moral y ético del Porfiriato: el sistema de salud en cuanto al positivismo, la industrialización, la inconformidad de la dictadura, los buenos modales de la clase media alta, los pequeños grupos de extranjeros y las prostitutas, entre otros. Cada uno de ellos está ligado a un personaje, y cada uno de los personajes pertenece a un sector dentro de la pirámide social del México de la dictadura. Esta diversidad de discursos es una cualidad de la narrativa posmoderna desde que se entiende que textos como este cuestionan los grandes relatos y revelan también, el discurso de los otros, de los desconocidos; en *Nadie me verá llorar* se cuestiona el discurso historiográfico y se abre paso a la representación de las voces marginadas del periodo histórico.

La novela, aunque está conformada por diversos personajes, cuenta principalmente la historia de Joaquín Buitrago, el fotógrafo del Hospital Psiquiátrico La Castañeda, y Matilda Burgos, una prostituta internada en la Clínica. Los dos personajes se conocen en el Hospital y es Joaquín quien va descubriendo la historia de Matilda, a quien cree haber conocido antes de ser internada. En el México de la dictadura de Porfirio Díaz, el cambio de siglo y la llegada de la Revolución Mexicana, ambos personajes se ven afectados indirectamente por los procesos históricos y culturales.

Alicia Magaña —en su tesis sobre *Nadie me verá llorar*— sustenta su explicación de la novela revisando los dos grandes géneros (o archigéneros) discursivos sobre los que

¹⁶ Dice la autora en una entrevista: “A mí me interesaba explorar distintos tipos de discurso. Un discurso muy académico: hay ciertas secciones de la novela en que quería lograr ese tono, empezar desde fuera, a mostrar el contexto, por decirlo, de maneras bastante estables y después irme introduciendo más en el trabajo con el lenguaje y sacar de la realidad algunas... otras cosas que a veces tienen nombres muy conocidos”. (*Entrevista XX*)

se arma la obra: el discurso novelístico, considerado por lo general como narración de hechos ficticios, y la Historia, como narración de sucesos reales de importancia social, colectiva, producto de una investigación y documentación. Hace también un recorrido del significado de las distintas concepciones que se ha tenido de novela histórica desde el siglo XIX y de esta manera da cuenta de la discusión en torno a los nombres propuestos por la crítica y las modalidades de este género: novela histórica tradicional, novela histórica contemporánea, *resurgimiento* de la novela histórica, novela histórica finisecular como un texto híbrido, la novela histórica finisecular en el marco de la Posmodernidad. (45-65)

La novela, en cuanto a poética, sí responde a una serie de características que podrían relacionarla con la nueva conceptualización de *la novela histórica*, como una reformulación y actualización de *la novela histórica tradicional*, sobre todo porque se retoma del pasado un periodo histórico, un espacio que la Historia ha registrado. Cabe mencionar que *la novela histórica tradicional* estaba basada precisamente en una labor casi de igual importancia a la del trabajo del historiador, y por lo tanto, su metodología se parecía a la de la ciencia positivista. Por otra parte, el texto de Rivera Garza se adapta a algunos conceptos de la *novela histórica de fin de siglo*, y aunque carezca de lo principal, un personaje históricamente importante¹⁷, el texto cuestiona el discurso historiográfico y sus formas de

¹⁷Cristina Rivera Garza habla de sus personajes en una entrevista hecha por Inés Sáenz: “El reto para mí era que yo no quería presentar a este tipo de personajes que lo saben todo. En las novelas históricas es muy común que haya personajes que han estado en todos los momentos famosos de la historia y que conocieron a toda la gente importante. El tipo de caracteres a los que yo me estaba aproximando no tenía esas posibilidades, y como marginados, como perdedores, como gente que ha andado en las periferias de la historia, tenía la convicción, y la tengo, de que iban a ver todos estos elementos de una manera más crítica. De ahí que sean muy irreverentes las lecturas que se hacen de Nájera o la misma parodia de Santos. (*Entrevista XXI*)

narrar la historia, para proponer una dinámica entre personajes marginados¹⁸ que muestran la otra cara de la modernidad del Porfiriato:

Es importante señalar que aunque la voz de los históricamente marginados predomina en la novela a medida que Rivera trata de llamar la atención sobre sus discursos, también redimensiona el discurso de los protagonistas cercanos al poder (es decir, al centro) y lo humaniza, de tal manera que podemos advertir que todos los protagonistas están *construidos* con relación a claroscuros que favorecen la concepción de una historia inclusiva, que contempla todas las visiones de mundo de quienes formaron parte de México de lo que puede considerarse el proyecto modernizador, y que en la novela comprende un periodo de 64 años, que van [...] desde el gobierno de Porfirio Díaz hasta el de Adolfo Ruiz Cortines. (Magaña 56)

Por ejemplo, Matilda Burgos, quizá el personaje principal, es un hilo conductor de la novela. Su historia de vida, en el sentido biográfico, es la que descubre, etapa por etapa, los distintos sectores sociales del Porfiriato y la Revolución. Había nacido en Papantla y por asuntos familiares fue enviada a la Ciudad de México para aprender buenos modales, hábitos y costumbres de la familia de su tío, un médico. Matilda, de ser poco más que una

¹⁸Aclara Maricruz Castro sobre los personajes de la novela: “[...] la novela visibiliza la gran diversidad de los sujetos sociales que, a través de sus prácticas cotidianas, conforman a la nación “moderna”, muy alejada de los ideales homogeneizadores del discurso oficial. [...] Las huellas de cualquiera de los personajes [...], no son las que están marcadas en los anales de la historia mexicana, sino forman parte de las de la colectividad que dio paso al movimiento revolucionario y, con él, a la ampliación de la base social que podría convertirse en voz dialogante, durante la época posrevolucionaria.[...] Y si en *Nadie me verá llorar* persisten desigualdades y la injusticia social, si la diferenciación de clases sociales se mantiene, si las dominaciones ancestrales son un hecho, esto no obsta para que cuestione el mito de la nación, homogéneo y unidireccional. En su lugar, propone una visión más inclusiva, en la cual la sociedad es, en realidad, una arena en donde también circulan, se hacen escuchar y ejercen su influencia otros discursos, los discursos otros”. (Castro IX-XI)

sirvienta, estudiante de clases de Piano, amante de Cástulo —un jornalero de las industrias del tabaco—, pasa a ser una prostituta, después esposa de Paul Kamàck —un extranjero—y finalmente, una loca internada en “La Castañeda”.

La historia que cuenta *Nadie me verá llorar* cuestiona la propuesta modernizadora del Porfiriato y sus pretensiones: despliega un sinnúmero de situaciones que arguyen tal propuesta y muestra otra faceta significativa del periodo histórico. La organización de la estética se presta para esbozar desde otra perspectiva —la de los personajes— cada rincón de la ciudad de México y sus defectos, y de la misma manera, esta sistematización de los discursos intercalados, y asimismo funciona intencionadamente como “otra” versión de la Historia.

Quizá sea arriesgado que personajes atípicos funcionen como elementos representativos de una nación en progreso, pero es precisamente lo que se busca —al colocar como eje catalizador a la ideología positivista y al naturalismo—: mostrar que el proyecto modernizador del Porfiriato y su empirismo podía ser injusto, contradictorio o absurdo para que un país poco preparado absorbiera tal ideología:

[...] El México histórico que presenta [*Nadie me verá llorar*] es un México particular, o más bien una constelación de Méxicos particulares, no tan conocidos, y por eso fascinantes. [...] Emplea una voz narrativa que cuenta lo que observa sin pretender ser omnisciente. Deja hablar a sus personajes marginalizados, cuyas voces se oponen muchas veces a otras más representativas de los discursos dominantes de la época, tales como el positivismo y el naturalismo (Mckee 71-72).

La intención estética de la novela es dar significado a un periodo históricamente concreto y discutido por su sistema político, mediante una investigación previa que comprende la revisión de archivos históricos, la recuperación de distintos tipos de

documentos, así como los expedientes clínicos de distintos pacientes de “La Castañeda”. Además, tanto por su estructura como por la temática y los personajes, *Nadie me verá llorar* podrá ser explicada desde las características de la narrativa documental, o bien, desde la perspectiva del realismo documental, pues desafía los límites genéricos de la realidad histórica y la ficción mediante el discurso artísticamente narrativo.

La descripción de cada una de las situaciones personales de los personajes caracteriza el sentido ético-estético de la creación y la base imaginativa de la escritora. Son los elementos constitutivos de una estética, los que están aludiendo a la problemática psicológica de los personajes, igualmente funcionan como ambientadores y representan un marco temporal en cuanto al desarrollo valorativo de sus vidas:

El mundo narrativo de *Nadie me verá llorar* es [...] un espacio en el que la ficción y la Historia disuelven sus fronteras, pues ambas se conjugan para dar lugar a un mundo de acción humana, aunque proyectado en la novela de Rivera Garza tiene su mundo referente extratextual (en la época histórica que transcurre desde 1884 hasta 1958). [...] La configuración narrativa de la novela muestra que su estructura apunta a la disolución de las fronteras inscritas en el texto, razón por la cual esta obra [...] se inscribe en el marco de la narrativa posmoderna (Magaña 93).

También dicha novela es representativa dentro de la narrativa posmoderna, la estructura fragmentada da significado a cada uno de los apartados, que corresponden cada cual a los diversos lenguajes, y su configuración propone una valoración estética mediante los códigos sociales e históricos del Porfiriato. Asimismo, tales discursos —históricos, narrativos o documentos oficiales— tienen mérito en su autonomía y cuando son introducidos al cuerpo textual de la novela, adquieren otro significado, quizá irónico o paródico:

[...] *Nadie me vera llorar* responde a esta saga de novelas históricas escritas desde la mirada de finales de siglo XX que cuestionan la legitimidad del discurso considerado histórico, al traer a la ficción una serie de historias marginales con la finalidad de proponer una relectura de la Historia y una articulación distinta de la misma, que contemple a todos los actores sociales, por marginales que sean, puesto que también contribuyeron en la conformación de un momento histórico dado. [El texto] es una novela histórica de fines de siglo XX que se inscribe también dentro de los terrenos de la narrativa posmoderna, tanto que cuestiona el discurso grandilocuente y único que propuso la Modernidad como por las estrategias que utiliza para llevar a cabo esta re-articulación del espacio histórico en la ficción, tales como la parodia, la ironía y el cruce de fronteras genéricas. (Magaña 64)

Esta serie de características dan un significado crítico a la novela y la colocan dentro de la problemática teórica de los subgéneros novelísticos: el mismo texto sugiere, tomando en cuenta la estructura, el reconocimiento de cada uno de los registros discursivos que presenta, incluso, con marcas tipográficas. Ya no es necesario buscar una estructuración codificada de verosimilitud en las descripciones de un narrador tradicional, tampoco en el tono de la voz narrativa o en la voz propia de cada uno de los personajes. Ahora el discurso artístico-narrativo está ligado a otros textos que fácilmente podrían pertenecer a una serie de documentos oficiales o hegemónicos, los cuales, por la estética de la estructura, dan un efecto de verosimilitud y proponen, en el sentido ideológico, una nueva manera de contar la Historia, esta vez, basada no solamente en los hechos históricos representativos de una

nación, sino también, en las historias de aquellos que pudieron ser insignificantes¹⁹, es decir, los que estuvieron al margen de los héroes:

Sus personajes se retratan en un detalle que les permite una verosimilitud marcada, pero sin pretensiones de hacerlos enteramente conocibles o “diagnosticables”. Su orientación visual evoca todo un ambiente que agrega aspectos omitidos de las visiones más conocidas de la época sin borrarlas; más bien reorienta la mirada del lector hacia abajo. Su afán de interrogar la lengua: la de la psiquiatría, la de la regimentación sexual, la del naturalismo, presenta un contexto complejo y deja los juicios finales al lector. La autora, que desconfía totalmente de la autoridad institucional (y también de la textual), apreciaría, entonces, la ironía con la que se concluye este trabajo [la novela]. (Mckee 81)

La selección de personajes, así como sus discursos, muestra, de manera reflexiva, polémica, y por eso significativa, las contradicciones de los procesos ideológicos de una cultura, en camino al progreso, al proyecto de Modernidad, donde también hay paradojas.

3.3.1 La hibridez discursiva: la reescritura de la Historia y el enfoque documental

Bajtín plantea algunas características de la novela, entre ellas el plurilingüismo, mismo que se manifiesta mediante los discursos que estructuran el texto, y su explicación está ligada a la decodificación de los distintos discursos de la esfera socio-verbal. Al descifrar cada uno

¹⁹ “El texto, por lo tanto, decide dejar en suspenso los “grandes” hechos, la Historia con mayúsculas, y enfocarse en la vida cotidiana de los sujetos existentes en la periferia. Por eso mismo, no figuran como personajes centrales en la formación del discurso nacionalista y, sin embargo, están presentes en él [...]. Rivera Garza tensa aún más las fronteras del margen y escoge como protagonistas a quienes, para la mirada lectora del presente, serían proscritos desde la legalidad y la moralidad” (Castro VIII).

de los discursos, ya sea en la totalidad de la obra, o por separado, se reúnen una serie de características que definen y caracterizan a un universo socio-temporal, y en este sentido, en la estructuración de un texto novelístico, junto a los subgéneros, se forma una visión de mundo que representa una situación histórica, casi siempre, en sentido crítico-irónico, o paródico:

Por eso la estratificación del lenguaje —en géneros, profesiones, grupos sociales en sentido estrecho, concepciones del mundo, corrientes, individualidades—, y la diversidad social de lenguaje y de las lenguas (dialécticos), se ordenan de manera especial al incorporarse a la novela, convirtiéndose en un sistema artístico específico que instrumenta el tema intencional del autor. (Bajtín 116)

La diversidad de discursos que conforman la novela de Rivera Garza, es una de las características más importantes en cuanto a la conceptualización estética del texto. Precisamente, la distribución expresiva del lenguaje —la cual va de acuerdo a los personajes— presenta las dos caras de la novela: por un lado la justificación literaria como obra de arte, y por otro, la intención de la autora al re-escribir el periodo, asunto que también está argumentado al final del texto en un apartado que se titula “Notas finales”, en donde explica el proceso de investigación y la reformulación estética de los diferentes documentos encontrados:

Este trabajo está basado en expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas de asilados del Manicomio General, comúnmente conocido como La Castañeda, que se encuentran en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la ciudad de México. Sin embargo, la historia de Modesta Burgos, cuyo nombre y fotografía son *reales*, es una reconstrucción libre de la imaginación. (*Nadie* 251)

La justificación atiende a la intención de presentar otra posible realidad, al mismo tiempo que plantea la articulación de la realidad y de la ficción como fuentes de la narración, reivindica claramente esta mezcla, esta hibridez. Según Seymour Mentón este tipo de notas también es una característica de la *Nueva novela histórica*. El crítico menciona que “la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación” (43), son una constante del subgénero, y por lo tanto refieren a una realidad extratextual: esta renace del discurso históricamente hegemónico de tal manera que la referencia histórica es un eje conductor en la creación artística, y su caracterización varía según los signos de la realidad externa a la que se refiere. Lars Ole Sauerberg, cuando habla de la referencia a la realidad en su argumentación sobre la nueva conceptualización del realismo, ahora documental, explica:

Reality references in a fictional text exist as elements in a structure which is the totality of those elements [...] and they serve to secure the text in the nontextual reality [...]. Within the fictional text, reality references are also essential importance for the creation of the fictional universe as the background or framework of the fiction. The fictional events and characters may be founded on fact, but on basis of probability rather than possibility [...]. The background or framework facts are also, of course, part of the fiction [...], but their status in relation to the ‘facts’ of the actions is, conversely, based on possibility rather than probability, that is in terms of fact or history. (26)

En *Nadie me verá llorar*, la referencia a la realidad histórica se plantea por separado con palabras de un mismo narrador, es decir, cuando en un apartado se distingue fácilmente que el discurso atiende a una metodología historiográfica —el narrador trata de explicar objetivamente detalles de la historia—, en otro emplea el lenguaje artísticamente

construido, relacionándolo con lo antes explicado y así, legitima el hecho y situación en el que se encuentra el personaje ficticio. Por ejemplo, en el capítulo cuatro se hace un recuento de la situación de los obreros durante el Porfiriato, y se explica estadísticamente el escenario de las industrias textiles y el de las cigarreras:

En la ciudad de México hay trece fábricas textiles y más de cinco mil operarios trabajan en ellas. La Magdalena, La Santa Teresa, La Hormiga y La Abeja se encuentran en la villa de San Ángel y cuentan, entre todas, con tres mil cuatrocientos trabajadores. En ellas, pagan sólo cincuenta centavos diarios a niños y mujeres. [...] La situación es diferente en las cigarreras, donde la mayoría de los trabajadores son mujeres. Los dos mil operarios de la fábrica El Buen Toro producen cinco mil quinientos millones de cigarrillos al año. Con un capital de seis y medio millones de pesos, las ventas producen cinco millones de ganancia anuales. El salario de un obrero difícilmente rebasa los cincuenta centavos diarios. (*Nadie* 146)

Un apartado totalmente informativo como este, está ligado a la inconformidad de un personaje, Cástulo Rodríguez, amante de Matilda:

Cástulo Rodríguez recuerda con precisión cada cifra, cada número, y mientras hace una pausa para encender un cigarrillo, vuelve el rostro a la gente reunida en torno a la mesa para deleitarse con su prodigiosa memoria y la información recién recibida. —Esto, como podrán ver, es toda una injusticia —su voz es firme y, a diferencia de su ortografía, no tiene fallas—, y eso sin contar que hay otros que, como Matilda aquí presente, apenas ganan veinte centavos diarios en la esclavitud más acérrima. (*Nadie* 146-147)

La distinción que hay entre el discurso empírico y el artístico, tiene un objetivo estético: se presenta firmemente la referencia histórica extratextual y después la situación del personaje marginal describe la totalidad de la escena. Cástulo está consciente de su entorno, lo cual no lo convierte en una víctima, sino en un inconforme, un representante de su clase. Así, un narrador-historiador, justifica la información adquirida en la investigación —lo que podría funcionar como contraparte—, es decir, el discurso narrativamente construido también favorece al efecto de verosimilitud y funciona como vector en la construcción del relato.

Por esto, la novela de Rivera Garza crea una estética que escenifica el proceso artístico y la conceptualización del realismo: en su creación hay una conciencia racional que pretende mostrar, mediando la diversidad de géneros discursivos, los hechos ficticios y factuales; de ahí que el realismo, ahora *documental*, haya renovado su significado casi contraponiéndose al inicial. Lars Ole Sauerberg, al tratar de introducir de manera crítica el concepto de “realismo documental”, hace primeramente una diferenciación y alude al realismo tradicional:

Traditional realism assumes the fictional universe to be a satisfactory verbal rendition of an intrinsically coherent *analogy* to a reality which is seen to exist ‘out there’ for us to take in and for our imagination to work on against the background of our general experience. *Documentary realism* in contrast explicitly or implicitly acknowledges borrowing ‘directly’ from reality, that is, from kinds of discourse intended for nonliterary purposes. (3)

La propuesta de *Nadie me verá llorar* radica en el efecto de verosimilitud originado por el documentalismo²⁰, sin embargo el material documental ponga en entredicho la realidad histórica que se retoma, alentando a la mente crítica a tomar otra postura ante el hecho-contexto histórico sugerido, “the principle at work in documentary realism can be illustrated by the well-known gimmick of an event or figure of undisputed historical origin suddenly introduced into the otherwise fictitious world of the fictional text” (Sauerberg 3).

En este caso, no se ha dicho “todo” sobre el Porfiriato, o más bien, la información —que está guardada en archivos históricos— ha sido revelada, a manera de novela, por un investigador, quien estructura, indaga y pone en duda lo *real* siempre pretendiendo el conocimiento de lo verdadero:

[...] so the integration of the documentary material can hardly transform the whole book into history. What happens is that the reader is alerted to the tension between the two layers of the text, the realism and the documentarism, to the effect that the usual full acceptance of the text as ‘real’, that is fictional, is disturbed. The net result, in some cases, is an effect similar to the calculated one of the metafictional

²⁰ Cristina Rivera Garza, en una entrevista, habla sobre los documentos que encontró: “Lo que a mí me interesaba era llegar a ese punto donde las ideas del orden se enamoran de sí mismas; a veces cuando leemos documentos oficiales pareciera ser que crecen en sí mismos y después la sociedad se opone a ellos. Me parece que el proceso es mucho más complejo y mucho más dinámico; creo que se van haciendo ambos, esta idea cotidiana y su misma esencia de caos, de movimiento, y como respuesta a esto, la rigidez y estabilidad aparentes, ficticias que se crean en este tipo de documentos. Entonces me interesaba ir atrás, tras bambalinas de este proceso y llegar al punto de fricción, donde ambos se encuentran y se definen el uno al otro pero en constante, relativa e inmediata contradicción, a veces acomodándose o adaptándose el uno al otro, a veces resistiéndose el uno al otro. Pero este punto de fricción es el que me sigue interesando”. (*Entrevista XXI*)

text which aims at drawing ‘attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality’. (Sauerberg 186)

La situación de Matilda y Joaquín, como personajes marginales, causa perturbación y necesidad de cuestionar lo ya *sabido*: la Historia. Ambos, inmersos en la Historia, pasan desapercibidos aun siendo víctimas de su entorno, también son la consecuencia de un sistema político complejamente absurdo, y de la misma manera, la densidad de su psicología y personalidad, como personajes ficticios propone la naturalidad y verosimilitud de los hechos. De ahí que el texto, no sea solamente documental por los elementos extratextuales tipográficamente marcados: “In unmarked texts the documentary element can be appreciated only as a consequence of the reader’s ability to distinguish between fact and fiction in the linguistically unified texture of the narrative” (Sauerberg 6).

Hay también signos de esa realidad en la configuración de los personajes y sus acciones; uno de ellos en el capítulo séptimo titulado “Un método sin puertas”, un claro ejemplo de cómo la realidad histórica aludida aparece en el estatus histórico-social en el que se encuentran Matilda y Joaquín, así como en la descripción del contexto:

Cuando Emiliano Zapata y Francisco Villa se ofrecieron a la silla presidencial el uno al otro, respetuosamente, haciendo gala de buenos modales, Matilda estaba absorta viendo las burbujas del agua en punto de ebullición en una olla de barro, y Joaquín sólo usaba su cabeza para recrear el fantasma cruel de Alberta. Ninguno de los dos vio los camiones repletos de muebles de quienes se iban para siempre, ni tampoco presenciaron el desmantelamiento de La Reforma. Ninguno se enfermó de tifo ni trató de buscar alimentos en los puestos de socorro que el gobierno constitucionalista había organizado por la ciudad. (*Nadie* 209)

De esta manera se puede argumentar que los elementos documentales no siempre están fuera de la estructura artísticamente narrativa, sino que estos, en la relación que hay con los personajes ficticios, crean una estética, que a través de la reescritura llega a ser asertiva. Al ver las marcas tipográficas que distinguen los dos tipos de discurso —el de la narración y el de los documentos, epígrafes, historia— que configuran una temporalidad dentro de la estructura de la novela, destaca que ésta funciona como un hilo conductor de la lectura y de la misma manera da coordenadas al lector para unir las distintas etapas de los personajes.

El documentalismo dentro de la novela de Cristina Rivera Garza es un elemento que da orden a la construcción del relato, pues supone la construcción de la historia a partir de los documentos encontrados y la sistematización de estos a partir de una cronología. La configuración de los personajes, y la confluencia de discursos conjeturan la caracterización de aspectos sociales del momento histórico mencionado.

1.1 3.4 Enajenación religiosa y modernidad: La insólita historia de la Santa de Cabora

*Y en Cabora está la gracia
y en Tomóchic está el poder,
que gobierno tan ingrato
que no sabe comprender!*
-Corrido Revolucionario

La escritora mexicana Brianda Domecq, después de haber investigado durante algunos años sobre “La Santa de Cabora” —García Nona María Rebeca Chávez—, publicó en 1990, a manera de novela, la historia de este personaje histórico que mucho tiene que ver con el inicio de la Revolución Mexicana. Se convirtió en un mito a través de la historia por sus curaciones, ya en las revueltas de la Revolución o en sus días de exiliada en Estados

Unidos. Teresa Urrea, forma parte de fenómenos culturales como el Niño Fidencio que han perdurado en el imaginario colectivo hasta la actualidad²¹.

La insólita historia de la Santa de Cabora (1990) cuenta la historia de Teresa Urrea, un personaje histórico que causó controversia, por sus dones curativos, en los años del Porfiriato y la Revolución Mexicana. La novela se divide principalmente en tres partes, le antecede a la primera parte el “introito” donde se menciona, picarescamente, la ascensión de Teresa al Paraíso. En la primera parte se entrelazan dos narraciones, por un lado, la de una investigadora —que podría ser la misma escritora ficcionalizada— quien va buscando la historia de Teresa Urrea en un presente actual y por otro, la de la niñez de La Santa contada a través de un narrador tradicional en el pasado histórico representado. Entre la primera y la segunda parte hay un apartado titulado “La caída”, refiere a la unión mística que hay entre la investigadora y Teresa cuando las dos sufren, en sus respectivas temporalidades, una caída, Teresa cae de un caballo, la investigadora de un pequeño precipicio. La segunda y la tercera parte relatan la vida de Teresa cronológicamente hasta su muerte. Finalmente, un epílogo de carácter ambiguo cierra la novela.

El personaje que presenta la novela de Domecq, más allá de ser un personaje histórico, es un personaje que caracterizado, neutraliza lo que se ha dicho o escrito:

²¹ Un ejemplo claro de que se mantiene hasta la actualidad cierta expectativa de las curaciones de La Santa de Cabora, es la publicación del libro *Teresa Urrea La Santa de Cabora. 100 años después* (2008). Los autores son Elizabeth Hernández Aguirre y Armando de la Cruz López. Ellos aseguran haber escuchado a Teresa Urrea y narran la historia: “Este libro contiene la maravillosa experiencia que hemos vivido; aclaramos que no se trata de una novela lo que aquí se consigna; lo que se describe y relata, es lo que nos ha sucedido, lo que hemos escuchado, no hay fantasía”.

cuestiona las distintas posturas paralelas a la historiografía²² y se revela novelado al ritmo de la investigación que la misma escritora realiza:

Entonces, ahí estaba el reto, de organizar y mirar críticamente aquella abigarrada colección de material, a ver si poniéndolo en orden y buscándole algún hilo lógico, daba con lo que me estaba molestando a mí y posiblemente a Teresa. ¡Fácil! pensé, olvidándome de lo que se puede acumular en siete años, y puse manos a la obra. Organicé, releí, subrayé, planteé preguntas y paulatinamente aquello que me incomodaba se fue formulando: ¿por qué fue tan perseguida Teresa? ¿cuál fue su responsabilidad política? ¿estuvo alguna [vez] involucrada en todo aquel tejemaneje de las conspiraciones? o ¿simplemente había sido una víctima de las circunstancias? (*Memoria* 215)

En este sentido, la caracterización de Teresa Urrea dentro de la novela, se aboca más bien a personalizar y humanizar al personaje. Teresa Urrea es una figura histórica olvidada y también una leyenda. En esta historia se cuestionan, desde la perspectiva del investigador o del narrador, la enajenación religiosa de Teresa Urrea y los hechos políticos del Porfiriato. La presencia de Porfirio Díaz en la novela es imprescindible y, por lo tanto, la configuración del personaje de Teresa está siempre ligada a los acontecimientos y procesos político-sociales del periodo: “The historical figure and the fictional character Teresa Urrea ventures into forbidden political territory and takes on a leadership role, thereby

²² Explica Brianda Domecq: “Los estudios de Teresita toman tres posturas. La mayor parte aboga por su absoluta inocencia (Holden, Putnam, Rodríguez, etc.); para ellos Teresa fue una víctima inocente de la feroz tiranía, una mártir perseguida que no supo otra cosa que curar enfermos y predicar el amor y la bondad. Luego, hay quien opina exactamente lo opuesto. Mario Gill afirma que Teresa no sólo tomó la ofensiva, sino que fue la organizadora de la lucha desde El Paso, Texas. Valadés dice que ni chía ni horchata: Teresa estuvo ahí sólo como un excitante, un símbolo; no fue ni inspiradora ni conspiradora. (*Memoria* 215)

transcending the paradigm of women's domestic passivity during Porfirio Díaz rule” (*Highlighting*, Guerrero 73).

Debido a que en la novela la vida de Teresa está narrada cronológicamente, se destacan distintas etapas representativas. Su niñez, por ejemplo, está relatada en la primera parte de la novela, siempre inocente, irracional, ignorante de su propia vida y de su destino. Había nacido en Sinaloa, “[...] recordaría aquel largo polvoriento viaje que la llevó desde el Rancho de Santa Ana, cerca de Ocorini, Sinaloa, hasta la ranchería de Aquihuiquinchi en Sonora” (*La insólita*, Domecq 13). La niña Teresa es soñadora, y sus características —místicas y mágicas— siempre están señalando a su destino: esto es importante para entender al personaje adulto. Nuala Finnegan, señala que Teresa podría describirse, en un principio, como irracional e histérica, pero no histérica en el sentido clínico, más bien una niña que irradia cierta ternura y que es víctima de las acciones de los adultos:

While initially presented as hysterical and irrational, she is later transformed into a subversive and dangerous presence and yet is also a character who cherishes her position among the Sonoran elite, who preaches a doctrine of peace and who pursues her dreams with determined ambition, basing many of her aspirations on the knowledge she has gleaned from national newspaper about Porfirio Díaz. (415)

Teresa niña, es curiosa, hiperactiva y obediente. En su infancia, es Rosaura —una anciana sabia— quien le enseña a escribir y leer. Así Teresa, desde que se entera de quién es su padre —porque había nacido como hija ilegítima— toma la decisión de aprender, sabe que en Cabora hay una gran biblioteca y por lo tanto, se imagina que su padre es culto: “Teresa puso tal empeño que pronto puedo leer, con voz pausada, las amarillentas notas de los periódicos” (*La Insólita*, Domecq 62). De esta manera, Teresa se entera de la existencia de Porfirio Díaz y siempre hay una crítica a la ideología del periodo de dictadura:

—¿Quién es Don Porfirio Díaz? —Preguntó por fin Teresa.

—Es uno que entra y sale del poder como de su casa. Dizque que fue carpintero, que fue general, que mandó matar gente en Veracruz, que viene a salvar la patria, que va a volver a ser presidente, que no sirve para nada, que es insustituible. Ya ves cómo hablan de tantas cosas y nosotros, ni nos enteramos: que si éste sublevó, que si al otro lo destituyeron, que si uno dio el golpe y el otro lo recibió... (*La Santa*, Domecq 64)

Sea que Teresa, haya sido o no influencia de las primeras revueltas de la Revolución —si se tienen en cuenta las distintas interpretaciones historiográficas de su vida²³—, su condición de curandera es de gran importancia para la trama: de ahí derivan pequeños relatos que, intercalados con la totalidad de la estructura narrativa, conforman un mundo ficcional más o menos coherente. Precisamente por estas pequeñas historias Teresa se da a conocer entre Yaquis, Mayos y rebeldes, y el mismo Porfirio Díaz se entera de su existencia. Díaz había planeado progreso para México, y aunque su política carecía de democracia, fueron muchos los cambios que se hicieron. Dentro de esta historia, Teresa es una representante de las inconformidades que surgían a partir de la política del progreso, y Porfirio Díaz funciona como un villano, un dictador que no puede permitirle que siembre ideas de paz o libertad al pueblo. Enrique Lamadrid, cuando hace su estudio sobre el

²³ Dice Brianda Domecq en el texto anteriormente publicado a la novela donde cuestiona las fuentes historiográficas sobre Teresa Urrea: “Cuando dude hace rato de si la figura de Teresa pertenecía a la historia o al folklor, era está la pregunta que sentía detrás. Si en verdad, Teresa no fue más que una víctima inocente que jamás involucrada ni comprometida con la política, entonces su estudio corresponde al folklor, a la psicología, a la sociología... pero no a la historia. Pero si respondemos al contrario y existe algún momento en que Teresa haya asumido una responsabilidad política en la intrincada situación histórica que le tocó vivir, entonces tiene derecho a su cachito de historia, a ver su nombre en la lista de conspiraciones contra la tiranía, a poner su ladrillo en el camino de los precursores de la Revolución”. (*Memoria* 215)

corrido de “Tomóchic”, explica la situación del pueblo frente a las ideas de Teresa y menciona el proyecto de modernidad del Porfiriato para delimitar la situación que se vive en ese momento:

When railroads, mining, timber interests, and land speculators started dividing up the vast Sierra Tarahumara as the spoils of political patronage and modernization, the lives of indigenous people and the communal, honor-bound world of the mestizo Serranos began to fall apart. Conflict between opposing modes of production in the frontier areas of northern Mexico led to many forms of resistance, from millennial socio-religious movements like "Teresismo," the popular devotion to Teresa Urrea, La Santa de Cabora, to open armed struggle, both of which converge in the tragedy of Tomóchic. (443)

En la novela se ve todo este proceso, sea en la primera parte, donde aleatoriamente se encuentran ciertos fragmentos con cursivas de cartas a Díaz o párrafos de noticias periodísticas que ya hablan mal de Teresa; o en la segunda y tercera parte, la historia, ya sin los comentarios o pensamientos del investigador, se cuenta desde la perspectiva de una narradora que favorece moralmente a la protagonista.

“Los teresitas” —como son llamados en la novela— decidieron emprender las primeras revueltas pre-revolucionarias, es decir que fue el “Teresismo”—como lo llama Lamadrid—lo que inquietó a Díaz, de ahí que la revuelta de Tomóchic terminara en una catástrofe. En la novela hay referencia a tal levantamiento de armas más de dos veces, primeramente se menciona el libro de Heriberto Frías²⁴, y después, en un momento en que

²⁴ “*La insólita historia de la Santa de Cabora* openly questions the official narration of the history of the region at the turn of the century, including Frías’s narration of events, and is devoted primarily to the story of the often forgotten woman, Teresa Urrea”(Kelly 105).

la investigadora va descubriendo sobre Teresa, piensa en uno de los documentos que encontró en la investigación: “La rebelión de Tomóchic tuvo su cuna en Cabora... Vuelve a arrancar el auto; en sus oídos queda el susurro del viento sobre la mies silvestre. Como ve usted, señor Presidente, los “teresitas” están haciendo de las suyas con la intención de desprestigiar su venerable gobierno...” (*La Santa*, Domecq 112)”

Los pensamientos de la investigadora se presentan como recuerdos, en la estructura de la narración se diferencian tipográficamente y se entrelazan con momentos de confusión o frustración. En todo momento, mientras la investigadora va en busca de la historia, se encuentran textos que hacen referencia a Teresa y su historia. La caracterización de este personaje en la novela es importante porque su trascendencia está justificada mágicamente. Así, por enajenación religiosa e inconformidad frente a las ideas del positivismo, el pueblo de Tomóchic se levanta con el nombre de “La Santa de Cabora” y Porfirio Díaz decide que Teresa no debe seguir en el país, pues sus acciones se contraponen a las ideas ilustradas de progreso.

Teresa, básicamente, es un personaje que está representado como víctima de los procesos socio-históricos del inicio de la Revolución. El narrador, siempre detrás de sus pensamientos, caracteriza su personalidad bajo criterios paternalistas: es una mártir pero también alguien que tiende a pensar en la justicia. La representación de su vida siempre está sujeta a los comentarios y descripciones de la voz narrativa, el narrador es tradicional, hay gran influencia y cuidado ideológico al focalizar las acciones de la protagonista. En la novela es evidente que Teresa es la contraparte de las ideas políticas que trajo el Porfiriato.

3.4.1 Representar el pasado: el investigador agnóstico.

Ya en *Tomóchic* (1906) de Heriberto Frías, se había integrado un capítulo sobre la *Santa de Cabora* en donde se cuentan las consecuencias del reconocimiento de Teresa Urrea como

una *Santa*. En la novela de Brianda Domecq, los motivos de representación histórica son otros. Antes de publicar su novela, Domecq investigaba sobre Teresa Urrea en los archivos históricos, mitos y demás, por lo cual fue invitada, en 1982, al VII Simposio de Historia y Antropología en la Universidad de Sonora en Hermosillo. El producto de esta investigación fue publicado en las memorias del congreso, no como un documento totalmente objetivo, sino como una especie de testimonio en donde habla de su experiencia como investigadora:

[...] pero yo tengo la excusa de no ser gente seria, sino novelista en busca de un personaje y no tengo que validar históricamente los años de mi vida que tiro corriendo tras la pista de una loca que puso de cabeza las cosas por ahí cuando inaugurábamos siglo. En ello andaba cuando llegué a Hermosillo en Abril de este año y fui tan amablemente invitada a presentar mi material en este simposio. Muy halagada, dije que vendría sólo para escuchar; yo no era historiadora; mi material no aspiraba a la estructura sólida de un documento histórico, apenas era base para el despegue de la imaginación; había pasado más tiempo con las leyendas que con los datos, con las invenciones que con los hechos, con lo increíble que con lo comprobable. Teresa no era, para mí, una persona que había vivido a principio de siglo, sino un personaje que, con suerte apenas estaba por nacer al final de este.

(Memoria 214)

Así, al transpolar de manera artística la información adquirida en la investigación, Brianda revive la historia de La Santa de Cabora a manera de documental y presenta una ficción biográfica de Teresa Urrea: la historia va desde su nacimiento hasta su exilio en Estados Unidos, y los momentos importantes de la vida de la protagonista están ficcionalizados cronológicamente.

El texto trata de presentar, intercalando otros géneros discursivos —los de la investigación—, la historia completa de Teresa Urrea, ajustada al contexto histórico del cambio de siglo y a las revueltas pre-revolucionarias. Fragmentos de periódicos, cartas, telegramas, y documentos oficiales complementan la estructura narrativa de la novela. Al explicar la novela de Domecq según la taxonomía que Julio Rodríguez-Luis hace sobre la narrativa documental, se podría aclarar desde la tercera categoría²⁵, pues “la textualización de los materiales emplea procedimientos novelísticos que contribuyen a aumentar su dramatismo” (47), pero también a partir de la cuarta categoría, puesto que el texto está estructurado “con los documentos de varias clases que obtuvo el autor y requieren la voz de un narrador omnisciente tradicional [...]” (75).

La estrategia estilística empleada por Brianda Domecq para representar tal pasado histórico, va más allá de la creación de un narrador tradicional o de la habilidad artística para ordenar el material adquirido durante la investigación: maneja un personaje ficticio, una investigadora sin nombre ni identidad que se podría asociar con la misma escritora.

En el primer capítulo²⁶ de la novela, intercalado a la niñez de Teresa, está el relato que da inicio a la narración. Una investigadora decide ir a Navojoa después de años de

²⁵ “La tercera categoría de narrativa documental incluye los textos en los que la mediación del autor resulta a *primera vista* mucho más extensa, lo cual suelen confirmar las explicaciones que da en su introducción o en otros textos que tratan de su obra”(Rodríguez-Luis 46). Brianda Domecq habla sobre la mucha información que adquirió durante la investigación en la *Memoria del VII Simposio de Historia y Antropología* (1982). Congreso que se llevó a cabo la Universidad de Sonora en Hermosillo.

²⁶Nuala Finnegan argumenta sobre la diversidad de discursos que constituyen la primera parte de la novela: “Part I of the novel which, in addition to establishing the rather enigmatic and alluring relationship between the narrator/researcher and her subject (Teresa), also presents a cacophony of dissenting voices with regard to the interpretation of her powers. In this section, all utterances —journalistic, historical, fictional— are discredited and all truth assertions challenged” (423).

exploración para culminar su investigación sobre Teresa Urrea. El motivo de investigación viene de un sueño recurrente: “Teresa no sólo la había escogido sino que también la había guiado durante todos estos años en la tarea de desenterrar del olvido los pormenores de su paso insólito y contradictorio por la vida y ahora la llamaba a Cabora por medio del sueño repetido” (*La insólita* 9).

Una serie de casualidades son las que llevan a la investigadora a buscar tal historia, pero la ficcionalización de este personaje no posee matices estéticos para crear suspenso y la verosimilitud se pone en duda.

El epígrafe de Borges que inaugura la novela, precedente al apartado titulado “Introito”, revela lo que podría entenderse como una propuesta para juzgar e interpretar el texto: “el agnóstico es un individuo que no cree en la certidumbre del conocimiento, pero que puede jugar con las posibilidades, puede tejer hipótesis que sean encantadoras o terribles”. Esta frase parece estar vinculada con ciertas características de la investigadora, sus dudas, miedos y confusiones, al igual que su escepticismo: son evidentes desde un principio, la búsqueda se convierte en un conflicto existencial que podría no tener fin ni resultado concreto.

Así, un personaje ficticio con poca fe, funciona como elemento catalizador entre lo factual y lo ficcional: la estructura estética de la novela busca dar legitimidad al hecho histórico y pretende dar realismo y verosimilitud mediante la puesta en escena de un personaje del que no se sabe casi nada. Podría ser interpretado como un pretexto para cuestionar la postura historiográfica respecto a la vida de Teresa y aclarar dudas de la Historia —“The researcher hopes to restore Teresa de Cabora into the national memory, giving her a place of prominence alongside already well-documented figures” (*Highlighting*, Guerrero 73) —, pero si se busca crear suspenso o poner en entredicho las

falsas afirmaciones sobre *La Santa de Cabora*, el personaje-investigador podría distorsionar la estética fundamental de la novela. Quizá un sueño no podría ser un motivo suficiente para emprender una búsqueda enfermiza, la falta de misterio en la trama y ciertas casualidades absurdas le restan realismo al efecto de verosimilitud²⁷.

La sistematización estética de la verosimilitud en la novela radica en el contraste que hay entre dos esferas ficcionales. Por un lado la relativa a la estructura realista documental organizada con elementos extratextuales y por otro, aquella que hace visibles aspectos de un realismo que pudiéramos filiar de manera provisionalmente al realismo mágico, dado que el sueño recurrente de la investigadora se convierte en motivo principal de la búsqueda y escritura de la obra. Al unir estos dos mundos ficcionales se contraponen dos sistemas de valores. La novela busca la representación verosímil de la historia por medio de componentes del Realismo, trasgreden su significado estético para dar valor y legitimar al otro sistema. Así, el dialogo que hay entre las dos esferas ficcionales debilita, por su contraste, la verosimilitud de la historia.

Cierto es que la investigación extratextual —la realizada por la escritora— es una búsqueda interesante, de ahí que la novela contenga información valiosa; sucesos y hechos de los que no se tenía noticia, momentos en que se le da la voz a Teresa Urrea, personajes involucrados y ficcionalizados que han sido importantes dentro de la narrativa de la Revolución. Así, aunque la propuesta de la novela radique en reivindicar, humanizar un personaje o en cuestionar el discurso historiográfico, no se plantea un mundo ficcional

²⁷ Aclara Susana Rotker cuando habla sobre el efecto de Verosimilitud: “[...] la verosimilitud de una obra escrita es un elemento narrativo que no debe confundirse con la verdad; del efecto de verosimilitud tampoco se puede derivar —puesto que se trata de esferas diferentes— conclusiones como que la ficción parece al campo literario y lo verdadero al periodismo.” (129).

coherente: el texto busca, mediante ciertos elementos ficcionales, una conexión con la estética realista y por lo tanto, la intención de dejar otra versión de la historia; Sauerberg, cuando precisa sobre las principales características de la novela realista, aclara:

A novel is considered realistic if it does not violate our ideas about the world in its supposedly shared and 'objective' existence. The realism of a text can be established on the basis of actual familiarity with the matter and the action described. (19)

El realismo en la novela de Brianda Domecq se ve más objetivamente en la segunda y tercera parte del texto cuando precisamente la ficción es profunda y creativa; en el primer capítulo se pierde la verosimilitud por la aglomeración de discursos, situaciones y temporalidades: el vínculo entre la investigadora y la niñez de Teresa es casi tácito en esta primera parte, mientras que las posibilidades de orden estético en cuanto a la coherencia y concordancia de los diversos discursos buscan acomodarse entre la narración.

La situación ideológica de la investigadora, como ya se dijo, pone en duda ciertas particularidades artísticas de la trama y el suspenso. El sueño y la investigación en el presente y la niñez de Teresa en el pasado, son la introducción de la novela, así, representar el pasado desde un supuesto presente, un presente contemporáneo, se convierte en un motivo de creatividad. Al revisitar artísticamente la historia y si se toma en cuenta que hay un cuestionamiento del discurso histórico y la puesta en escena de otros discursos como la voz de los marginados, Domecq presenta a Teresa Urrea como un personaje emancipado:

Domecq's novel [...] not only crosses disciplinary boundaries between history and literature; it also escapes nihilistic paradigms of postmodernism. Going beyond the now common practice of denying historiography by deconstructing what is already written, Domecq's novel aims to create what was missing from the historical record.

Her work implies that history and story can jointly have potential effect on the world. The project of works such as Domecq's is to promote cultural healing through the creative renewal of lost history. (Stirring, Guerrero 56).

Es característico de la posmodernidad el cuestionamiento de los grandes relatos, en *La insólita historia de la Santa de Cabora* la recreación de la historia a través de la voz de personajes que parecían olvidados, trata de debatir la secuencia "lógica" del discurso de la historia. La estética de la novela, acude pues, para figurar la trama, a una serie de elementos ficcionales como el realismo documental que dan paso al efecto de verosimilitud.

Al relacionar la postura crítica del realismo documental con la novela de Brianda, se destacan características que Sauerberg menciona, por ejemplo, la importancia de la referencia histórica y la familiaridad con la que es empleada en la realidad de la novela, Lars Ors aclara que la realidad representada en la novela de enfoque documental, sea tomada de un pasado lejano o no, es una realidad preconcebida por el escritor y por lo tanto se pueden perder ciertos matices del realismo al transpolar-ficcionalizar el hecho histórico: "The critical discussion about realism has generally had as its tacit premise the existence of a pre-communicated reality and the possibility of its unproblematic verbal transformation" (19).

En *La insólita* la realidad representada se ve en dos mundos totalmente distintos, por un lado, la ficción de la investigadora y por otro, la secuencia biográfica de la vida de Teresa: al revisitar tal historia, Brianda ha querido mostrar puntos de interés, uno de ellos, renovar la historia y dejar constancia de las especulaciones que se han hecho de la vida de La Santa. Elisabeth Guerrero hace un recuento de este tipo de características interesantes de la novela y menciona la importancia que tiene la novela socialmente y ante la historiografía:

Domecq's novel has told an undertold story, centering women to change the landscape of history and making absences visible through the development of characters such as Huila. Domecq's tale of Teresa of Cabora has identified and contradicted strategic information in the conflicting accounts of Teresa's life. *La insólita historia* has worked to overcome binary thinking by showing agency and embracing complexity and ambiguity through an imperfect yet inspiring hero. Finally, the novel has crossed borders, making the tale of the desert healer more accessible to the public and thereby reviving Teresa de Cabora as a vital figure in the history of Mexico and Mexico-U.S. border. It is thus that *La insólita historia de la Santa de Cabora* offers a healing contribution to Mexican letters (*Stirring* 56).

Así, si la novela de Brianda indaga entre lo que se ha dicho o no sobre la vida de Teresa Urrea, es importante mencionar que su realismo es considerablemente parecido al del siglo XIX, más por las descripciones que se hacen de los espacios y también por el afán de dejar constancia, mediante la literatura, de tal hecho histórico; la importancia del realismo “como forma de comprensión y de expresión afirm[a] que la verdad se halla en lo externo” (Rotker 167). Lo externo, que tiene que ver con *lo real*, está vinculado a los comentarios del narrador y a las distintas interpretaciones que se han hecho de la Historia: “Domecq juxtaposes conflicting news accounts to demonstrate the contrasting interpretations of Teresa Urrea's life and work” (*Highlighting*, Guerrero 73).

La creación de una ficción, que juega con los límites de lo falso y verdadero, podría perder el efecto de verosimilitud, la circularidad de la estética realista, la que mencionaba Villanueva cuando explicaba el realismo literario mediante el concepto *mimesis III*, no cumple su función por completo en la novela de Brianda, esta función queda distorsionada en el primer capítulo: los diversos elementos ficcionalizantes como la fusión del pasado y

del presente, la aglomeración de los distintos registros discursivos y las explicaciones del narrador sobre el proceso de la búsqueda de la historia conforman un universo ficcional de suspenso; es la investigadora quien desentona un poco, quien le resta expectativa a la trama, parece un personaje ingenuo.

En las primeras páginas, cuando el narrador —que es totalmente externo a la novela—, abre una explicación sobre el proceso de investigación, parece ambientar bastante bien la escena donde la investigadora se cuestiona sobre el sueño, sobre una búsqueda que podría ser absurda si no hay un descubrimiento trascendente:

Los documentos, los rastros, las menciones, los datos y las mentiras, el mito y la verdad que se habían escrito se fueron apilando en su escritorio, en desorden: testimonios hallados en carpetas polvosas dentro de archivos oscuros y silenciosos; fotografías que salían de cajones olvidados; susurrantes telegramas que iban y venían en algún tiempo pasado y que hoy yacían callados; artículos en periódicos amarillentos, ensayos en revistas desaparecidas; entrevistas a personas vivas que arrojaban recuerdos de los recuerdos de otros... Todo, hasta el último recoveco que desembocó nuevamente en el sueño de Cabora y en la terrible posibilidad de que Cabora no fuera más que un sueño. (*La Santa*, Domecq 12)

Se pierde el suspenso conforme avanza la narración, este pasaje se encuentra en las primeras páginas: describe el estado emocional de la investigadora, la caracteriza escéptica, dudando de su destino y de su sueño recurrente; este personaje, que en un principio pudo ser un elemento clave deviene en un narrador en tercera persona que lo domina, le quita personalidad y autonomía. No es importante saber si el personaje es ficticio o no, o si es la misma escritora ficcionalizada, la problemática se encuentra en el manejo estético de lo verosímil: al rozar los límites de lo factual y lo ficcional, si sabe que en esencia el Realismo

busca reproducir una realidad lúcida, —no por la historia en particular sino por la tendencia de fin de siglo de visitar la Historia desde el ojo crítico contemporáneo— las acciones de la investigadora se ven opacadas por la abundancia de descripciones por parte de la voz narrativa. De esta manera Víctor Bravo aclara lo problemático de la necesidad de *lo real* dentro del ejercicio literario:

La expresión literaria ha mantenido, desde siempre, una compleja relación de fidelidad y/o traición con lo real: o se subordina a lo real para ser su más prestigiosa propagandista, o rompe amarras y muestra sus fulgurantes capacidades de crear propios universos: la identidad y la diferencia han acompañado a la literatura en su amistad y en su enemistad con lo real. (12)

Las referencias históricas que hay en la novela de Brianda Domecq son valiosas por que se discuten y se cuestionan desde una perspectiva particular. Es, como ya se dijo, la ficcionalización del investigador quien lejos de cautivar la presentación de la trama, se muestra dominado por la intervención de un narrador omnisciente.

Esta novela histórica de enfoque documental no pierde su literariedad por el documentalismo o por el afán de la representación objetiva, más bien por la pasividad del investigador, por la falta de entusiasmo y de independencia. No es más literaria la novela por las abundantes descripciones de las psicologías de los personajes, sino por la propuesta de estructuración, lo verosímil es un elemento ficcional que funciona aleatoriamente, Rotker afirma:

Se ha considerado lo creativo como exclusivo de un universo que vive y termina en sí, y todavía es costumbre difundida sostener que lo “literario” de un texto disminuye en relación directa con el aumento de la referencialidad a la realidad concreta (129).

La creatividad de la novela se encuentra, como ya se dijo, en la inclusión de los demás documentos en el cuerpo de la narración: la mayor parte de la representación del pasado queda en manos del segundo y tercer capítulo, el primero, aunque funciona como preámbulo desafía la validez artística de lo verosímil en su estructura ficcional.

Conclusiones

Las tres novelas analizadas, que han sido objeto de estudio en este trabajo de tesis, responden a una tendencia: son novelas que cuestionan la historiografía desde el plano de lo artístico-literario. Tienen entre sus similitudes, la representación del pasado mediante una previa investigación, la proposición de otra versión de la historia, el cuestionamiento del discurso histórico institucionalizado y la estructuración del cuerpo narrativo mediante los documentos encontrados en el proceso de investigación. Estas características son cualidades del “realismo documental” que lleva en su significado la esencia del realismo tradicional.

A partir de un recorrido por las distintas acepciones del realismo literario — explicado éste desde las diferencias estéticas entre la novela premoderna y moderna—, así como sus características principales respecto a la verosimilitud, se han explicado éstas novelas que rebasan los límites de la ficción: la base de la creación es el enfoque documental y por lo tanto define a las novelas como textos híbridos.

Se han explicado, mediante las ideas del realismo y el enfoque documental, las estrategias utilizadas en estas novelas que cuestionan el pasado histórico. Por un lado, *La isla de la Pasión* (1989) pone en juego ciertas estructuras estéticas del realismo tradicional y conjuga con otros géneros discursivos la estructura narrativa. En esta novela están patentes ambos realismos, tradicional y documental, para crear el efecto de verosimilitud; por un lado, la configuración de los personajes está ligada a la identidad creada a partir del detalle y a las descripciones de su psicología y por otro, el uso de otros géneros discursivos como el periodismo o la crónica, que complementan la veracidad de la poética de la estética realista.

En el mismo sentido, la novela de Brianda Domecq, trata de revivir la historia de Teresa Urrea “La Santa de Cabora”. El realismo documental se hace evidente en la primera parte de la novela, en donde aparece con poca fuerza artística la figura ficcionalizada del investigador y donde también se muestran otros discursos que no pertenecen al primer nivel de la narración en su sentido artístico-literario; el detalle de las descripciones y la extensión de la novela ciertamente son características de la tendencia realista, muestran la necesidad de descubrir la realidad por las muchas explicaciones profundas y explícitas de la representación de la historia.

Por último, *Nadie me vera llorar* (1999) responde a algunas de las tendencias artístico-literarias del fin de siglo como *la nueva novela histórica* o la novela posmoderna. El documentalismo de la novela de Rivera Garza se define por la perfecta configuración del contexto, la representación del pasado histórico y la relación de los personajes con la temporalidad ideológica del momento. También las referencias históricas extratextuales, que forman parte de la trama, concretan la importancia del pasado determinado por ideologías positivistas y empiristas, existe pues, una parodia de los distintos referentes característicos del Porfiriato (filosofías, publicaciones, etc.).

El sincretismo de los distintos discursos que se representan, es lo que caracteriza la poética de las novelas, y aunque se encuentre en ellas una estructura narrativa tradicional, su postura respecto a lo literario y lo artístico se sostiene mediante lo que podría ser considerado no ficcional: los documentos, cartas, telegramas, entrevistas, que han sido mezclados con el cuerpo de la narración.

Laura Restrepo, Brianda Domecq y Cristina Rivera Garza son escritoras preocupadas por la memoria histórica, sus novelas reviven hechos que parecían olvidados y que mucho tienen que ver con el manejo de los discursos institucionalizados. “El realismo

documental” del que habla Sauerberg, es una característica de muchas novelas contemporáneas que llevan en sus temáticas, asuntos, hechos y situaciones que parecieran no estar resueltos. El escritor documental lleva en su conciencia el compromiso de poner en duda *lo real y lo verdadero*: las tres escritoras seleccionan hechos que tienen que ver con lo marginal o lo subversivo para dar a conocer la otra cara de la modernidad propuesta por el Porfiriato.

Con respecto al protagonista, mientras en *La isla de la Pasión* (1989) se relata a manera de documental el destino del capitán Arnaud o en *La insólita historia de la Santa de Cabora* se propone una nueva personalidad para Teresa Urrea, en *Nadie me verá llorar* se pierde la huella del héroe o protagonista entre las distintas perspectivas ideológicas que están detrás de la creación de la novela. Los tres textos hacen evidente una poética —que es lo significativo—, ya no es importante que todo quede en manos de un narrador convencional (realismo tradicional), se pueden integrar otros discursos “no manipulados” por el escritor, que pretenden ser objetivos (realismo documental) sin dejar de ser artificio. De ahí que las novelas sean consideradas textos híbridos, pues dialogan con otros géneros discursivos como el periodismo pero también con subgéneros novelescos como la novela-testimonial, la novela de no-ficción o la novela histórica.

Finalmente se puede afirmar que el realismo literario, por la trascendencia de su significado y porque sigue siendo una constante dentro de la narrativa, es un motivo de creación para los escritores contemporáneos: no se ha dejado de hacer novela realista aunque se haya perdido la importancia del detalle o de las abundantes descripciones, el realismo documental como poética responde a las problemáticas sociales e ideológicas, al igual que lo hizo el realismo tradicional en su momento.

Los textos analizados son pauta de la renovación del realismo, ejemplifican la propia dualidad del significado del concepto: el realismo tradicional, el decimonónico, buscaba darle un lugar a la literatura dentro de las otras disciplinas de la modernidad y su objetivo radicaba en documentar, al igual que lo hacía la historia, la realidad inmediata, de ahí las incasables referencias y descripciones del objeto; el realismo documental también busca un efecto social, dialogar con otras disciplinas, pero ya no es importante enumerar con adjetivos la imagen del escenario representado ni tampoco, detrás de la estructura, un narrador tradicional. Este mismo, pone a prueba y cuestiona las representaciones de las realidades trastocadas por el discurso histórico institucionalizado.

Estas novelas, con su poética, buscan distintos caminos estéticos propios de la cultura, para representar de manera verosímil una realidad histórica de un pasado lejano. La controversia historiográfica del discurso histórico institucionalizado mediante la movilización de personajes conocidos pero casi olvidados, la manipulación de documentos oficiales y la combinación de estos con otros géneros discursivos así como la novelación de los mismos, las sitúa dentro del grupo de las novelas que buscan una respuesta social: indagan en *lo real* y *lo verdadero*, aunque sea desde el ojo contemporáneo —y la investigación detrás del texto—, para ejercer cierto poder sobre la realidad.

Bibliografía

- Abreu Mendoza, Carlos. "Cristina Rivera Garza: Transgresión y experimentación con los límites". En *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto....* Ed. Oswaldo Estrada. México: Ediciones y Gráficos Eón, 2010. 291-312.
- Aristóteles. *Obras filosóficas*. México: Océano, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Barnet, Miguel. "The documentary novel". *Cuban Studies* 11.1 (1981): 19-32.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.
- Berr, Henri. "prólogo". *La evolución de la humanidad. El romanticismo en la literatura europea*. Trad. José Almoína. México: Hispano América, 1958. V-XX.
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: cuestionando el proyecto de nación". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 11.26 (2005): VI-XII.
- Certeau, Michel de. "La operación histórica". En François Perus (comp.). *Historia y literatura*. México: Instituto Mora, 1994. 31-69.
- Domecq, Brianda. *La insólita historia de la Santa de Cabora*. México: Planeta, 1990.
- _____. "Teresa Urrea, la Santa de Cabora". *Memoria de VII Simposio de Historia y Antropología*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 1982. 214-251.
- Estebanéz Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2008.
- Finnegan, Nuala. "Reading Ambivalence: Order, Progress and Female Transgression In *La insólita historia de la Santa de Cabora* by Briand Domecq". *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 29.2 (2005): 413-428.
- Foley, Barbara. *Telling the truth. The theory and practice of documentary fiction*. New York: Cornell University Press, 1986.
- Foster, David William. "Latin American Documentary Narrative". *PMLA*. 99.1 (1984): 41-55.
- Głowiński, Michał y F. Gabara, Uliana. "Document as Novel". *New Literary History*. 18.1 (1987): 385-401.
- González Avelar, Miguel. *Clipperton, isla mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- González-Stephan, Beatriz. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- Guerrero, Elisabeth. "Highlighting Women en History: Rosa Beltrán's *La corte de los ilusos* and Brianda Domecq's *La insólita historia de la Santa de Cabora*."

- Confronting History and Modernity in Mexican Narrative*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 55-81.
- _____. "Stirring up the Dust: The Healing History of a *Curandera* in *La insólita historia de la Santa de Cabora*". *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. 56.2 (2002): 45-59.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto". *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster. Trad. Jordi Filba. México: Kairós, 1988. 19-36.
- Hernández Aguirre, Elizabeth y Armando de la Cruz López. *Teresa Urrea, La Santa de Cabora. 100 años después*. México: Innovación Editorial Lagares, 2008.
- Jitrik, Noé. *Vertiginosas textualidades*. México: Universidad Autónoma de México, 1999.
- Kelly, Lorraine. "Women writing in contemporary Mexico: the case of Brianda Domecq". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 14.2-3 (2008): 101-108.
- Lamadrid R., Enrique. "'El corrido de Tomóchic': Honor, Grace, Gender, and Power in the First Ballad of the Mexican Revolution". *Journal of the Southwest*. 41.4 (1999): 441-460.
- Lubomír, Doležel. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1985.
- Magaña Franco, Elena Alicia. *Diálogos subversivos: Ficción e historia en Nadie me verá llorar*. Colima: Universidad de Colima, 2007.
- Maiz-Peña, Magdalena. "Geografías textuales, cultura material y género". *El universo literario de Laura Restrepo*. Ed. Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot. Bogotá: Taurus, 2007. 79-92.
- Mckee Irwin, Robert. "La modernidad es un prostíbulo: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza". *Territorio de escrituras, narrativa mexicana del fin del milenio*. Ed. Nora Pasternac. México: Casa Juan Pablos, 2005. 71-82.
- Melián Lafinur, Alvaro. *El romanticismo literario*. Buenos Aires: Columba, 1964.
- Menton, Seymor. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Osorio, José Jesús. "Relaciones ambiguas: periodismo y literatura en *La isla de la Pasión*". *El universo literario de Laura Restrepo*. Ed. Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot. Bogotá: Taurus, 2007. 93-108.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana, del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza, 2002.
- Owens, Craig. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo". *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster. Trad. Jordi Filba. México: Kairós, 1988. 93-124.
- Pavel, Thomas. "Las fronteras de la ficción". *Teorías de la ficción literaria*. Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997. 171-179.
- _____. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Trad. David Roas Deus. Barcelona: Crítica, 2005.
- Plancarte Martínez, María Rita. *La modernización de la novela mexicana en los años sesenta. El arribo a Babel*. Pliegos: Madrid, 2010.

- Restrepo, Laura. *La isla de la Pasión*. México: Alfaguara, 1989.
- _____. Entrevista. Por Andrea Stefanoni y Damián Lapuzina. “Historia de un entusiasmo”. <http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/restrepo.htm>, Abril 2010.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2009.
- _____. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1996
- Rivera Garza, Cristina. Entrevista. Por Inés Sáenz. “Olvidar la certidumbre. Una entrevista a Cristina Rivera Garza”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 10.24 (2004): XIX-XXIII.
- _____. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets, 2008.
- Rodríguez-Luis, Julio. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: Fondo de cultura económica, 2005.
- Sauerberg, Lars Ole. *Fact into fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel*. London: The Macmillan Press Ltd.; New York: St. Martin's Press, 1991.
- Schmidt, Siegfried J. “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”. *Teorías de la ficción literaria*. Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997. 207-238.
- Sear, Juan José. *El concepto de ficción*. México: Planeta, 1999.
- Vignolo, Paolo. “Doubtful Existence: entre historia y utopía”. *El universo literario de Laura Restrepo*. Ed. Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot. Bogotá: Taurus, 2007. 59-78.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Wellek, René. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983.