



El binomio historia y ficción en *Duerme* de Carmen Boullosa, *La novia oscura* de Laura Restrepo y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

Rebecca Carrero Figueroa

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos como requisito final para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

19 de mayo 2021

Esta disertación está protegida bajo la ley de Derechos de Autor. Queda totalmente prohibida su reproducción por cualquier medio sin la previa autorización de la autora.

## ÍNDICE

Resumen .....	iii
<i>Abstract</i> .....	iv
Datos biográficos de la autora .....	v
Dedicatoria .....	vi
Agradecimientos .....	vii
Introducción .....	1
I. La identidad literaria de Carmen Boullosa, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza	
A. Consideraciones sobre la novelística hispanoamericana de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI .....	7
B. Características de la novela mexicana a partir de 1990 .....	21
C. <i>Duerme</i> dentro de la producción literaria de Carmen Boullosa .....	25
D. <i>Nadie me verá llorar</i> dentro de la producción literaria de Cristina Rivera Garza .....	29
E. Características de la novela colombiana a partir de 1990 .....	33
F. <i>La novia oscura</i> dentro de la producción literaria de Laura Restrepo .....	42
II: Discusión de las nociones de historia y ficción. La nueva novela histórica .....	47
III: <i>Duerme</i> de Carmen Boullosa: Una historia apócrifa de México .....	72
IV: <i>La novia oscura</i> de Laura Restrepo: Un viaje por la memoria .....	91
V: La verdad desde el espejo de <i>Nadie me verá llorar</i> de Cristina Rivera Garza ...	137
VI. Conclusiones .....	157
VII. Bibliografía .....	166

El binomio historia y ficción en *Duerme* de Carmen Boullosa, *La novia oscura* de Laura Restrepo y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como requisito final para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico.

19 de mayo de 2021

Rebecca Carrero Figueroa  
Autora

Aprobado con calificación de:

Sobresaliente

Miembros del Tribunal Examinador:

Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph D.  
Lector

Nívea de Lourdes Torres Hernández, Ph D.  
Lectora

Carmen Ivette Pérez Marín, Ph D.  
Presidenta

## RESUMEN

En esta disertación se examinan las novelas *Duerme* (1994) de Carmen Boullosa, *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza a la luz de las intersecciones que presentan en cuanto a la historia y la ficción. En estas tres obras sus autoras reconstruyen una historia ficticia en las que toman como punto de partida materiales históricos. Sin embargo, en la elaboración de sus textos, lo ficticio se vuelve real para dar paso a la presentación de las realidades de los sujetos que han quedado al margen de la historia oficial y reconocerles como parte del canon de las literaturas mexicana y colombiana. Mediante diversas estrategias narrativas las autoras logran que *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* presenten una versión alternativa de lo que conocemos sobre la época colonial mexicana, la Colombia contemporánea y de regreso a las primeras décadas del siglo xx mexicano. Asimismo, presentan como protagonistas a tres mujeres que trascienden el estereotipo femenino para responder a una nueva identidad que permita que accedamos a la historia desde otra mirada. Igualmente, las protagonistas experimentan una transformación mediante la cual acceden al poder desde distintas vertientes y se vuelven portavoces de los sujetos que al igual que ellas, han quedado fuera de la historia. También se analizan las múltiples voces narrativas que se incorporan en el discurso, así como la alternancia en el poder de quienes integran el sector de los marginados.

**Palabras clave:** historia, ficción, Carmen Boullosa, Laura Restrepo, Cristina Rivera Garza, nueva novela histórica

## ABSTRACT

This dissertation examines the novels *Duerme* (1994) by Carmen Boullosa, *La novia oscura* (1999) by Laura Restrepo, and *Nadie me verá llorar* (1999) by Cristina Rivera Garza considering their intersections in terms of history and fiction. In these three works, the authors reconstruct a fictional story in which they take historical materials as their starting point. However, in the elaboration of their texts, the fictitious becomes real to make a way for the presentation of the realities of the subjects who have been left out from the official history and to recognize them as part of the canon of Mexican and Colombian literature. Through various narrative strategies, the authors of *Duerme*, *La novia oscura*, and *Nadie me verá llorar* present an alternative version of what we know about the Mexican colonial era, the contemporary Colombia and back to the first decades of the Mexican twentieth century. In addition, they present as protagonists three women who transcend the feminine stereotype to respond to a new identity that allows us to access history from another perspective. At the same time, the protagonists undergo a transformation through which they come to power from different angles and become spokespersons for the subjects who, like them, have been left out of history. The multiple narrative voices that are incorporated into the discourse are also analyzed, as well as the alternation in power of those who are part of the sector of the marginalized.

**Keywords:** history, fiction, Carmen Boullosa, Laura Restrepo, Cristina Rivera Garza, new historic novel

## DATOS BIOGRÁFICOS DE LA AUTORA

Rebecca Carrero Figueroa nació un 3 de marzo en Mayagüez, Puerto Rico. En esa ciudad, residió junto a su madre, Sonia Mercedes Figueroa Sanabria, su abuela materna Sonia Brígida Sanabria Montalvo (q.e.p.d.) y su hermano Reynaldo Enrique. En 2001 culminó su Bachillerato en Artes con distinción de *Cum Laude*, en el Recinto Universitario de Mayagüez (RUM) de la Universidad de Puerto Rico. Durante su jornada estudiantil, representó a su *alma mater* en las simulaciones de los modelos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización de Estados Americanos (OEA) en Nueva York, Canadá y Argentina. Posteriormente, completó una Maestría en Artes en Estudios Hispánicos también del RUM, en diciembre de 2006. Durante sus años como estudiante graduada fue ayudante de cátedra por tres años en el Departamento de Estudios Hispánicos del RUM y participó en diferentes congresos en Puerto Rico y Nicaragua. En agosto de 2009 fue admitida al Programa Doctoral de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades, en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Al mismo tiempo que completaba sus estudios doctorales, se desempeñó por once años como redactora de información en la Oficina de Prensa del RUM y también laboró a tiempo parcial como profesora de español en el Recinto de Mayagüez de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico. Sus trabajos más recientes de crítica y creación literaria se han presentado en congresos en Puerto Rico, Canadá, España, República Dominicana y Texas. Desde agosto de 2019 reside en la ciudad de Baton Rouge, en Luisiana, Estados Unidos, donde labora como instructora de español en Louisiana State University.

## DEDICATORIA

A Dios, mi sostén.

A Mami que siempre ha sido mi fuente de  
inspiración y ejemplo de perseverancia.

A Mamita con quien aprendí a leer en casa mucho  
antes de ir a la escuela.



## AGRADECIMIENTOS

Ver este proyecto culminado me llena de alegría. Siempre supe que, al escoger esta carrera, este sería el rumbo a seguir. No obstante, jamás imaginé todo lo que conllevaría el llegar hasta aquí. Por eso debo dar gracias a quienes me han acompañado a través de los años en que estuve investigando. En primer lugar, tengo que agradecerle a mi mamá por su apoyo constante. Desde el principio fue mi porrista oficial, pero también una crítica severa cuando resultaba necesario. Nunca olvidaré que te embarcaste en esta aventura mientras tomaba uno de mis cursos sabatinos en la “Iupi” y comenzamos a compartir lecturas. Tu apoyo y comprensión nunca me han faltado. Verte sana es mi mayor recompensa. También a mi hermano Reynaldo Enrique y su esposa, Lora Ellen, por celebrar conmigo cada uno de mis logros.

A mis amigas Glorymar Cortés Areizaga y Luz Elena Rodríguez Hernández, por siempre motivarme a continuar. Con ustedes he emprendido casi todas mis aventuras y esta no es la excepción. Su invaluable amistad, a pesar de la distancia, me ayudó a mantenerme a flote. En la selección de las obras, agradezco a mis compañeros en esta jornada: Javier Valentín Feliciano por haberme regalado el primer libro que me leí sobre Laura Restrepo, *Dulce compañía*; Xiomara Feliberty Casiano, quien me presentó la obra de Cristina Rivera Garza y Luz Ivonne Piazza de la Luz, quien me compartió sus apuntes sobre la obra de Carmen Boullosa cuando sumé *Duerme* a mi trabajo investigativo.

Además de ellos, deseo agradecer a mis compañeros en estos años de estudio, cuyo apoyo resultó vital para que pudiera completar esta meta. Viajar casi tres horas

desde la ciudad de Mayagüez hasta Río Piedras, tres veces en semana, fue sumamente agotador, pero su ayuda me acompañó en este proceso. Elaine E. Vázquez, Nitzaira Delgado, Javier y Luz Elena, gracias por acogerme y ayudarme con tantas gestiones que acortaron las 100 millas de distancia entre Mayagüez y Río Piedras.

A mis profesores, en todos los niveles, vaya también mi agradecimiento. En esta jornada extiendo mi gratitud en especial a la doctora Carmen Ivette Pérez Marín por ser mi directora de tesis. Desde mi primer curso doctoral, me impactó la pasión con la que enseña, su guianza a través de todos estos años; pero, sobre todo, su comprensión y el amor que me transmitió por la obra de Carlos Fuentes. Gracias por cada una de sus recomendaciones y el estímulo continuo que siempre me ha brindado. Por otra parte, también muy agradecida a los doctores Nívea de Lourdes Torres Hernández y Emilio Ricardo Báez Rivera por integrar mi comité de tesis. Ustedes no solo se incorporan como lectores de esta investigación, sino que igualmente me enseñaron muchísimo sobre las literaturas dominicana, antillana, mística y colonial. Vaya también mi agradecimiento al doctor Ramón Luis Acevedo Marrero y mis mejores deseos de recuperación.

Por último, agradezco al Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico, donde laboré en su Oficina de Prensa durante once años. Allí, en especial a quien terminó siendo mi amiga, Ídem Osorio De Jesús, cuyo apoyo siempre fue constante para que culminara este proyecto. Agradecida estoy también de mi querida *alma mater* por permitirme disfrutar de la exención con la que completé mis estudios doctorales. Gracias a los estudiantes que a través de los años me han enseñado tanto y a los buenos maestros que siempre tuve.

# INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis estudiará las novelas *Duerme* (1994) de Carmen Boullosa, *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo y *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza. En la misma se ubicarán a las escritoras y sus obras dentro de la producción de la novela escrita en México y Colombia a partir de los años noventa, atendiendo la especificidad de cada una de las autoras. Luego, se analizarán las novelas en cuestión, considerando las técnicas narrativas que emplean para integrar elementos históricos y crear obras de ficción. Para ello, nos guiarán las propuestas de Hayden White acerca de la investigación histórica, con especial énfasis en su texto *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo xix* (1992). En particular, se analizará la relación entre la historia y la ficción en estas tres obras. Asimismo, se abordará hasta qué punto, a través de lo ficticio, pretende decirse la verdad. Esta verdad, como sostiene Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras* (2013), se distingue entre la real y la literaria, y puesto que: “las novelas siempre mienten, todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida” (5). Intentaremos dilucidar los modos mediante los cuales Boullosa, Restrepo y Rivera recurren a la ficción al tratar hechos inspirados en la realidad. Otro cuestionamiento que indagaremos es qué tiene el género de la novela que permite abordar cuestiones históricas antiguas o recientes. Estas interrogantes pretenden servir de guía para explorar los límites existentes entre la historia y la ficción según se observa en las obras escogidas.

Esta tesis se divide en seis capítulos. El primer capítulo se titula “La identidad literaria de Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza y Laura Restrepo”. En este se analizan las principales características de la novelística hispanoamericana de fines del siglo xx e inicios del siglo xxi y se abordan las técnicas narrativas que emplea cada autora. Asimismo, se presentan los planteamientos sobre la novela del *posboom* a la

luz de los textos *The Twentieth-Century Spanish American Novel* de Raymond Leslie Williams, así como *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, y *A Companion to Modern Spanish American Fiction* de Donald L. Shaw. Del mismo modo, analizamos las consideraciones sobre la nueva novela histórica según lo plantean Seymour Menton en *Latin America's New Historical Novel*, María Cristina Pons en *Memorias del olvido* y Fernando Aínsa Amigues en “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. También se repasan las características de la novela mexicana a partir de 1990 para dar paso a los estudios de *Duerme* dentro de la producción literaria de Carmen Boullosa y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. Igualmente, se abordan las características de la novela colombiana a partir de 1990 y se discuten los acercamientos críticos a *La novia oscura* dentro de la narrativa de Laura Restrepo.

En el segundo capítulo, “Discusión de las nociones historia y ficción. La nueva novela histórica”, presentamos el marco teórico. En el mismo se discuten los planteamientos de distintos teóricos que han trabajado con las nociones de historia y ficción. El principal teórico es Hayden White, cuyo texto *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo xix* (1992), sirve como base para nuestro trabajo. En su estudio, el teórico estadounidense se centra en los conceptos de ficción e historia para analizar por qué los autores recurren a la ficción desde la novela para abordar la historia. Por esto, esta tesis analiza las teorías relacionadas con la historia y la ficción, la nueva novela histórica y la noción de cómo estas tres autoras abordan tres momentos históricos diferentes desde su perspectiva como mujeres.

Además del texto de White se tomaron en cuenta los trabajos teóricos de Santiago Juan Navarro y Mario Vargas Llosa. En este apartado analizamos los postulados esbozados por Santiago Juan Navarro en su texto *Postmodernismo y*

*metaficción historiográfica: Una perspectiva interamericana*, sobre las obras del *posboom* hispanoamericano. Resultan significativos los planteamientos que hace sobre las obras de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Ishmael Reed y E. L. Doctorow, y cómo estos son aplicables a los textos en los que centramos nuestro análisis. De la misma manera, incluimos las propuestas de Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*, texto que valida la intersección entre la historia y la ficción, eje central de esta investigación.

Los próximos tres capítulos nos sirven para analizar cada obra individualmente e identificar en ellas las intersecciones que se dan entre la historia y la ficción. En el tercer capítulo, titulado “*Duerme* de Carmen Boullosa: Una historia apócrifa de México”, analizamos la novela *Duerme* de Carmen Boullosa. En este apartado se demuestra cómo la protagonista, una mujer francesa, asume distintas identidades para acceder a nuevos espacios en la narración, suplantando a un español. Se pondera cómo la protagonista pasa como francesa, indígena y español y las repercusiones que esta transformación representa en la discusión de la presencia de la historia y la ficción en la obra de Boullosa. Para ello recurrimos a los estudios de Paola Madrid Moctezuma y su artículo “Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro”, donde habla sobre la metaficción, la fragmentariedad y las múltiples lecturas que suscita esta novela. También observamos lo que plantea Julio Ortega en su artículo “La identidad literaria de Carmen Boullosa”, donde sostiene que la novela ofrece una versión distinta de los hechos en los que se basa. De igual manera indagamos acerca de la influencia de lo poscolonial que advierte Ute Seydel en la obra.

En el capítulo cuatro, “*La novia oscura* de Laura Restrepo: Un viaje por la memoria”, se discute el rol de una mujer como protagonista de la historia y el rol de

los marginados en la novela. Asimismo, se analiza el hecho de que, por ser una obra más contemporánea que las de Boullosa y Rivera, la proximidad temporal entre lo narrado y quien lo escribe determina la presencia del enfoque histórico y la estructura ficcional.

El quinto capítulo, “La verdad desde el espejo de *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, sirve para discutir la realidad del México posrevolucionario a través de dos personajes principales: Matilda Burgos y Joaquín Buitrago. En su novela, Rivera Garza cuestiona la realidad tomando como punto de partida la locura de los dos personajes principales y su confinamiento en el manicomio general La Castañeda. Se evaluará la separación de tiempo entre los hechos que dan base para esta novela y la época a la que pertenece la autora para ubicar esta obra como una más apegada al elemento ficcional. Nos guían, principalmente, las propuestas de Elvira Sánchez-Blake y Julia E. Negrete Sandoval.

En el sexto y último capítulo, presentamos las conclusiones de este estudio, al destacar los principales hallazgos sobre los encuentros entre la historia y la ficción en estas tres obras hispanoamericanas. Aunque cada uno de los textos toma como base un hecho histórico, no se trata de un registro de datos y documentos históricos, sino de una recreación de ciertos momentos en la historia de dos naciones latinoamericanas que promueve la creatividad al mismo tiempo que nos acerca a otra versión de la historia, la que ha ignorado otros episodios y personajes que también forman parte de nuestra identidad.

Esta investigación pretende analizar y justipreciar las obras de Carmen Boullosa, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza y el momento histórico en el que tanto México como Colombia se encontraban en el momento de la publicación. Más allá, las historias relatadas a través de estas novelas se desplazan a épocas anteriores a

sus autoras quienes las narran desde la contemporaneidad. En este punto entra en juego la influencia del posmodernismo y la inclusión de sus trabajos en el panorama latinoamericano.

Claramente, historia y ficción son, en la literatura hispanoamericana, dos grandes matrices culturales desde donde los lectores podemos asistir a la reconstrucción del continente, así como comprender la diversidad de las representaciones simbólicas que, hasta el día de hoy, son las huellas de nuestros pasos perdidos. Es por esto que el discurso se presenta como una gran metáfora, pues permite comprender el pasado, constituyéndolo desde otra realidad. Por consiguiente, tanto en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar*, nos proponemos demostrar que sus autoras ficcionalizan la temática histórica en estas obras que aluden a segmentos de la historia mexicana y colombiana, respectivamente.



## CAPÍTULO I

# LA IDENTIDAD LITERARIA DE CARMEN BOULLOSA, LAURA RESTREPO Y CRISTINA RIVERA GARZA

A. CONSIDERACIONES SOBRE LA NOVELÍSTICA HISPANOAMERICANA DE FINES DEL SIGLO XX E INICIOS DEL SIGLO XXI

La fascinación por relatar el hecho histórico se recoge en la producción literaria de tres autoras hispanoamericanas, al narrar los acontecimientos a los que se alude en el texto de manera que remiten al lector a la realidad conocida. Se trata de obras que echan mano del género narrativo para describir historias alternativas en las que se cuestiona el significado y el valor de los sucesos. Es precisamente, la alternancia entre historia y la nombrada *metahistoria*, término propuesto por Hayden White (1992) con el que afirmó que el contenido de un texto histórico se basa en gran medida en su forma, sobre la que se sostienen el discurso y la memoria colectiva al presentar una lectura del continente a través de la ficción.

La producción literaria de los escritores hispanoamericanos que surge en la narrativa de finales de la década de los noventa y principios de este siglo presenta algunos rasgos que la distinguen de los autores que le preceden. Entre estos aspectos se puede citar la revisión crítica de la historia, unida a la reinterpretación del pasado por medio de la ficción. A su vez, la función de la literatura está vinculada a los cambios socioculturales y con la misión que la sociedad le comunica y, a veces, le impone. Los sucesos del discurso histórico adquieren significado al representar la realidad gracias a la imaginación para leer la historia del continente desde la ficción. De esta manera, al presentar el hecho histórico, se intenta restaurar la subjetividad de los hechos que se narran, al mismo tiempo que las obras demuestran la capacidad de distanciarse de aquello de lo que parten. Para ello, una de las técnicas que se emplea con frecuencia es el testimonio que sirve para manifestar la realidad social, histórica y política de sus sociedades.

En el caso de los textos estudiados –que se ubican en México y Colombia– se intenta ofrecer un nuevo punto de vista ante los variados acontecimientos históricos y de diversa índole, ignorados por la "oficialidad" de otro tipo de discurso. La amplia producción novelística de ambos países evidencia, asimismo, una gran variedad de temas que giran alrededor de las distintas investigaciones históricas que dan paso a un sinnúmero de obras que parten de sucesos históricos, antiguos o recientes, y los incorporan a la ficción. La intención testimonial de estos textos propicia la divulgación de la realidad social, histórica y política de las naciones latinoamericanas. Esa realidad se refleja en la individualidad de cada uno de los sujetos que la padece. Por esto, nos proponemos considerar las relaciones de poder y la presencia de personajes marginados para examinar la noción de verosimilitud de las obras. Para ello, estudiaremos minuciosamente cómo se da la opresión en términos sociales, sexuales y económicos, entre otros, en las sociedades colombiana y mexicana, respectivamente.

Precisamente, las obras seleccionadas como objeto del presente estudio constituyen un intento por interpretar una realidad que aparece disimulada y encubierta, puesto que refleja la experiencia hispanoamericana. Para lograr su objetivo, las novelistas recurren a distintas técnicas, entre las que se destaca, sobre todo, la mentira disfrazada de fantasía, de tal forma que se pueda contar la vida añadiéndole algo a nuestra experiencia. En este caso, una de las herramientas empleadas como recurso narratológico es un narrador que se bifurca en otras voces narrativas, o lo que Mijail Bajtín denominó 'dialogismo'. En su texto, Ute Seydel enfatiza que es mediante el empleo de diversas estrategias narrativas que las autoras desmitifican, desacralizan y deconstruyen la historia oficial y los héroes consagrados desde una perspectiva que parte de la especificidad

de la experiencia histórica de las mujeres que varía según la clase social, la raza y la edad . . . asumen también una actitud crítica respecto de la historia oficial y de los discursos nacionalistas, de los mitos fundacionales y del mestizaje desde una perspectiva feminista. (22-23)

Efectivamente, los textos de ficción a los que nos aproximamos se basan en la interpretación de la realidad, al considerar las experiencias de los personajes y sus acciones. En *Duerme* se reproduce el mito de una mujer que asume un cuerpo que no es el suyo, así como figura la prostituta redimida en *La novia oscura*, o se pretende liberar a una loca en *Nadie me verá llorar*.

De acuerdo con Roberto González Echevarría en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: Coloquio de Yale*, la transformación que experimenta la novela como género literario la lleva a "asumir una forma radicalmente crítica ante la historia y ante cómo narrarla" (12). Por esto, los autores cuestionan a través del pensamiento y la observación, la realidad histórica. Esa distancia entre el hecho narrado y quien lo describe resulta evidente en la tríada analizada. Los recursos que estas novelistas emplean en sus textos así lo demuestran.

Nos referimos, por ejemplo, a que, por medio de la invención de un personaje característico del momento al que alude, Carmen Boullosa presenta su visión sobre el periodo colonial mexicano en *Duerme*. La narración incorpora elementos fantásticos y legendarios como la sustitución de la sangre por agua bendita que sufre el personaje principal y con la que se vuelve inmortal. De igual forma, en *La novia oscura*, aunque se ubica en un momento del presente en el que escribe la autora, se accede a artículos periodísticos y entrevistas previamente realizadas para reconstruir su universo literario. Finalmente, en *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza introduce

documentos reales basados en los expedientes clínicos de algunos pacientes del manicomio mexicano La Castañeda con los que juega entre el discurso histórico y ficcional de los últimos años del porfiriato<sup>1</sup>.

El momento en que fueron escritas ubica estas tres novelas en el *posboom*, pues responden a las características que fomentaron el surgimiento de este periodo literario tanto en su estilo como en los temas que trabajan. Dentro de la síntesis narrativa que implica, este movimiento, también conocido como "novísima literatura" o "literatura postmoderna" surgió luego del auge del *boom* latinoamericano y se distingue de este, al preferir el realismo, la narrativa histórica y, sobre todo, al facilitar el surgimiento de la literatura femenina, así como una variación en el tratamiento del tema de la sexualidad en las obras. La introducción de nuevos estilos en el arte narrativo por medio de una investigación más rigurosa acerca de la época y el lugar en cuestión sustenta el interés de esta investigación.

En cuanto a este punto, Raymond Leslie Williams en *The Twentieth-Century Spanish American Novel* plantea que, a pesar del surgimiento del naturalismo y su reacción contra la novelística anterior, los escritores del *posboom* recurren nuevamente a un estilo realista en sus textos para retratar detalladamente la realidad a la que se alude. Según él:

una posible respuesta es que el punto de vista de la verdad, la representación y el lenguaje del escritor del boom, si es que existe alguno, no era más que una convención ideológica impuesta por una situación histórico-cultural dada. En otras palabras, era parte de la lógica cultural de dependencia del capitalismo tardío, un pseudo

---

<sup>1</sup> Este es el periodo histórico que comprende treinta de los treinta y cuatro años que gobernó Porfirio Díaz en México, entre 1877 y 1911.

descubrimiento, una estratagema de poder y una influencia restringida de otras formas de escribir, que ahora se sacuden. (24)

Acerca de esto, nos apoyamos en los postulados de Donald L. Shaw en *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, quien señala que las obras del *posboom* muestran una tendencia a reemplazar al narrador extradiegético que utiliza la tercera persona con narradores múltiples o ambiguos. Esta voz narrativa es la que predomina en las tres obras que componen el objeto de este estudio. De acuerdo con este crítico, lo que identifica a una novela del *posboom* es que el lector reconozca que la realidad puede entenderse en una secuencia cronológica de causa y efecto y que es escrita como si la habilidad de detectar progreso histórico formara parte de ese entendimiento (Shaw, *A Companion to Modern Spanish American Fiction*, 173). Es así cómo el lenguaje cumple con su función de reconstruir la historia por medio de las técnicas narrativas y los sucesos incorporados para contar la historia partiendo de la disposición de los sujetos y los acontecimientos a los que se refiere.

Agrega que, claramente, el *boom* marcó el inicio de una era en la ficción hispanoamericana<sup>2</sup>, caracterizada, sobre todo, por el rechazo del viejo estilo del realismo, por una nueva visión de la tarea del escritor y por la exploración de nuevas estrategias narrativas que transmiten esa visión.

'Created' and/or 'mythic' reality tended to displace observed reality as writers lost confidence in their ability to report it. Ambiguity and

---

<sup>2</sup> Asimismo, indica que la ficción hispanoamericana, que surge después de la etapa colonial, se divide en cuatro periodos claramente definidos: el primero, a partir de *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi (1816) a *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916); de 1916 hasta *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, esto es, hasta 1950, con la llegada del boom. Su tercer período va de 1950 a cerca de 1975, tiempo más creativo para los escritores del *boom*; y finalmente, de 1975 al presente, denominado como *posboom* y posmodernismo (230). Es durante el cuarto periodo en el que un grupo mayoritario, incluyendo por primera vez a una gran cantidad de escritoras, inicia una reacción en contra de los extremos del *boom*, y obtienen como respuesta el favor de los lectores cuando las obras se centran en Hispanoamérica (231).

fragmentation tended to displace 'straight' mimesis. Many taboos disappeared. Sexuality, long repressed in Spanish American fiction, overshadowed the old love-ideal. Universalism prevailed over the aim of conveying the here-and-now of Spanish America, even as novels continued to use Spanish American settings. While humour came to play an important role in fiction, the movement was imbued with deep pessimism about human nature and the human condition. The characteristics of Boom fiction have been widely discussed and there is now a consensus about them. (164)

Recordemos que, con el surgimiento en los años 1960 y 1970 del *boom*, aparecen, entre otros, los trabajos de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, José Donoso, Miguel Ángel Asturias y Juan Rulfo. Desde sus espacios literarios estos autores discuten las situaciones de sus países a la luz de la proliferación de distintos proyectos políticos y el impacto de la Revolución cubana. Asimismo, aprovechan para abordar los problemas sociales y económicos que identifican en ellos. El gran éxito literario que representó el *boom* en Hispanoamérica a través de la difusión de los textos por parte de las editoriales dio paso a que se divulgaran los temas y las situaciones propias del continente. Su visión crítica sobre lo que ocurre en América Latina les llevó a sus autores a obtener gran éxito comercial dentro y fuera de sus países. Con el *boom* y el realismo mágico, la literatura hispanoamericana se convirtió en un éxito estético y de mercado. Los nuevos recursos que utilizan para narrar viejas historias lograron que se expandiera a través del mundo. No obstante, se destaca la ausencia de mujeres en el movimiento, con excepción de Silvina Ocampo y alguna otra, no aparecen féminas en esa lista de grandes escritores que surgieron en la década del 60 en nuestro continente.

Sin embargo, sobresale el nombre de Carmen Balcells como la facilitadora entre los escritores y las editoriales de la época.

Dado que la literatura evoluciona, asimismo, el *boom* dio paso al *posboom* o la posmodernidad. De acuerdo con Donald L. Shaw, los autores del *posboom* aspiraban a escribir novelas populares con una orientación social. De esta manera, sus obras mantienen un tono optimista que se distancia de la tendencia pesimista que prevalece en el movimiento anterior. Asimismo, las mujeres forman parte del catálogo de escritores que se enfocan en recuperar la oralidad en un estilo que deja de ser artificioso. La escritura posmoderna discute en menor medida la realidad política del continente y el establecimiento de las democracias americanas.

Por consiguiente, John S. Brushwood comenta que "el texto de D.L. Shaw acerca de la nueva novela hispanoamericana comienza con la propuesta de que la ficción en Hispanoamérica se ha desarrollado junto a dos líneas divergentes: una que produce una 'novela de observación' y otra que crea una 'novela conscientemente artística' " (117). Al mismo tiempo, Brushwood establece que es difícil caracterizar la realidad de este tipo de género en pocas palabras.

Por tratarse de una tríada de novelas escritas por mujeres, vale la pena mencionar la postura de Álvaro Salvador, en su artículo "Apostillas a 'El otro *Boom* de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta' ", quien señala que estas obras "irrupieron en el panorama continental e internacional con una fuerza muy parecida al fenómeno narrativo protagonizado por los hombres en los años sesenta" (133). De acuerdo con Salvador, el impulso que culminó generando otro movimiento literario que ganó un nuevo espacio para las féminas aun cuando la presencia masculina prevalecía en su antecesor, el *boom* hispanoamericano. No obstante, el surgimiento de una literatura femenina plantea,



asimismo, otras cuestiones entre las que se encuentra la clara intención de renovación y cambio que manifiestan en sus obras en las que no se distancian completamente de la producción anterior.

Como estrategia discursiva, los escritores del *posboom* remiten a ciertos hechos en el desarrollo de sus obras. Los hechos que toman como referente plantean el cuestionamiento de la noción de verdad en los textos y la invención cuando el referente no pertenece al discurso histórico. Al respecto, en “Sobre la nueva novela histórica latinoamericana: Apuntes para una definición en fuga”, Rodrigo Bazán Bonfil expresa que esto da paso a la novela histórica, término que Seymour Menton acoge para nombrar aquellas obras que “cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (320). Entre los rasgos que señala Menton como característicos de la nueva novela histórica vemos en las obras seleccionadas la metaficción y el rol del narrador, la intertextualidad y los cuatro conceptos de Bajtín: dialogismo, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

Por otra parte, Bazán Bonfil agrega que la distancia entre lo narrado y el narrador le lleva a recurrir a un personaje desconocido para transmitir sus ideas y lograr que el lector se identifique con este (322). Es, precisamente, a través de un personaje ausente de la historia que Boullosa, Restrepo y Rivera escriben sus novelas y estas pertenecen a la categoría de la nueva novela histórica. En su conjunto, estas obras muestran un fuerte deseo de poner en duda la versión oficial de lo ocurrido y recurren a reescribir el pasado.

Sobre este particular, María Cristina Pons comenta en su texto *Memorias del olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx* que la notoria producción de novelas históricas de los últimos decenios de este siglo, a la que también se ha denominado la 'nueva novela

histórica' aparece como un importante fenómeno en la historia de la literatura latinoamericana en la medida en que no solo parecería poner al casi olvidado género de la novela histórica en un primer plano, sino que también marca un cambio radical en el género. (15)

Apoyándonos en el planteamiento de Pons, afirmamos que las novelas que constituyen el objeto de esta disertación son un conjunto de obras que rescatan, cuestionan y reinventan acontecimientos y personajes del contexto latinoamericano de este tiempo. Cada uno de los espacios alude a lugares reales que las autoras convierten en ficticios. Para ello, parten de lugares concretos que se ficcionalizan y sus protagonistas son personajes femeninos que han entrado en contacto con los discursos dominantes de los que aparecen excluidas. De la misma manera, en esa categoría de nueva novela histórica sostiene Bazán que estas novelas rompen con el patrón establecido para el género al introducir el deseo de completar o corregir la historia, al situarla en el flujo de lo histórico.

Todo esto se consigue gracias a un proceso de *autodesmitificación de la novela y desmitificación de la historia a través de la desmitificación misma del lenguaje*. Ello conduce a la ruptura del mito histórico al poner de manifiesto la insuficiencia de la historia como ciencia, como manifestación de un problema mucho más global, que es la crisis de la totalidad. (330-331)

Tanto en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* sus autoras ofrecen una nueva perspectiva del tiempo histórico al que aluden con el propósito de abrir un espacio a una mestiza travestida, una prostituta y una loca en la recreación de sus mundos literarios. Al romper con lo establecido por el canon, estas obras ponen de manifiesto los conflictos que enfrentan los sectores representados por personajes

cuyas historias no se daban a conocer. Este interés en las vidas privadas que se da en la nueva novela histórica resulta en un género renovado que da paso a la inclusión de otros documentos con igual valor histórico. Este entremetimiento en lo privado muchas veces es producto de la introspección psicológica de las autoras en sus personajes. Esto lo ilustra la obra de María Luisa Bombal. Tanto sus novelas *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), como sus cuentos “El árbol” y “Las islas nuevas”, ambos publicados en 1939, ejemplifican esa renovación en la narrativa hispanoamericana. Al respecto, José Promis en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras en América Latina* señala que

Su técnica consistió en desechar “la mera narrativa de hechos” por una de carácter íntimo que resaltara la “secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocaran ser o les impidieran ser. (682-683)

En los últimos años del siglo xx esto se ha materializado a través de narraciones en las que ocupan un lugar destacado la oralidad, la fotografía y la multiplicidad de voces narrativas. Las obras que pertenecen a esta nueva propuesta retratan el caos social y para ello recurren a exhibir otro punto de vista acerca de la verdad.

Por su parte, Fernando Aínsa Amigues en “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” sostiene que, al mirar hacia el pasado, las novelas presentan “temas de la conquista, la colonia o el período de la Independencia, donde a través de la reescritura anacrónica, irónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos” (13). Este interés en retomar la historia produjo la proliferación de lo que denomina el caído género la novela histórica que cuenta con las novelas: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *Zama* de Antonio di Benedetto, *Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, de

Alejo Carpentier, *Malandrón* de Miguel Ángel Asturias y *Llegaron del mar* de Mario Monteforte Toledo (14). Igualmente, la reescritura de la historia se observa en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *La guerra del fin del mundo* y *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa y *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez. En estas obras se reconocen los hechos y los personajes históricos que han sido integrados a la ficción y que también responden a la verdad histórica.

Aínsa Amingues también identifica nueve rasgos en la nueva novela histórica. En primer lugar: “*La nueva novela histórica se caracteriza por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona*” (18). Con esta relectura se reinvierte el rol de los héroes y los vencidos. En segundo lugar: “*La nueva novela histórica ha abolido la ‘distancia épica’ (Mijail Bajtín) de la novela histórica tradicional, al mismo tiempo que ha eliminado ‘la alteridad del acontecimiento’ (Paul Ricoeur) inherente a la historia como disciplina*” (18). En este punto entra el rol de las múltiples voces narrativas que se incorporan a la novela. Continúa argumentando: “*Esta abolición de la distancia épica se traduce en una deconstrucción y ‘degradación’ de los mitos constitutivos de la nacionalidad*” (20). Según el crítico, al acceder a datos históricos, el transcurso del tiempo afecta la relectura de la historia y propone que, en lugar de ignorar el tiempo transcurrido, este se tome en cuenta. Prosigue con el cuarto punto: “*La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia o, por el contrario, la textualidad revestirse de las modalidades expresivas del historicismo a partir de una ‘pura invención’ mimética de crónicas y relaciones*” (21). Sobre este punto sostiene que el uso de técnicas discursivas como el monólogo interior le sirven al autor para evidenciar la veracidad de lo que narra sin que el texto pierda su autenticidad y se convierta en un libro de historia.

Del mismo modo, apunta: “*La nueva novela histórica se caracteriza por la superposición de tiempos diferentes*” (23). Los distintos tiempos narrativos coinciden con el presente histórico de la narración. Luego indica: “*La multiplicidad de puntos de vista impide acceder a una sola verdad histórica*” (24). Por esto, la ficción es necesaria para incluir otra perspectiva que no sea siempre la del conquistador. Además, afirma: “*Las modalidades expresivas de la novela histórica son muy diversas*” (26). Al acceder al texto que incorpora un hecho histórico, este se convierte en una forma de ficción y lo recibimos a través del “filtro de sus protagonistas, de sus testigos y de aquellos que, después de los acontecimientos hacen investigaciones, la estudian y sacan conclusiones” (26). Al mismo tiempo arguye: “*La nueva novela histórica se preocupa por el lenguaje y utiliza diferentes formas expresivas— el arcaísmo, el ‘pastiche’ y la parodia— para reconstruir o demitificar (SIC) el pasado*” (26). Para Aínsa, las variedades discursivas cumplen con el rol de validar la novela. Finalmente, menciona que “*la nueva novela histórica puede ser el ‘pastiche’ de otra novela histórica*” (30).

Claramente, la postura de Aínsa demuestra que la novela histórica tradicional ha pasado por un proceso en el que los hechos a los que alude han sido deformados para poder incorporarse a la narración. Cuando en las obras se opta por presentar a personajes históricos, su participación en el texto sirve para documentar el tiempo al que se refieren, y a la vez, para respetar a sus integrantes. La relectura del discurso entonces sirve para restablecer la verdad al incorporar junto a estos a aquellos actantes que han quedado desligados del relato principal. Para poder otorgarle el lugar que merecen, los autores posmodernos emplean diversas técnicas narrativas como la variedad de voces que resulta en acercar el relato al tiempo en que se narra. Al lograr incluir distintos puntos de vista, se amplía el referente histórico que se trabaja en la

obra. Todo esto se hace siendo consciente del género que se maneja y su autenticidad. De acuerdo con el crítico, la nueva novela histórica cumple con el objetivo de presentar a aquellos individuos que han quedado relegados de los acontecimientos oficiales. En la relectura de los hechos poco importa que sea o que parezca producto de la invención del autor. La finalidad es que, al hacerlo parte del relato y que accedamos a un lado más completo de la verdad.

Con el camino abierto para ellas, la nueva novela histórica facilita la difusión de una escritura femenina más madura y autóctona que se desarrolla cada vez más al finalizar el siglo pasado y en los albores de este. La producción novelística de Carmen Boullosa, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza evidencia una investigación profunda en la que estas autoras contemporáneas abordan, desde la ficción, aspectos históricos de nuestras naciones. Tanto en *Duerme*, *La novia oscura* como en *Nadie me verá llorar*, cada una de las novelistas ofrece una nueva mirada que da cuenta de su perspectiva ante temas como la colonización y la conquista de México (*Duerme*), la prostitución y las crisis obreras (*La novia oscura*) así como las diferentes perspectivas de los personajes marginados socialmente (*Nadie me verá llorar*). Vemos en ellas la reconstrucción del pasado histórico, la recuperación de lo que ha quedado marginado por la historia, así como lo que ha venido a formar parte oficialmente de los documentos históricos. La tríada seleccionada, asimismo, constituye una especie de cruce de géneros entre la literatura, el periodismo y la historia, en la que se intensifica el realismo de las obras de cada una de sus autoras. Por ubicarlas dentro de la novelística del *posboom*, estas novelas responden a lo expuesto por Pons en cuanto a la ausencia de un narrador omnisciente y totalizador; la presencia de diferentes tipos de discursos y sujetos de dichos discursos; así como la presencia de evidentes anacronías históricas; la creación de efectos de

inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de estrategias y formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y la reconstrucción del pasado representado. (17)

Para la investigadora, no se trata de que el discurso se apropie de la realidad histórica y la problematice; lo que importa es la relación entre la ficción y la historia. Sin embargo, no basta con que una obra incorpore una realidad histórica a la ficción para considerarla más apegada a la realidad, porque, de ser así, prácticamente se podría incluir un sinnúmero de obras latinoamericanas en ese grupo. Para ella, "la novela histórica es una manera particular de incorporar la historia en la ficción" (35). La relación entre historia y ficción en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* se identificará posteriormente en otros capítulos de esta disertación.

A continuación, se presentarán los rasgos más significativos de la producción novelística en México y Colombia en las últimas décadas del siglo xx.

## B. CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA MEXICANA A PARTIR DE 1990

La transición hacia un nuevo milenio representó para México un cambio de mando político después de más de setenta años en el poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Este hecho, sin lugar a duda, trastocó las instituciones sociales al mismo tiempo que dio un nuevo giro al destino al que se encaminaría el país, liderado por Vicente Fox Quezada del Partido de Acción Democrática (PAN). Bajo esta realidad, la literatura mexicana recoge los discursos que emergen del surgimiento de un nuevo orden gubernamental, aunque al mismo tiempo, se revalora y cuestiona la vigencia del discurso de la Revolución.

La Revolución mexicana, conflicto surgido en 1910 para derrocar al presidente Porfirio Díaz, puede considerarse como el acontecimiento político y social más importante del siglo xx en México. Es por esto que la literatura se encarga de narrar lo que desencadenó una serie de movimientos socialistas, liberales y agrarios, con énfasis en los menos favorecidos por el sistema oficial. Será la encomienda de los autores "darle voz a los silencios de nuestra historia" (Carlos Fuentes, *Discurso Premio Rómulo Gallegos* 3). Precisamente, la novela mexicana se encargará de ser la portavoz de las distintas expresiones que se caracterizan por un uso distinto del tiempo, espacio y realidad, tal como lo reflejan en casi todas sus densas novelas Juan Rulfo, Agustín Yáñez y el propio Carlos Fuentes, entre otros. Para ello, los novelistas se servirán de este género y sus variantes: novela histórica, de misterio, policíaca, de amor, de terror e infantil, como formas de expresión de los autores contemporáneos en México.

Al hablar acerca de la narrativa mexicana contemporánea, esta registra un mundo diverso que tiene su clímax en la autodenominada generación del *crack*, que incluye las obras de Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Pedro Ángel Palou,



entre otros. La narrativa del conjunto se presenta muy diversa sin que pueda limitarse a ciertas corrientes o estilos literarios y que refleja una tensión entre identidad y globalización.

Son de esta época las obras *El hombre sin cabeza* (2009) de Sergio González y la trilogía de Jorge Volpi, integrada por *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *No será la Tierra* (2006). En ellas, la variedad temática incluye el tema político, como los seis años de mandato presidencial de Felipe Calderón, como lo hace González, o el novelar los acontecimientos que conmocionaron a la humanidad durante el siglo xx — la Segunda Guerra Mundial y los desarrollos científicos, la crisis política e intelectual a raíz de 1968, y el desastre nuclear de Chérbobil como metáfora del derrumbamiento de la Unión Soviética— al estilo de Volpi.

Al igual que señalamos anteriormente, la literatura mexicana recoge el fenómeno del narcotráfico, la violencia, la corrupción y la situación en la frontera mexicana y estadounidense como lo hacen Yuri Herrera y Julián Herbert. Dentro de la narcoliteratura, Élmer Mendoza se destaca como el primer narrador que interpretó el fenómeno del tráfico de drogas en la frontera, sobre todo, desde la novela negra o policíaca, como en *Balas de plata*, con la que se alzó con el *Premio Tusquets* en el 2008. Son suyas, además, *Un asesino solitario* (1999), *El amante de Janis Joplin* (2001), *Efecto tequila* (2004, *Premio Dashiell Hammett de Novela Negra*), y *Cóbraselo caro* (2005). Dentro de la narcoliteratura se da además la vertiente literaria en la que se aborda el espacio en el que se dan distintas historias. Este es el caso de Yuri Herrera con *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013).

El caos del fin del milenio es la interpretación que se encuentra en *Arrecife* (2012) de Juan Villoro. En ella amplía el mundo de la corrupción política en México que trabajó previamente, desde *El testigo* (2004). En *Arrecife*, explora el tema del narcotráfico, los conflictos con los Estados Unidos y la violencia.

Del mismo modo, se destacan autoras que ejemplifican el discurso femenino en México, entre las que se encuentran: Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Daniela Tarazona y Guadalupe Nettel. La mujer que lucha por sus convicciones en el México del 1930 está presente en *Arráncame la vida* (1985) de Mastretta, mientras que la descripción de la vida cotidiana se presenta en *El beso de la liebre* (2012) de Daniela Tarazona, y *Después del invierno* (Premio Herralde de novela 2014) de Guadalupe Nettel. Por otra parte, Esquivel emplea en sus novelas el realismo mágico, por ejemplo, en *Como agua para chocolate* (1989), la historia de la conquista en *Malinche* y también incursiona en la novela policiaca con *A Lupita le gustaba planchar* (2014). Por otro lado, con su segunda novela, *Tarazona* alude a personajes de la historia de la literatura, características que hacen que esta oscile entre lo fantástico, la ciencia ficción e incluso lo clásico. En cuanto a Nettel, sus novelas siempre están llenas de temas extraños y enigmáticos. Tiene una particular afición por la muerte y los cementerios que de una u otra forma se hacen presentes en todos sus libros.

Los tópicos que trabajan estas obras se enfocan en el desarrollo de unos sujetos que permanecieron marginales en las contiendas políticas y discursivas de los diferentes procesos que enfrentan. Al respecto, María Luisa Cresta de Leguizamón manifiesta en "Los caminos de la narrativa mexicana de hoy" que la novela mexicana actual es una novela de personajes en la que estos

. . . sirven, en todo caso, como puente para un rastreo psicológico, cuyos resultados van más allá de él mismo. No se trata de cada uno de los personajes que atraviesan o rondan la ciudad de México, pongamos por caso, como exhibidos en vitrinas; o sus indios inspirando compasión. Se trata, en todo caso, de México en sí mismo como suma y síntesis de cada uno de los elementos que el novelista se encarga de presentar y desnudar en el análisis. (153-54)

Este aspecto se valida en las dos novelas mexicanas que constituyen el corpus de esta investigación y, en particular, el hecho de que ambas seleccionan distintos periodos de la vida mexicana que abarcan, por separado, el periodo colonial y la modernidad. Los personajes principales de las dos historias trabajan conflictos distintos que ejemplifican la complejidad manifiesta en el devenir histórico de México y sus habitantes. No se trata únicamente de novelas históricas, como pretendemos probar en nuestro estudio, sino que en ellas se emplean tendencias que les permiten usar de manera alterna la realidad, el tiempo y el espacio. En ambas obras se juega con la búsqueda de la identidad y la incertidumbre, y los hechos históricos se transforman en ficción, ensanchando las posibilidades de la novela histórica.

### C. *DUERME* DENTRO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE CARMEN BOULLOSA

Carmen Boullosa nació en la Ciudad de México en 1954. Ha publicado poemas, cuentos, novelas, poesía, dramas y ensayos. En su mundo literario ha incorporado diversos personajes que le han servido para tratar un sinnúmero de temas, entre ellos los personajes históricos. De esta manera, *Llanto* y *Novelas imposibles* versan sobre el Moctezuma a la llegada de los españoles, mientras que los piratas caribeños son el eje central en *Son vacas, somos puercos*. Asimismo, Cleopatra es parte de *De un salto descabalga la reina*, mientras que Cervantes y su Gitanilla se asoman en *La otra mano de Lepanto*.

Dentro del espacio imaginario, Boullosa ubica *Treinta años*; Brooklyn ofrece sus coordenadas para *La novela perfecta*, y la Ciudad de México hace lo propio en *La Milagrosa*. Además de escritora, Carmen Boullosa se ha destacado como profesora universitaria y algunas de sus obras teatrales han sido representadas.

*Duerme*, escrita en 1994, se une a otras novelas escritas por Carmen Boullosa como *Mejor desaparece* (1987), *Antes* (1989), *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe* (1991), *Llanto: novelas imposibles* (1992), *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992), *La Milagrosa* (1993), *Cielos de la tierra* (1997), *Treinta años* (1999), *Prosa rota* (2000), *De un salto descabalga la reina* (2002), *La otra mano de Lepanto* (2005), *La novela perfecta* (2006), *El Velázquez de París* (2007), *La virgen y el violín* (2008), *El complot de los románticos* (2009), *Las paredes hablan* (2010), *Texas* (2013), *El libro de Ana* (2016) y *El libro de Eva* (2020).

De su producción novelística, es objeto de este estudio *Duerme*, un texto calificado por la crítica como polémico por entrecruzarse entre lo colonial y lo

poscolonial. Uno de los planteamientos que así lo expresa es el de María Luisa Cresta de Leguizamón cuando apunta que

Carmen Boullosa escribe *Duerme* a principios de la década de los noventa, cuando comienzan a debatirse las teorías poscoloniales en América Latina y se replantea el concepto de mestizaje, ya no desde posiciones anticolonialistas, sino desde enfoques de la historiografía y la antropología, así como de los estudios culturales. (418)

En su conjunto, todas sus novelas presentan como objetivo el rescate de la historia y exponer al público lector a la versión de los marginados por esta. En el caso de *Duerme*, Boullosa mezcla el pasado indígena, la modernidad y la posmodernidad de México, enmarcado en una trama que se desarrolla en los siglos xvi y xvii. Por ubicarse en el pasado colonial, en el que se destaca el rol de los aztecas, Boullosa redefine la cultura e identidad mexicana para reconocer la presencia indígena en la actualidad de México. Como novela, esta obra le otorga a su protagonista varias facetas en las que se plasma la situación colonial de México y sus efectos sobre el país y sus habitantes. Este pasado colonial opera como un referente lejano al tiempo que ofrece una nueva mirada sobre el descubrimiento, la conquista y la colonia. De la misma manera, vemos cómo se examinan las cuestiones históricas desde otra óptica, cómo el momento presente responde a lo que ya ocurrió para acceder a él desde otro sitio de lectura. En cuanto a este punto, entra en debate la discusión de la problemática de lo poscolonial y las cuestiones de género, y los límites de lo que se denomina nación en la reconstrucción de la historia.

Paola Madrid Moctezuma en "Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro" afirma que la obra boullosana intenta redefinir las tradiciones precolombinas, la conquista y la época

colonial y, a su vez, añadir a su particular reflexión un sesgo utópico singular. Sus textos se caracterizan por la fragmentariedad y, en el caso específico de *Duerme*, se presenta la posibilidad de modificar la historia mexicana al incorporar la cultura indígena de forma utópica como vencedora ante el ente español, hecho que solo existe en la mente de la autora y no en la de un historiador. Boullosa nos adentra a su universo literario, desde los márgenes de la narrativa mexicana para acceder a la intersección entre diferentes estratos sociales que ejecuta la protagonista de la historia. Así nos desplazamos entre las oposiciones establecidas entre el blanco y el indígena, la civilización y la barbarie<sup>3</sup>, y lo masculino y femenino.

De acuerdo con Julio Ortega en "La identidad literaria de Carmen Boullosa", las obras de Boullosa, además de proponer una revisión de la literatura, configuran un discurso sobre las posibilidades poéticas de la novela histórica en este fin de siglo (2). De esta manera, en cada uno de sus textos se interesa, sobre todo, en abordar el contexto literario desde la ficción, por lo que cada novela parte de la tradición; pero lo que predomina es la versión distinta que ofrece la autora mexicana de los hechos en los que se basa.

En el caso de *Duerme*, Carmen Boullosa nos presenta a Claire, una mujer muy difícil de definir por la subalternidad que exhibe— y que contrasta con los personajes femeninos de las otras dos novelas estudiadas. La complejidad de Claire radica en que es una mujer europea, pero también es hombre e indígena. A través de este personaje

---

<sup>3</sup> Este binomio civilización/barbarie resulta de la noción colombina del "buen salvaje", el contrarretrato cortesiano del "bárbaro temible" y del resto de cronistas de Indias como Bernal Díaz del Castillo y Núñez Cabeza de Vaca, hasta llegar al *Facundo* y al *Martín Fierro*. El concepto de civilización se percibe como producto europeo en oposición al elemento indígena, incivilizado o bárbaro. Ante el reflejo del "otro", el colonizador europeo ve en la barbarie su misión redentora. De esta manera, como indica Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* "el escritor toma partido por la civilización y contra la barbarie, que es el portavoz de quienes no pueden hacerse escuchar, que siente que su función exacta consiste en denunciar la injusticia, defender a los explotados y documentar la realidad de su país". (11-12).

se cuestiona la identidad fija de una mujer que pasa por distintos momentos en su vida.

Al respecto, Ute Seydel también subraya que el marco bajo el que Boullosa escribe esta obra— durante la década de los noventa— es el período en el que se debaten las teorías poscoloniales en Latinoamérica, "desde enfoques de la historiografía y la antropología, así como de los estudios culturales" (418). En cuanto a este punto, vemos que la intención de la autora consiste en ofrecer una versión, aunque no oficial, de los marginados y ausentes de la historia para, de esta manera, rescatar a los vencidos. En particular, la trama de *Duerme* revela la constitución de la sociedad mexicana integrada por el pasado indígena y fusionando el pasado colonial de los siglos xvi y xvii. Con esto redefine la cultura e identidad nacional en México al reconstruir los referentes del pasado para comprender el estado actual de la nación mexicana.

Agrega Seydel que por quedar ausentes de la historia y del desarrollo histórico, no solo Boullosa, sino también Elena Garro y Rosa Beltrán recurren a la ficcionalización de las diferentes épocas históricas, pues su visión está condicionada a que permanecen relegadas al hogar, ausentes de cualquier protagonismo, por lo que han recaído sobre ellas los efectos de la acción masculina (478). Discutiremos los encuentros entre historia y ficción en el texto como parte del capítulo iii: Los rasgos históricos y ficcionales en *Duerme* de Carmen Boullosa.

D. *NADIE ME VERÁ LLORAR* DENTRO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE CRISTINA RIVERA GARZA

Cristina Rivera Garza es una autora mexicana que desde 1989, reside en los Estados Unidos donde se desempeña como profesora universitaria. Su obra abarca los géneros de la novela, el cuento, la poesía, el ensayo, la historia y hasta la ópera. Sin embargo, es su novela *Nadie me verá llorar* (1999) por la que más se le conoce a esta escritora.

Su producción novelística incluye, además, los títulos: *Desconocer* (2000), *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2009), *Verde Shanghai* (2011), *El mal de la taiga* (2012) y *Autobiografía del algodón* (2020). Como se ha indicado, esta disertación abordará su novela *Nadie me verá llorar*.

Carlos Fuentes reconoció en Cristina Rivera Garza la habilidad de ofrecer una nueva visión de la historia mexicana en la que el pasado adquiere una gran significación que se logra mediante la presentación subjetiva de la situación de los sujetos marginados que fueron institucionalizados durante la Revolución mexicana. *Nadie me verá llorar* está basada en expedientes clínicos, documentos oficiales y cartas de los asilados en el manicomio general La Castañeda. Esto nos demuestra que Rivera Garza la escribe utilizando materiales documentales, al tiempo que crea personajes, de tal manera, que historia y ficción confluyen en la novela. Al mismo tiempo, la acción se sitúa en las primeras décadas del siglo xx y a través de la narración, la autora nos acerca a la vida del México del porfiriato.

Precisamente, Filiberto Mares Hernández, en su tesis doctoral sostiene que

. . . en *Nadie me verá llorar* la reescritura de la historia de inicios del siglo XX hasta la mitad del mismo siglo, se ata con las vidas individuales de los personajes que naufragan en la víspera de la



modernidad y las convulsiones revolucionarias que se resume en una serie de eventos que han sido claves para el suceder de la Revolución (86).

Por consiguiente, Cristina Rivera Garza mezcla las historias de los sujetos de su obra con la Revolución mexicana, aunque como técnica se concentra en el impacto del movimiento en la vida de sus personajes principales, Matilda Burgos y Joaquín Buitrago. En particular, la reescritura de los hechos se hace con la intención de cuestionar la realidad, partiendo desde la locura de esos individuos que se encuentran confinados en el manicomio La Castañeda. Como resultado, el mundo caótico que caracteriza el espacio externo al lugar donde se encuentran reclusos incide en la realidad, igualmente perturbada, en la que viven inmersos en un espacio marginal.

Asimismo, la obra de Rivera Garza alude a la participación de los zapatistas, villistas y carrancistas durante la Revolución y cómo se integraban al manicomio. En este punto se encuentra la historia con la ficción, pues la autora pone en boca del doctor Oligochea el hecho de que “los zapatistas tomaron el manicomio hace cinco años. . . Parece que no se han ido, ¿verdad? Imagínese, este lugar tan lejos de la historia y tan lleno de historia” (38). De esta manera, los personajes se enfrentan a la modernidad que se va desarrollando a principios del siglo y que vive afectada por una década revolucionaria que les destruye. Así accedemos a la historia de una mujer que deja su pueblo, se convierte en prostituta y termina loca, encerrada en un manicomio en donde la encuentra un fotógrafo—narrador de la historia—y se enamora de ella.

Del mismo modo, Maricruz Castro Ricalde en "Hibridismo y otredad en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza" sostiene que no se trata de un texto de historia, sino de un híbrido textual, producto de la tesis doctoral de la autora. El mismo responde a un juego imaginativo entre el relato, la historia y la narración (95).

Con esto, el tiempo, los personajes y sus múltiples testimonios, lugares y acontecimientos, aluden a un pasado real. Rivera Garza, sin duda, cuestiona la verdad de su discurso al relatar desde la marginalidad. Por esto, "es viable decir que la perspectiva histórica se sostiene, por un lado, en la presentación de documentos verídicos, y, por el otro, en el relato de acontecimientos ocurridos en los ámbitos social, económico, político y cultural de la época" (95). Dichos documentos legitiman lo narrado.

Asimismo, la hibridez narrativa se observa en lo que señala Elvira Sánchez-Blake en el texto *Latin American Women and the Literature of Madness: Narratives at the Crossroads of Gender, Politics and the Mind* cuando sostiene que, el objetivo de Rivera Garza no consiste en retratar el pasado o llevar al lector a un recorrido histórico, sino volver el pasado, contemporáneo (82). La novelista ha revelado que esa pregunta fue la que guió a la novelista mientras redactaba la obra, de tal forma, que la historia mexicana se reescribiera desde la locura. De acuerdo con la crítica, en *Nadie me verá llorar* esto se logra mediante dos artificios: el lenguaje y la fotografía.

The two artifices used in the novel, language in the form of "heteroglossia" and photography as a space-off technique, allow the intersection of these opposing discourses. Therefore, photography and language in the novel are used to stress the ambiguity and contradiction that shape the writing of history. While photography fixes and manipulates the image to create, visualize and imprint the idea of the insane, language dictates and justifies the control mechanisms of the excluded and marginalized from society. (83)

Ese hibridismo textual que emplea la autora pretende entonces, mediante ambos elementos— la heteroglosia y la fotografía— presentar un texto basado en hechos

históricos, sin ser un texto de historia mexicana. Esto se logra mediante la heteroglosia que, según Mijail Bajtín, sirve para expresar las intenciones del autor de forma directa o también indirectamente a través del discurso de los personajes y hasta del propio autor (*Literary Theory: An Anthology*, 212). Mientras, la fotografía se integra de manera indirecta al discurso gracias al rol de Joaquín como fotógrafo en la obra y así se exhibe otra realidad, la de sus propias inquietudes y la de Matilda, como personaje central. Como señalamos anteriormente, también el discurso de *La novia oscura* gira alrededor de una fotografía. Discutiremos los encuentros entre historia y ficción en el texto como parte del capítulo v: La verdad desde el espejo de *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.

Al mismo tiempo, la producción literaria de Laura Restrepo ejemplifica la tendencia de usar alternadamente la realidad, el tiempo y el espacio. De su amplia bibliografía, este estudio se concentra en el análisis de una de sus obras, *La novia oscura*, cuyos principales hallazgos se expondrán posteriormente.

## E. CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA COLOMBIANA A PARTIR DE 1990

La literatura colombiana de los años noventa y de comienzos del siglo xxi merece un estudio que analice la forma en que un país, que se pierde en el caos de la violencia, sobrevive en un ambiente cultural reevaluado por los escritores de manera diversa y original. Esta literatura es el resultado de la indagación crítica a la que han recurrido sus escritores para ubicar sus obras dentro de la historia social, política y cultural del país. De esta manera, se insertan distintos discursos en su producción.

Este momento histórico representa para Colombia la consolidación de una nueva novelística, alejada de los géneros anteriores y comienza con la publicación de *La vorágine* de José Eustasio Rivera; Gabriel García Márquez y su *Premio Nobel de Literatura* y los textos que le siguen. La novela colombiana se enfoca en explorar el lenguaje e indagar en otras realidades. Del propio García Márquez se plantea el contraste entre la historia y la ficción en sus novelas<sup>4</sup>. Estos textos conllevan en sí un reto para el lector que se cuestiona la pasividad que caracteriza la versión oficial.

A fines del siglo xx, junto a los escritores más reconocidos como Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella y Álvaro Mutis, entre otros, surgen, además: Marco Tulio Aguilera, Ricardo Cano Gaviria y Oscar Collazos, por solo mencionar a algunos, que se encargan de desarrollar la novela histórica, la presencia de la ciudad, las voces regionalistas, la literatura testimonial y la escritura feminista.

Entre las obras más destacadas, podemos mencionar *Las puertas del Infierno* (1987) de José Luis Díaz Granados, novela en la que la representación de la vida y la literatura condenan la voz del autor para representar su propia realidad. Mientras, *La ciudad interior* (1990) de Freddy Téllez cuestiona el problema de la escritura a través

---

<sup>4</sup> El contraste entre historia y ficción se percibe en gran parte de la novelística garciamarquiana en títulos como *El coronel no tiene quien le escriba* (1972), *Cien años de soledad* (1984), *Crónica de una muerte anunciada* (1984), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *El otoño del patriarca* (1992) y *Del amor y otros demonios* (1994), entre otras.

de la metaficción. De manera similar, Julio Olaciregui en *Trapos al sol* (1991) presenta una novela cuya trama catastrófica sirve para hilar las historias a través de una narración fragmentada que tiende a repetirse. También de 1991 es *La otra selva* de Boris Salazar, en la que se incorpora el relato policiaco, complicando la estructura de la obra. Del mismo modo, *Una lección de abismo* (1991) de Ricardo Cano Gaviria rompe con la noción entre realidad y ficción como intercambiables.

De otra parte, *La ceremonia de la soledad* (1993), de Fernando Cruz Kronfly, se distingue en términos de su estructura biplana que muestra la dimensión del mundo del personaje y la de su escritor. Un año después, Álvaro Pineda Botero presenta su novela posmoderna *Cárcel de amor*, en la que incorpora la figura de un editor— en lugar del autor— para contrastar entre la realidad y la ficción. Igualmente, como obra posmoderna sobresale *Los cuadernos de N* (1995) de Nicolás Suescún, en la que se presenta la fragmentación, la intertextualidad y una estructuración diversa.

A este grupo se añaden los escritores<sup>5</sup> de la llamada "generación mutante"<sup>6</sup>, término acuñado por Orlando Mejía Rivera para agrupar a Santiago Gamboa, Octavio Escobar Giraldo, Philip Potdevin, Héctor Abad Faciolince y Jorge Franco Ramos, entre otros.

Santiago Gamboa con *Páginas de vuelta* (1995) presenta como mayor planteamiento que toda obra es ficción y que, en ocasiones, se dificulta el distinguir entre la realidad y lo que se lee. Para ello se vale de la técnica de la caja china como

---

<sup>5</sup> Para efectos de nuestro estudio, se limitará la mención del total de novelas de los autores incluidos en esta parte a solo una obra de cada uno, tomando en consideración los límites entre historia y ficción que guían este análisis.

<sup>6</sup> De acuerdo con Orlando Mejía Rivera en *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*, entre los rasgos y tendencias de este grupo se encuentran: la remitologización de temáticas universales y revisitación del pasado, hibridación de la cultura popular y de lo urbano, escepticismo ideológico e ironía crítica, literatura en español sin pretensiones de escrituras regionales, nacionales o universales, la muerte del autor y literatura y tecnologías digitales.

recurso para crear diferentes niveles de la realidad y en el texto intervienen la escritura, la lectura y el discurso oral.

En el caso de Octavio Escobar Giraldo, *El último diario de Tony Flowers* (1996) es la novela que más ha recibido el favor de la crítica al ubicarla en un espacio fácil de reconocer en cualquier ciudad cosmopolita del mundo. En ella entra en juego la noción de que el mundo literario es real y se dificulta la distinción entre la realidad y la ficción. Con esta obra se manifiesta la ruptura de una generación que rechaza las posturas anteriores y que busca manifestar la actualidad a la que se enfrenta.

De otra parte, Philip Potdevin con *Metratón* ejemplifica a la novela posmoderna en Colombia al presentar una caracterización psicológica sostenida de los personajes, visión ordenada del mundo, existencia de verdades objetivas y de principios trascendentes. De manera similar, Héctor Abad Faciolince con *Basura* (2000), presenta el conflicto entre la escritura y la lectura. En relación con esta novela, Jorge Fornet en "Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana" sostiene que

leída desde una perspectiva general, parece decir, repito, que toda lectura es un acto de profanación que desvirtúa la propuesta o el deseo más profundo del autor que se lee, y, al mismo tiempo, que en literatura es válido aprovechar los desperdicios, lo que sobra, lo que puede parecer ajeno a ella (22).

Otro autor destacado es Jorge Franco Ramos, quien, con *Rosario Tijeras* (1999), se inscribió en el ciclo del sicario con una mujer como protagonista. Esta novela fue llevada al cine y a la televisión<sup>7</sup> y que presentó el mundo del narcotráfico

---

<sup>7</sup> Nos referimos a la serie del mismo nombre, transmitida a través de la cadena de servicio de transmisión en línea, Netflix.

de manera natural y espontánea. De acuerdo con la crítica, es precisamente el estilo de Franco Ramos lo que resulta en que esta obra trascienda el género de la novela leída y experimente su representación en radio y televisión. Dentro de la misma temática se encuentra *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo ambientada en un microcosmos violento, lleno de drogas y muerte como lo fue la ciudad de Medellín para la década de los 90. Su trama abarca los años más agresivos en esa ciudad, los que antecedieron y siguieron a la muerte del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria. Además de tratar el tema de la distribución de la droga y, por ende, el dominio del narcotráfico en cada una de las esferas del país, la obra le sirve a Vallejo a modo de metaficción historiográfica, tal como lo define Linda Hutcheon<sup>8</sup>, ya que se juega con el material histórico y se transforma en la ficción.

En las obras de esta generación de nuevos escritores presentan la ciudad y sus edificios como personajes que reflejan la transformación social y política por la que está atravesando el país. Se trata de emular la manera de vida citadina. Asimismo, en novelas como *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* la ciudad envuelta en narcotráfico y corrupción es una constante.

Históricamente, Colombia ha experimentado una lucha persistente de clases, así como de aquellas instituciones que se encargan del poder político y económico al mismo tiempo que se experimenta una crisis de valores que no es ajena al resto de Hispanoamérica. De hecho, Luz Mery Giraldo en "Narrativa colombiana de fin de siglo" sostiene que se trata de una heterogeneidad que se enfrenta a las viejas

---

<sup>8</sup> El concepto de "metaficción historiográfica" fue creado por la teórica de la posmodernidad, la canadiense, Linda Hutcheon con el fin de definir la particular relación entre la historia y la ficción, establecida en algunas obras de la narrativa posmoderna. Según Hutcheon, las obras de arte posmodernas han establecido nuevos cánones para tratar el material histórico y relacionarlo con la ficción. Entre ellos, el hecho de que la historia solo se puede conocer mediante documentos y relatos sobre el pasado. Por lo tanto, el conocimiento histórico resulta una construcción discursiva compuesta de verdades relativas que siempre dependen del contexto interpretativo y de la condición (subjetiva) de su narrador. (Santiago Juan Navarro, 23)

tradiciones y las nuevas formas de vida (146). Es por esto que, en el tránsito hacia la modernidad, la literatura colombiana se ha enfocado en la creación de un lenguaje que refleje el desarrollo que se ha experimentado en todos los ámbitos. Las tendencias más recientes demuestran que su narrativa busca articular nuevos discursos que reflejan la transición y el cambio de valores socioculturales que se experimentan, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo xx.

Para Álvaro Pineda, Colombia ha entrado de lleno a la gran corriente de la modernidad, pero no en forma homogénea. El crítico describe la novelística colombiana como un variado mosaico que

anhela recrear, histórica o ficticiamente, una mitología de los orígenes; en otras define una identidad regional . . . Refleja las preocupaciones más íntimas de la modernidad y participa de diálogos que la sociedad occidental ha planteado sobre la creatividad intelectual de la mujer, sobre la utopía, o sobre el final mismo de la modernidad. (*Del mito a la posmodernidad* 13)

Cuando se habla de las principales tendencias en la novela colombiana contemporánea encontramos, entre otras: la ciudad como personaje, el 'edificio' como una ciudad dentro de la ciudad, como un micromundo en el que se mueven los personajes: el de los edificios de apartamentos; el narcotráfico y la descomposición política de las ciudades, producto de la corrupción y la influencia de los grupos armados. Las características narrativas que observan en estas producciones literarias incluyen la gran experimentación con el lenguaje y la inclusión de temas novedosos que les permiten ofrecer su nueva concepción del mundo. Entre sus técnicas literarias podemos mencionar, la ironía, la parodia y el humor, mientras que más tarde, se



incluyen temas marginales como el homosexualismo, la mujer y las supersticiones, entre otros.

De acuerdo con Jaime A. Rodríguez en "Novela y posmodernidad: Narrativa colombiana de final de siglo", "es necesario tener en cuenta que las novelas de tema histórico son muy comunes en estas dos décadas porque se muestra otro punto de vista de los héroes de la historia o la otra versión no contada del lado humano de los acontecimientos" (6).

Como minorías, la mujer y los indígenas colombianos han tenido que luchar por visibilizar su espacio en la narrativa de Colombia. Múltiples ejemplos así lo confirman, aunque nos limitaremos al análisis en este apartado de la presencia de la escritura femenina colombiana<sup>9</sup>. Sin lugar a duda, el ejercicio de la escritura para las colombianas e hispanoamericanas manifiesta el compromiso de estas literatas con el rescate de la sociedad al alcanzar la anhelada equidad para todos. Por eso, se valen de la ficción como una valiosa herramienta para poner de manifiesto su descontento y plantear sus denuncias.

Por medio de su escritura periodística y literaria se han demostrado no solo nuevas facetas del diario vivir de las comunidades menos favorecidas, sino también a través de la ficción, transgredir la censura. Así lo expone Aníbal González cuando señala que "due to journalism's relative weakness in the region, the narrative fiction of Spanish has frequently been forced to assume greater documentary and political

---

<sup>9</sup> En la segunda mitad del siglo xx se presentan tres textos que pretenden rescatar del olvido a las narradoras colombianas. Estas son *La novela femenina en Colombia* (Luque: 1954), *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (Jaramillo y otras: 1991) y *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo xx* (Jaramillo y otras: 1995). Aunque no se trata de textos históricos, estos sí presentan diferentes momentos en el desarrollo de una literatura de mujeres. En cuanto a la literatura indígena, es mediante *Historia crítica de la literatura colombiana: Introducción al estudio de las literaturas indígenas* (Orjuela: 2002) que se comienza a dar cuenta de obras que giran alrededor de esta temática.

burdens than that of Europe or North America". (*Journalism and the Development of Spanish American Narrative* 8-9)

En este punto, destacamos los señalamientos de Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, sobre esta y la novela anterior al *boom*. Enfocándose en autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Alejo Carpentier, Fuentes contrastó las posturas entre esta nueva narrativa y la que le precedió. Según el autor mexicano, la intención del escritor es ofrecer un testimonio por medio de su narrativa, pero en ella, hace falta un lenguaje para "decir todo lo que la historia ha callado" (30). Esa carencia en la expresión lingüística conlleva la apropiación del contexto de la historia latinoamericana en la que el autor logra plasmar la historia que desea al recurrir a reinventar los hechos en los que se inspira.

En el caso de la mujer que participa en el ejercicio de escritura posterior al *boom*, vemos cómo esta gana un espacio importante para denunciar aquello que se intenta mantener oculto. Su participación ha legado, asimismo, la inclusión de voces alternas en sus denuncias (Elvia J. Uribe Duncan, "Mujeres, periodismo y creación literaria en Hispanoamérica" 9). De otra parte, se denuncia la exclusión de las autoras colombianas y sus obras del canon nacional. Las historias de la literatura de mujeres buscan señalar el estatus de las féminas dentro de la jerarquía social.

En aspectos generales, antologías de mujeres escritoras como las de las críticas Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Alice Walker o Ellen Moers nos ponen en contacto con una perspectiva que difiere a la de la crítica tradicional y que al mismo tiempo reclama el rol de la mujer en la literatura. En el caso de Colombia, sostiene Nicolay Vargas que las historias de la literatura de mujeres, "no solo pretenden reivindicarlas en tanto creadoras, sino que tienen un segundo

propósito: realizar una crítica del estatus de la mujer dentro de la jerarquía social que a su vez se funda en un proceso cultural”<sup>10</sup>.

Con este marco de referencia, nos aproximaremos a la autora Laura Restrepo. Como novelista colombiana, Restrepo permite, a través de su obra, una concienciación de los hechos cuyo resultado es una expresión cultural que florece dentro del caos. Sus novelas representan una historia con su espacio y tiempo específicos. Esta característica, como la designa Jaime A. Rodríguez, "reevaluadora de la historia", es constante en todas las obras restrepianas, sobre todo, en *La isla de la pasión*, *Delirio*, *La multitud errante* y la obra que nos ocupa, *La novia oscura*. Para Rodríguez

las pioneras del siglo xx, las más reconocidas y las menos también, abren el camino para una escritura femenina más madura y autóctona que se desarrolla cada vez más al finalizar el siglo pasado y en los albores de este. Trabajos literarios como los de Laura Restrepo y/o Marvel Moreno, no surgen por generación espontánea ni aparecen de la nada. La conquista de *su palabra* por parte de la mujer, es un proceso lento e inacabado. Una novela como *La novia oscura*, en la cual la autora trabaja con plena libertad y mirada de género un tema como la prostitución tradicionalmente reservado a la pluma y a la mirada masculina, sólo es posible al interior de un largo, complejo, doloroso e inacabado proceso. Uno de los retos de una nueva historia de la literatura es dar cuenta de ello y esto, no sólo en el caso de la

---

<sup>10</sup> En *Aproximación al problema de las literaturas de minorías: Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana*, Nicolay Vargas presenta los hallazgos de su estudio acerca del tratamiento que se les otorga a las literaturas escritas por mujeres, indígenas y afrocolombianos. Según este, el historiador le adjudica un tratamiento diferente al resto de las literaturas al relegar a un segundo plano de importancia aquello que provenga de algún integrante de estos sectores considerados como marginados.

mujer, sino también en el de los negros, indígenas y otras subculturas y tradiciones marginalizadas. (144)

Laura Restrepo aprovecha el espacio narrativo para ofrecer una mirada alternativa al proceso creativo. Al poner a una mujer como protagonista y rodearla de otras féminas, pone de manifiesto las preocupaciones, situaciones y sueños de las mujeres que han quedado al margen de la historia. Volveremos a este punto en el capítulo iv, titulado “*La novia oscura* de Laura Restrepo: Un viaje por la memoria”.

## F. *LA NOVIA OSCURA* DENTRO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE LAURA RESTREPO

La interesante combinación de su labor como periodista y su pasión literaria hacen de Laura Restrepo una de las escritoras colombianas más reconocidas en la actualidad. Uno de los mayores méritos de su obra consiste en que la trama trasciende los conflictos que vive el país sudamericano y que retratan las situaciones que se viven en cualquier parte del mundo. Nacida en Bogotá, en 1950, ha ejercido como profesora de literatura, ha incursionado en la política y se destaca como periodista. Tras su nombramiento por el presidente Belisario Betancur en la *Comisión Negociadora de Paz* entre el gobierno y la guerrilla, elaboró *Historia de un entusiasmo*. Ha sido editora y columnista. Con su novela *Dulce compañía*, obtuvo el *Premio Sor Juana Inés de la Cruz* en 1997, y el *Premio Alfaguara de Novela con Delirio*, en el 2004 que le dio a conocer entre el público hispanoamericano. Ha escrito también ensayos y un libro infantil.

Entre sus obras se encuentran: *Historia de un entusiasmo* (1986), *La isla de la pasión* (1989), *El leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Olor a rosas invisibles* (2002), *Delirio* (2004), *Demasiados héroes* (2009), *Hot Sur* (2012), *Pecado* (2016) y *Los divinos* (2018).

Con *La novia oscura*, escrita en 1999, Restrepo presenta un texto en el que se mezclan los géneros de la crónica, el reportaje y la ficción. A pesar de valerse del periodismo como herramienta para validar la veracidad de su discurso, este sucumbe ante la literariedad de su escrito. De hecho, en diversas ocasiones, la autora ha comentado ser consciente del debate al que se enfrentan sus lectores al creer o no lo que les presenta el texto. En *La novia oscura* la autora invita al lector a cuestionarse la realidad a la que accede, desde una construcción ficcional. Como estrategia, Restrepo coloca a una periodista que investiga y relata en primera persona los resultados de una

investigación que resulta ser una invención, como los demás personajes que allí se presentan. Este planteamiento coincide con el expuesto por la argentina Beatriz Sarlo, quien en "Literatura e historia" manifiesta que esta novela se ocupa de reconstruir un pasado contado desde diferentes puntos de vista, a modo de alegoría, y remite a una realidad más amplia en el contexto nacional.

La historia sobre la cual se elabora *La novia oscura* alude a la década de los cuarenta y la de los 1990, que es la temporada en la cual la narradora, en su papel de periodista, entrevista a los habitantes de Tora y, a base de lo que recopila, escribe una historia sobre dicha ciudad en la década de los 40 y su protagonista: la famosa prostituta Sayonara. La narradora necesita hablar con los personajes para poder escribir la historia sobre Sayonara. El texto se desplaza constantemente entre la trascendencia de la escritura al mismo tiempo que sus límites. Para ello, se vale de una voz narrativa que le aclara al lector el mundo ficcional y literario sobre el que se construye la novela.

Según postula Julie Lirot en su ensayo "El desarrollo de la mujer protagónica: Visiones opacas y cuerpos transparentes", la tarea de Restrepo en *La novia oscura* es "representar la posibilidad de que un cambio trascendente ha ocurrido para la vida de la mujer de este mundo" (160). Para Lirot, llama la atención que ninguno de los personajes principales de la novela tenga nombre propio, aunque esto responde a que con ello se plantea su resistencia a asumir los roles impuestos por la sociedad. Este es el caso de Sacramento, Sayonara y Payanés, quienes, con esto, trascienden el lugar y la época aludidos en el texto, al mismo tiempo que su registro en la trama responde a la oralidad del relato. En el caso de Sayonara, quien representa a las prostitutas, "mediatiza cada historia intercalada y provee una meta narrativa coherente dentro de la cual se desarrollan" (161). De hecho, la investigadora apunta que *La novia oscura*

recoge el proceso de industrialización en el que mujeres y hombres sucumben ante la imposición de roles determinados socialmente. Por esto, la mujer decide sobrevivir por medio del matrimonio o de la prostitución, pero con la esperanza de que le redima el amor de un hombre que le apruebe.

Asimismo, insiste en que, como en otras de sus obras, en esta, Restrepo se vale de la narración periodística para dar paso a distintas voces narrativas que asumen el rol de informar la historia y reconstruirla. Esa "reconstrucción histórica se revela en el argumento, aunque la forma de contarla disminuya la presencia de la autora" (135).

Por su parte, Luz Stella Angarita Palencia en "Tres historias paralelas en *La novia oscura*" alude a la lectura y memoria personal como características de esta novela restrepiana. De acuerdo con Angarita, la lectura se desplaza entre la realidad y ficción:

la novela es el resultado de una investigación que la autora hace visible en varios momentos y pese a que la historia trata un tema desgarrado en apariencia, no se aleja de un cuento maravilloso— una bella chica, el deseo, el héroe y el antihéroe, el secreto—. En realidad, es un mecanismo para construir personajes mientras en el trasfondo se edifican distintos temas argumentales que tejen el relato". (176)

Constantemente, la autora aclara que su intención consistía en realizar una investigación periodística. Sin embargo, el elemento ficcional se presenta en la construcción de esos personajes arquetípicos que inciden en el relato. En la novela se entretiene la historia sobre el robo continuo de gasolina en el oleoducto en Barrancabermeja— otrora Tora— y al mismo tiempo conocemos las historias de una prostituta, Sayonara; el hijo de una prostituta, Sacramento; y Payanés, nombrado por su lugar de origen.

De la misma manera, Montserrat Ordóñez en "Ángeles y prostitutas: Dos novelas de Laura Restrepo," afirma que

lo que hace Laura Restrepo es recuperar visiones y alternativas de vida. Su investigación periodística y la imposibilidad de aprehender la historia y las motivaciones de distintos grupos sociales la llevan a una solución ficcional. Así, la novela reemplaza su intento de lograr reportajes periodísticos o documentos y testimonios que den razón de esos elusivos mundos con el resultado, como en todas las elecciones, de que algo se gana y algo se pierde. (186)

Más adelante añade que la investigación periodística de Restrepo se filtra por medio de una periodista ficticia que se da a la tarea de reconstruir la historia de esa oscura prostituta, así como la de la *Tropical Oil Company*, aunque no queda clara la distancia entre quién narra y quién desea ser contado. Sin duda, la autora le devuelve la vida imaginada a cada uno de sus personajes.



## CAPÍTULO II

### DISCUSIÓN DE LAS NOCIONES DE HISTORIA Y FICCIÓN: LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

## DISCUSIÓN DE LAS NOCIONES DE HISTORIA Y FICCIÓN: LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

En este capítulo se presenta el marco teórico de nuestra investigación y se discuten las nociones de historia y ficción en las tres novelas seleccionadas. Estos dos conceptos nos permiten analizar por qué las autoras recurren a la ficción para plantear hechos históricos en sus obras. Para ello, consideramos los trabajos teóricos de Hayden White, Santiago Juan Navarro, María Cristina Pons y Mario Vargas Llosa. Además, analizamos las teorías relacionadas con la nueva novela histórica y la noción de cómo Carmen Boullosa, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza abordan tres momentos históricos diferentes desde su perspectiva como mujeres.

La historia y la ficción se han visto como dos términos opuestos debido a la noción de que el primero está basado en hechos y el segundo, en la imaginación y, por lo tanto, deben permanecer separados. Sin embargo, la brecha entre ambos se ha vuelto cada vez más difícil de distinguir. Por esto, en las obras que son objeto de nuestro estudio, identificamos elementos que nos acercan a la historia mediante el empleo de la ficción. Esto nos lleva a preguntarnos la posibilidad de que estos conceptos puedan entrecruzarse y al mismo tiempo requiere que identifiquemos cómo se delimitan. El acercamiento entre historia y ficción que se da en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* resulta evidente, ya que las autoras parten de hechos históricos para desarrollar su trama. No obstante, la presencia de la historia no se da de manera aislada, sino que la ficción se incorpora al relato para que el lector acceda a un texto literario y derive de este, el disfrute que se persigue con su lectura. No solo se informa, sino que se entretiene.

Nos proponemos demostrar cómo la ficción interviene en la historia para incluir las voces de quienes han quedado excluidos de la oficialidad del discurso histórico. La ficción es el medio que emplean Boullosa, Restrepo y Rivera Garza para

visibilizar a los marginados, que en estas obras se representan a través de una mujer que alterna su identidad entre europea, india y española como ocurre en *Duerme*; una prostituta que lidera no solo a su grupo, sino a otros sectores desplazados, como en *La novia oscura*, y el cuestionamiento de la realidad desde la locura y el confinamiento en *Nadie me verá llorar*. Procederemos a discutir cada una de las nociones según las presentan los teóricos seleccionados para esta tesis.

En primer lugar, tenemos el uso de la ficción como evidencia histórica y su habilidad para construir significado. Para hablar al respecto, debemos remontarnos a la noción de Aristóteles acerca de la historia y la poesía. Para él, la realidad debía describirse según ocurrió o había sido, mientras, en la poesía, se podía pensar acerca de lo que podría haber sido. Por esto, la historia está restringida a los hechos y revelar la verdad es a lo que se aspira. Otros escritores también se han enfrentado a esta dualidad y ha recaído en ellos el adaptar el hecho histórico para presentarlo en sus obras o imponer una noción sobre otra. Esto ha dado paso a la proliferación de novelas históricas en la que la representación del pasado responde a la preferencia de cada autor y su selección de los hechos incluye aquello que ha quedado rezagado por la oficialidad histórica. De esta manera, la ficción coincide con la evidencia histórica y con esto, se ha retado la concepción de que la verdad puede representarse únicamente a través de un texto histórico. Al incorporar lo ficcional al texto, el autor se traslada al tiempo de lo que narra desde el momento en el que escribe. Como consecuencia, disminuyen las restricciones que se imponen sobre un texto histórico gracias a la creatividad que le aporta la ficción a lo narrado.

El significado se construye sobre el fundamento de la historia. Así lo constata Hayden White, quien, a través de su libro *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo xix*, establece que mediante la ficción se rescata lo que ha quedado

oculto, a la espera de ser recuperado. Por lo tanto, la historia y la ficción se encuentran al incorporar los hechos en la estructura narrativa y de esta manera, en el texto se mezclan hechos comprobables con construcciones que resultan de la imaginación. Sin importar la vía por la que se asiente la narración, la construcción de significado está presente gracias a la colisión entre ambos elementos. Por consiguiente, tanto los personajes como sus historias se vuelven creíbles.

El discurso de la historia no es verdadero ni falso, sino que funciona como una gran metáfora, cuya fuerza simbólica permite comprender el pasado, desde un punto de vista determinado, que nunca es el único posible. Por esto, Hayden White agrega que, a la hora de escribir sobre el pasado, no se trata de elegir entre la objetividad o una visión distorsionada, sino entre diversas estrategias para la constitución de la 'realidad' en el pensamiento, y luego manejar dicha realidad de diferentes maneras, teniendo en cuenta que cada manera posee sus propias implicaciones éticas. Para White, la literatura (re)escribe el pasado. Al mismo tiempo, el género narrativo de las últimas décadas se ha instituido como un lugar de reflexión de la escritura, desde donde se cuestionan y se impugnan los procedimientos narrativos de la historiografía tradicional. Este discurso histórico también prefiere la narrativa basada en hechos reales o, narrativa histórica, por lo que las obras cuentan con una precisión que requiere investigación sobre la época y el lugar en cuestión.

En su obra, Hayden White disminuye la aparente diferenciación entre ambos géneros. Para White el conocimiento no se limita exclusivamente a la historia, ya que los textos que producen tanto los historiadores como los novelistas, se derivan de la forma en que organizan sus datos y, en ese proceso, la imaginación juega un rol fundamental. Igualmente, aclara que la noción de que el escritor de historia se topa con los hechos y no los inventa como lo hace el escritor de ficciones ofusca el rol que

también ocupa lo creativo en él. Al relatar un evento, el historiador organiza lo ocurrido tomando en cuenta el significado de tal manera que se produzca un texto coherente. Tanto la literatura como la historia tienen en común las mismas estrategias, por lo que coinciden al compartir la misma noción de verdad.

La ordenación de hechos selectos de la crónica en un relato plantea el tipo de preguntas que el historiador debe anticipar y responder en el curso de la construcción de su narrativa. Esas preguntas son del tipo: “¿Qué pasó después?”, “¿cómo sucedió eso?”, “¿por qué las cosas sucedieron así y no de otro modo?”, “¿cómo terminó todo?”. Esas preguntas determinan las tácticas narrativas que el historiador debe usar en la construcción de su relato (*Metahistoria*, 18). Agrega que a esas preguntas deben añadirse otras que se relacionan con la estructura para tener un texto completo. Para atender esas interrogantes que surgen, los historiadores deberán trabajar con tres niveles: la explicación por la trama, la explicación por argumentación y la explicación por implicación ideológica.

En primer lugar, White define la explicación por la trama o *emplotment* como la acción del historiador de aclarar el tipo de historia que se ha contado. “El tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular” (18). Recae en el historiador aclarar si su texto responde a una de cuatro formas arquetípicas establecidas por Northrop Frye en su texto *Anatomy of Criticism*: romance, tragedia, comedia o sátira. Lo importante, según White, es que “toda historia, hasta la más ‘sincrónica’ o ‘estructural’ está tramada de alguna manera” (19). Agrega que, para que se identifique con un romance, debe contar con un héroe que resulte victorioso después de enfrentar varias vicisitudes. En la comedia, la esperanza se mantiene gracias al triunfo del hombre sobre su mundo, mientras, en la tragedia no nos topamos con ocasiones

festivas, sino con la caída del protagonista como resultado de las leyes existenciales. En la sátira, sobresale la ironía. A través de estas formas arquetípicas el historiador presentará su narración.

En cuanto a la explicación por argumentación formal, le corresponde al historiador definir qué significa lo que relató. Para lograrlo, los hechos a los que alude en la trama efectivamente debieron haber ocurrido, pero no los explica por medio del tramado, sino por el proceso de desarrollo que conlleva cada situación en la historia. Al mismo tiempo, es necesario tomar en cuenta cuatro paradigmas que puede adoptar una explicación histórica: formista, organicista, mecanicista y contextualista.

Para White, la teoría formista “considera que una explicación es completa cuando determinado conjunto de objetos ha sido debidamente identificado, se le ha asignado clase y atributos genéricos y específicos, y pegado etiquetas referentes a su particularidad” (24). Le corresponde al historiador establecer la unidad y la variedad en los elementos a los que se refiere en su obra. Advierte que la tendencia en este proceso suele ser de hacer generalizaciones. De la misma manera, la explicación histórica también puede clasificarse como organicista. En esta, el historiador se centra, a modo de consolidación de los hechos en el campo histórico, en cómo estos se integran, más que en describirlos individualmente. Quien la practica, observa la serie de leyes que intervienen en el desarrollo de la historia, sus causas y desenlaces con el mismo rigor que se aplican en los procesos físicos. Vinculada también al empleo de las leyes, surge la explicación mecanicista, en la que se buscan las leyes que determinan el curso que se describe en la narración. Esta actividad tiende a ser más precisa. En otras ocasiones, entra el enfoque contextualista para describir el hecho de que se tome un elemento aislado y, a partir de él, analizar el contexto en el que ocurrió y si, a su vez, este provoca algún otro suceso. De entre los cuatro

modelos, White sostiene que los modelos formistas y contextualistas son los que han prevalecido entre los historiadores académicos. Esta preferencia no obedece a alguna otra razón, excepto que así lo han establecido quienes pertenecen al renglón profesional de los historiadores.

El tercer nivel corresponde a la explicación por implicación ideológica. En él, White alude a

un conjunto de prescripciones para tomar posición en el mundo presente de la praxis social y actuar sobre él (ya sea para cambiar el mundo o para mantenerlo en su estado actual); tales prescripciones van acompañadas por argumentaciones que afirman la autoridad de la “ciencia” o del “realismo. (32)

Para describir el conjunto de ideas que entran en juego cuando el historiador asume sus posturas, el autor propone cuatro posiciones ideológicas básicas: anarquismo, conservadurismo, radicalismo y liberalismo. Estas las toma de *Ideology and Utopia* de Karl Mannheim. De acuerdo con White estas implicaciones ideológicas acompañarán las ideas que se presenten a través de la trama y pueden analizarse a su vez, desde un punto de vista social y político.

Para describir las ideologías se requiere que se establezca cómo cada una de las posturas se relaciona con el cambio social y cómo lo percibe. A su juicio, las cuatro se acercan con mayor o menor grado de desconfianza, pero coinciden en la necesidad de que deben surgir nuevas transformaciones. Igualmente difieren en cuanto al ritmo en que deben darse los cambios. Los conservadores esperan que ocurran naturalmente; los liberales, deben darse socialmente y para los radicales y anarquistas, el ritmo debe ser de manera cataclísmica. Para explicar esto, cita nuevamente a Mannheim, quien sostiene que, para los conservadores los cambios

deben darse progresivamente, ya que para ellos la estructura actual es una “utopía”. Mientras, los liberales visualizan cómo podría mejorarse, sin moverse a realizar algunas modificaciones en el presente, como querrían los radicales. Por último, los anarquistas ven el cambio como algo inminente e idealizan “un *pasado remoto* de inocencia natural-humana del cual los hombres han caído al corrupto estado ‘social’ en que ahora se encuentran” (35). De la misma manera destaca que todas toman en serio el cambio y solo difieren en cuanto al ritmo y los medios para lograrlo.

Simultáneamente, estos tres niveles que distingue Hayden White se combinan en lo que denomina estilo historiográfico. La disposición de estos no puede hacerse indiscriminadamente, ya que está limitada por el arquetipo al que responde la trama. En su lugar señala que deben darse por afinidad y se refiere a ellas como modos de tramar, de argumentación y de implicación ideológica. Asimismo, le corresponde distinguir entre los elementos léxicos, gramaticales y sintácticos para luego representarlos en su narración. Este estudio lingüístico depende, a su vez, de los cuatro tropos básicos del lenguaje poético: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. En su conjunto, ayudan a aclarar el contenido que no se presenta con cierta claridad.

En primer lugar, la metáfora le servirá para comparar y contrastar dos términos, mientras que la metonimia, permite el juego del nombre de una parte por el todo. Con la sinécdoque se pretende utilizar una parte para simbolizar el todo al que se alude, y la ironía, niega lo que se afirma. De acuerdo con el crítico, los primeros tres tropos son tipos de metáfora, aunque se diferencian en las integraciones que efectúan en el nivel literal de sus significados. Luego, procede a asociar estos tropos con los paradigmas que corresponden a la explicación por argumentación. Así, la metáfora es representativa como el nivel formista; la metonimia es reductiva como el



nivel mecanicista, y la sinécdoque, integrativa como el nivel organicista. Al ser paradigmas lingüísticos los designa además como “lenguajes de identidad (metáfora), extrínseco (metonimia) e intrínseco (sinécdoque)” (45). Aclara que si lo que se narra no puede clasificarse usando estos tres topos del lenguaje poético, le corresponderá al autor recurrir a la ironía. Esta “representa un uso deliberado de la metáfora en interés de la autonegación verbal” (45), en la que pone en duda lo que se afirma y presupone un punto de vista realista sobre la realidad.

Por otra parte, identifica tres fases de la conciencia histórica del siglo xix. Comienza con la Ilustración tardía, en la que la historia era vista en términos irónicos. Dicha concepción suscitó una crisis en el pensamiento histórico. Es Hegel quien afirma que se requería identificar las diferencias entre un modo irónico y un modo metafórico al acercarse a la historia. Asimismo, surgen teorías mecanicistas de explicación de la Ilustración como las propuestas por Augusto Comte, quien tramó la historia como comedia. Esa crisis también da lugar a tres escuelas distintas del pensamiento histórico: la novelesca, la idealista y la positivista que coincidían en su repudio a la actitud irónica.

La segunda fase, denominada ‘madura’ o ‘clásica’, corresponde a los años 1830 al 1870. En esta época se debate sobre la teoría de la historia y la persistente producción de enormes descripciones narrativas de culturas y sociedades pasadas. Además, surge un grado de autoconciencia teórica al realizar investigaciones sobre el pasado y da lugar a un debate acerca de criterios sobre una concepción ‘realista’ de la historia. En este punto, Marx combinó las estrategias sinecdóquicas de Hegel con las estrategias metonímicas de la economía política de su época. Su mayor logro fue conseguir transformar el estudio histórico en una ciencia.

Con la última fase, la condición de ironía es el verdadero contenido de la ‘crisis del historicismo’. En esta entra en juego Nietzsche, quien intentó asimilar el pensamiento histórico a una noción del arte que toma el modo metafórico como estrategia. Junto a Marx, ambos proporcionaron la base para la caída en la ‘crisis del historicismo’.

Al transcurrir el tiempo, White sostiene que ha prevalecido el debate en cuanto a qué constituye una representación realista de la realidad. Para definir el realismo es necesario recurrir a sus opuestos, es decir, el concepto se definirá al establecer que efectivamente no se trata ni de “irrealismo” ni de “utopismo”. Por esto, para que una obra se clasifique como realista deberá caracterizarse por presentar aquello que se oponga a lo que no constituye parte de la realidad.

Para narrar el pasado, insiste que el contenido debe manejarse dentro de uno de varios marcos para que este se ajuste a una estructura lingüística y así se pueda contar la historia. En el transcurso, los historiadores seleccionan entre los datos que manejan— y también descartan otros— para incluirlos en sus narraciones. Por lo tanto, “they may not like to think of their works as translations of fact into fictions; but this is one of the effects of their works” (*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 92). Como resultado, la ficción y la historia se entrecruzan en el género narrativo en la medida en que el autor del texto recurre a la ficción para capturar la atención de sus lectores y, además, cómo accede a la historia para reconstruir el pasado utilizando la evidencia y trayéndola al momento en el que escribe.

La memoria es otro punto de encuentro entre la historia y la ficción. La memoria es un elemento esencial en la construcción de la obra narrativa y por esto, resulta muy importante entender cómo se recuperan los hechos y cuán confiables son al apearse o no a lo que verdaderamente ocurrió. Igualmente, debe considerarse cuál

fue el criterio de selección de estos y cuáles tuvieron preeminencia sobre los demás y por qué. Asimismo, entran en juego las concepciones del autor y por qué solo se han recuperado aquellos recuerdos que sirven para elaborar el texto.

En la tríada seleccionada, dos de las autoras no participaron directamente en la acción que narran, ya que se remontan a hechos que aluden a una época anterior a la suya. Este es el caso de las novelas escritas por Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza, ubicadas en México y que comprenden distintas épocas de la historia mexicana. Por ejemplo, *Duerme* abarca la época colonial en México, cuando este era uno de los dos virreinos del imperio español en América. Asimismo, *Nadie me verá llorar* traslada a los lectores hasta una época más contemporánea, durante el porfiriato y la serie de reformas impuestas por ese régimen en ese país centroamericano a principios del siglo xx. Sin embargo, el tiempo narrativo de *La novia oscura* está más próximo a su autora y también interviene en el discurso el rol de Restrepo como periodista. La obra revela el giro que tomó una investigación sobre el robo de combustible en una zona de Colombia y cómo, al indagar en los acontecimientos, la autora construyó el marco que tomó como referencia para elaborar su novela. Estos aspectos son parte de la discusión que ampliamos en los capítulos tres, cuatro y cinco sobre *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar*, respectivamente.

En cuanto a la colisión entre historia y ficción que observamos en estas obras, esta sirve para que los textos reclamen su veracidad al derivarse de fuentes primarias o de la evocación de los recuerdos de los testigos que han participado en los eventos a los que se alude. Al insertar los hechos históricos, las autoras recurren a analizar la evidencia, formular sus propias hipótesis y presentar argumentos lógicos que vienen a formar parte de un contexto distinto al que estas herramientas suelen pertenecer. Con esto, las obras registran una mezcla entre hechos que verdaderamente ocurrieron y la

invención de otros, sin que el lector advierta cuáles son reales o no. Se trata de un discurso literario en el que no se puede precisar dónde termina lo histórico y comienza lo ficcional.

En la reescritura del pasado, Lissette Rolón Collazo, en su texto *Historias que cuentan*, resume los modos en los que Hayden White identifica que la literatura puede (re)crear el ayer. Estos son:

1) Pasado como telón de fondo (función decorativa), 2) pasado como escape o refugio del presente (función evasiva reaccionaria o revolucionaria), 3) pasado como inspiración para el presente (función catalizadora, 4) pasado tratado poéticamente (función formativa o educativa), 5) pasado como proyección de una visión de mundo subjetiva (función privada o individualista), 6) pasado como legitimador del presente (función pretexto) y 7) pasado como pre-historia o explicación del presente (función dialéctica colectiva o explicativa). (108-109)

De acuerdo con Rolón Collazo, en este manejo de la historia se manifiestan las convicciones políticas, sociales y culturales de quien piensa y escribe el pasado desde el presente. La trama novelística se desarrollará dependiendo del modo que se escoja y los detalles a los que accede el lector estarán condicionados por esas combinaciones. Agrega que “el pasado en su función decorativa puede establecer el tono de la narración o servir de calendario para la acción sin que intervenga necesariamente en los eventos” (109). La historia como telón de fondo no incide en las acciones de los personajes, puesto que estos actúan independientemente del evento al que se alude en el texto.

Recurrir al pasado con el propósito de evadir la realidad es para Rolón uno de los usos más populares que permite reaccionar contra alguna postura o para emitir algún tipo de denuncia. Si se acude a él para buscar inspiración, se “pretende y promulga acciones revolucionarias a partir de la (re)construcción de un ayer que asalta la armonía simulada del presente” (111). No solo se inspiran en los hechos a los que se alude, sino también a personajes y cómo actuarían estos en el presente. Al incorporar hechos históricos en una obra de ficción el autor y el lector se conectan de una manera distinta para examinar la historia que se conoce. La manera de escribir de estas autoras se presenta como contradiscurso de la historia de los países de los que escriben.

De los conceptos presentados por Hayden White, el modo de tramar que emplean las autoras corresponde a la explicación por tramado (*emplotment*) a través del arquetipo de la comedia. En cada una de las novelas, sus autoras pretenden aclarar el tipo de historia que están contando y los hechos se construyen sobre el triunfo del hombre, en este caso, las mujeres que lideran estas historias sobre cada uno de sus mundos. Asimismo, en cuanto al modo de argumentación, la tríada responde al paradigma contextualista. Boullosa, Restrepo y Rivera elaboran sus novelas a partir de hechos aislados y analizan el contexto en el que estos ocurrieron. De esta manera recorreremos en el tiempo y en distintas latitudes tres instancias en la historia latinoamericana. La distancia temporal acerca o requiere un acercamiento de parte de las autoras para visibilizar los acontecimientos a los que se refieren. Su reescritura del pasado las lleva a desplazarse a través de la historia y cómo esta ha quedado registrada para que la accedamos desde el presente. En *Duerme*, Boullosa asume el reto de contextualizar lo ocurrido durante la época colonial mexicana. Con una mayor proximidad, tanto Restrepo en *La novia oscura* como Rivera Garza en *Nadie me verá*

*llorar* también exponen las diversas vicisitudes que enfrentaron los sujetos que no forman parte del canon histórico.

Sobre este particular, por lo que indica Santiago Juan-Navarro en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: Una perspectiva interamericana*, estas novelas indagan en el pasado de sus países, pero no buscan usar la realidad histórica como trasfondo, sino que se enfocan en reescribir el pasado para atender las áreas oscuras de la historia oficial (57). Este planteamiento coincide con lo expuesto por Hayden White en cuanto al paradigma contextualista. Por esto, advierte Juan-Navarro que al distinguir entre la narrativa histórica y literaria nos topamos con textos en los que se reconstruye o se deconstruye el pasado al reescribir la historia desde el presente. Los nuevos discursos que resultan de estas prácticas se enfrentan al reto de presentar una obra veraz o, si se opta por lo segundo, derribar cualquier pretensión de que la suya es una reconstrucción verdadera del pasado. Para ello, echan mano de distintos elementos que pertenecen a distintas épocas y los entrelazan con los contemporáneos.

En su texto, Juan-Navarro se da a la tarea de estudiar las obras de Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Ishmael Reed y E. L. Doctorow, y observa en ellas

la recuperación de la marginalidad, el uso de filosofías políticas que dejan espacio a la heterodoxia y la disidencia, el concepto de la literatura como una experiencia comunal abierta a la participación del lector, y la reescritura paródica de las tradiciones históricas y literarias, con la intención de desmitificar los sistemas de representación dominantes<sup>11</sup>. (14)

---

<sup>11</sup> Para efectos de esta tesis, destacaremos únicamente los señalamientos que hace Santiago Juan-Navarro sobre los dos autores hispanoamericanos que estudia: Carlos Fuentes y Julio Cortázar.

Estas tendencias que identifica se repiten en la metaficción americana y van de la mano a su vez de otros cuatro rasgos de la novela histórica postmodernista: “el utopismo, la búsqueda de la identidad cultural, la hibridez y el intento de crear una cultura pedagógica y política dentro de un marco dominado por la falsificación de la realidad y el simulacro de la historia”. (15) Estas inclinaciones también son palpables en *Duerme*, *La novia oscura*, y *Nadie me verá llorar*, ya que los mundos literarios de cada una de estas narraciones sirven para discutir ciertas problemáticas al margen de los registros históricos. Por esto, a través de sus personajes, Boullosa, Restrepo y Rivera crean un espacio donde reinterpretan la realidad y dan voz a los grupos silenciados por su etnia, raza o género. Al mismo tiempo, desde el presente, contemplan el pasado y divulgan las situaciones y preocupaciones históricas dentro de la ficción de sus obras.

De la misma forma, Santiago Juan- Navarro comenta la multiplicidad de versiones discursivas que surgen en el intento de reconstruir los hechos que forman parte de la narrativa. Para ello, recurre al análisis formal de la historia propuesto por Hayden White y que también es objeto de estudio en esta tesis. La llamada “tropología” y la narratividad en el discurso histórico implican “todo acto de escribir como un acto poético” (40). Asimismo, coincide con White en la necesidad de establecer las diferencias entre los hechos narrados y el registro histórico, puesto que percibe al historiador como un narrador y el ejercicio de escritura como un acto poético. De esta manera “la escritura de la historia se convierte, así, en un acto en el que la invención (originariamente reservada a la ficción) no está del todo ausente, sino que desempeña, en la mayoría de los casos, un papel primordial” (41). Por lo tanto, más allá de los contrastes que presentan en cuanto a su estilo, los discursos de la ficción y la historia coinciden mucho más.

De los cuatro autores que conforman el estudio de Juan-Navarro, en Carlos Fuentes identifica lo que denomina una preocupación casi obsesiva por la reescritura de la historia, evidente en los géneros de la novela, el ensayo y el drama.

Primeramente, señala que en sus novelas *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Cambio de piel* (1967) y *Cristóbal Nonato* (1987), se alude al pasado mexicano a través de un personaje, se alterna la historia y la fantasía, se refiere al pasado prehispánico, la ciudad aparece como protagonista o se ubica desde un momento posterior en la historia. Además, indica que su revisionismo histórico se consagra en su novela *Terra Nostra* (1975), que “de entre todas las obras de Fuentes, . . . representa la culminación de su búsqueda formal e histórica” (51). En ella presenta otra opción del pasado por medio de una narración plagada de elementos fantásticos que se alterna con la realidad.

De la misma manera, Fuentes se vale del género ensayístico para poner de manifiesto su representación de la historia desde la modernidad. Entre otros planteamientos, en *La nueva novela hispanoamericana* (1969) destaca el rol de la ambigüedad en sus obras y cómo se vale de esta para elaborar sus historias. Asimismo, desde su ensayo *Tiempo mexicano* (1971) expone su proyecto utópico como reacción ante las políticas impuestas por el Partido Revolucionario Institucional (PRI)<sup>12</sup> de México. No obstante, retoma su revisión literaria en *Cervantes, o la crítica*

---

<sup>12</sup> De acuerdo con la *Enciclopedia Británica*, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) es la facción política que dominó las instituciones mexicanas desde su fundación en 1929 hasta finales del siglo xx. Originalmente, se conoció como el Partido Revolucionario Nacional; luego, en 1938, pasó a llamarse Partido de la Revolución Mexicana hasta que, en 1946, adoptó su nombre actual. Prácticamente todas las figuras importantes en la política local y nacional mexicana pertenecían al PRI porque la nominación de su candidato equivalía a su elección. A pesar de que contaba con el apoyo de amplios sectores de la población por la implementación de la reforma agraria y la nacionalización de la industria petrolera, cuando era necesario se valía de la represión y, como indican otros, hasta del fraude electoral para solidificar su posición. Poco a poco su dominio del Senado fue disminuyendo hasta que en 1989 algunos de sus candidatos a la gobernación comenzaron a perder. Sin embargo, sus candidatos a la presidencia continuaron gozando del favor del electorado hasta la elección de 2000 en la que se eligió presidente a Vicente Fox del Partido de Acción Nacional (PAN). Su elección puso fin a 71 años



*de la lectura* (1976), un ensayo contemporáneo a *Terra Nostra*. En cuanto al género teatral, en 1970 vieron la luz sus únicas dos obras dramáticas, *El tuerto es rey* y *Todos los gatos son pardos*, en las que reflexiona desde diferentes perspectivas sobre los problemas históricos no solo en México, sino en Hispanoamérica. Según lo expuesto en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: Una perspectiva interamericana*, la creación literaria fuentesiana privilegia la ficción sobre la historia, pero no la abandona totalmente en su interés en ofrecer una versión alternativa del pasado. En su examen sobre la producción de Fuentes, concluye que el género narrativo es el que facilita que la representación literaria no se limite a reflejar lo ocurrido, sino que también posibilita otras vías comunicativas. Este aspecto también resulta evidente en su análisis sobre la obra de Julio Cortázar.

De la misma manera, Santiago Juan- Navarro observa que la narrativa de Cortázar sugiere constantemente “que la realidad imita la ficción” (165). De acuerdo con sus hallazgos, en los relatos cortazarianos se ofrece una perspectiva que se aleja un tanto de la realidad y que carece de objetividad, pero que, al mismo tiempo, posibilita la difusión de las historias de los seres marginados que conforman su mundo literario. Esto lo observa también en su novela *Rayuela*. Entiende el investigador que recae sobre el lector, a quien Cortázar denomina copartícipe y copadeciente, la responsabilidad de cuestionar e indagar el registro al que accede para escudriñar la verdad. Para Juan- Navarro esta verdad se presenta de manera incompleta por lo que requerirá del lector una mayor actividad crítica.

---

de dominio continuo del PRI. Más tarde, en las elecciones de 2012, con la elección de Enrique Peña Nieto, el PRI retomó la presidencia. Al culminar su término, el Partido Revolucionario Institucional se desplomó al no retener una cantidad significativa de escaños en el Senado. Como consecuencia, desde 2018, Manuel López Obrador, del Movimiento Regeneración Nacional (MORENA), es el presidente de México. Su victoria representó la primera vez en cerca de noventa años que la presidencia mexicana no es ocupada por algún candidato del PRI o del PAN (<https://www.britannica.com/topic/Institutional-Revolutionary-Party>).

Del mismo modo apunta que, en sus obras, Ishmael Reed y E.L. Doctorow problematizan la frontera entre ficción e historia. Entre otras conclusiones, también señala que la escritura de la historia se convierte así en una forma de domesticación del pasado con efectos de legitimación específicos” (40). Entendemos que es la intención de Boullosa, Restrepo y Rivera Garza privilegiar la ficción sobre la historia al aludir al pasado desde sus espacios para recoger las experiencias mexicana y colombiana a fin de “iluminar las áreas oscuras de la historia oficial” (57), aportando algo nuevo a la realidad sin limitarse únicamente a reflejarla y aprovechando al máximo las libertades creativas que les permite el género novelístico. El siguiente capítulo nos permitirá discutir ampliamente las nociones de historia y ficción.

Una función importante de la historia es reducir un pasado esencialmente inestable y complejo a una historia o narrativa que brinde tranquilidad. De acuerdo con Beverly Southgate en *History Meets Fiction*, los textos en los que se cruzan la historia y la ficción requieren que el lector esté alerta y experimente un poco de ansiedad en la medida que accede a las explicaciones y es capaz de otorgarle significado al pasado al que se alude en la obra:

Reassurance is achieved by the inclusion of causally connected explanations, by the avoidance of any negativity and the appearance of steadily progressive development, and above all by the bestowal of meaning on a past, the contemplation of which otherwise leaves us insecure and riven with anxiety. And—bringing us back decisively to our theme of history's meeting and relationship with fiction—it is recognized that any such story, any such narrative, is bound to be not, in the traditional sense, factual, but (at least in part) inevitably fictional, a 'soothing fabulation'. (153)

Como herramientas para autenticar el discurso, además del análisis de la evidencia, la formulación de hipótesis y la presentación de argumentos lógicos, podemos toparnos con las fotografías. Una foto es capaz de recoger un hecho, transmitir la verdad acerca de este y, por lo tanto, alejarse de la ficción. En el caso que nos ocupa, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* se valen de una fotografía para elaborar la narración. En *La novia oscura* la foto de una misteriosa mujer con la que se topó Laura Restrepo, fue su inspiración para recrear lo que pudo haber sido su vida y las de aquellos que le rodearon. En el capítulo iv en el que analizamos *La novia oscura*, abordaremos este particular. Asimismo, en *Nadie me verá llorar* a través del personaje de Joaquín Buitrago, quien es fotógrafo, una de las muchas fotos que tomó a lo largo de su frustrada carrera fue la de Matilda Burgos. Un encuentro posterior les permite a los dos personajes centrales de esta novela remontarse al momento que captura la fotografía. Este y otros aspectos se discutirán en el capítulo v sobre *Nadie me verá llorar*.

Beverly Southgate, asimismo, cuestiona el elemento de selección de datos en la construcción de las narrativas históricas. Para ella, las convicciones políticas y morales también entran en juego al momento de escoger qué se incluye o se excluye en el texto. Como consecuencia, estos textos narrativos están lejos de ser representaciones exclusivamente objetivas de lo que verdaderamente ocurrió, pues pasan a convertirse en construcciones que responden a ciertos propósitos, lo mismo que ocurre con los textos ficcionales (156). De esta manera, la ficción sirve para dar a conocer las narraciones de aquellos sectores marginados que han quedado excluidos del discurso oficial, pero también para perpetuar las narraciones de los ganadores o quienes pertenecen al sector dominante. La representación de ambos sectores — los incluidos y los excluidos — dependerá de las creencias dominantes que inciden sobre

la percepción de la realidad. Por esto, la ficción se encargará de revelar la función de las historias y los personajes incluidos o excluidos de la narrativa, tomando en cuenta las divisiones de clase que las limitan. Como resultado, la narrativa histórica es una representación de cierto aspecto de la realidad y sus creencias dominantes. Los historiadores se enfrentan al problema de diferenciar la verdad de la especulación y los hechos, de la ficción (171).

En el encuentro entre la historia y la ficción y los límites que se establecen entre ambas, la verdad no está limitada únicamente al texto histórico. Sin embargo, para algunos, la historia aparece definida respecto a su exclusión de lo ficticio pues se apega a hablar sobre la verdad del pasado. Por otro lado, la ficción se percibe aislada de la verdad, ya que se deriva de la mente del autor. El contraste se valida tanto en los testimonios como en los textos escritos. En relación con el primero, los testigos tienen sus propias perspectivas de los eventos que experimentaron. En ellas reflejan las memorias que escogen compartir, sus propios intereses y agendas.

Algo que debe quedar claro es que la historia se ha definido en oposición a la ficción. De esta manera, para aludir al pasado se recurre a ella y así se reemplaza el mito con representaciones actuales de hechos que verdaderamente ocurrieron. También se le ha visto como un fundamento sólido sobre el que se pueden edificar otras identidades. En cambio, la ficción se percibe como un género inferior con su capacidad para llenar ciertos vacíos que dejan las historias convencionales. Para Southgate, la diferencia esencial entre historia y ficción ya no puede sostenerse porque está claro que toda la historia es ficticia

in the sense that it is a literary (rhetorical, aesthetic) construction based on evidence that is itself of *inevitably* questionable reliability. If, as a literary discourse, it bears any relationship to the ‘facts’ of what

actually happened, we can never know what that relationship is; for we can never *know*—have certain knowledge of—the past by which to test the validity of any descriptions of, or assertions about, it. We can, in short, never re-present that past (as history) in any way of which it makes sense to talk of ‘truth’ or ‘certainty’ or in any way that is finally and irrefutably distinct from fiction. (195)

A pesar de la dificultad en contrastar un elemento del otro, la distinción entre ambos es necesaria. Desde el texto ficcional aspiramos a reconocer cualquier sesgo de veracidad que se incluya al relatar un evento que ya ocurrió. Por esto, la clasificación de qué se considera un texto apegado a la verdad por su carácter histórico, debe ampliarse para que consideremos otras alternativas que han sido relegadas únicamente a la ficción.

Sobre este particular, Mario Vargas Llosa advierte en *La verdad de las mentiras* (2013) que la mentira facilita la expresión de la realidad sobre la cual gira la novela:

En efecto, las novelas mienten -no pueden hacer otra cosa- pero ésa (SIC) es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es . . . Para aplacar — tramposamente — ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener (5).

Como estrategia, el propio autor confiesa que ha recurrido a rehacer la realidad que responde a los recuerdos que guarda en su memoria y que impulsaron su creatividad. Para él, la fantasía que le permite recrear sus historias cumple con el propósito de

transformar lo que se narra. En esa recreación de la realidad se modifican los hechos sin que se advierta que sean reales o no. De la misma forma aclara que además del lenguaje, lo importante es el tiempo de la narración y cómo este responde a las descripciones creadas por los novelistas: “Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo. El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos” (6). Aplicando lo que expone Vargas Llosa, el lenguaje empleado por las tres autoras que son objeto de nuestro estudio evidencia la distancia entre los hechos que narran desde el presente. Tal y como lo plantea el autor, la ficción entra a llenar los vacíos que surgen en el proceso de recopilar lo narrado y las distintas formas de aproximarse a la realidad.

De la mano con lo anterior, Vargas Llosa indica que el grado de veracidad en el texto dependerá de cuán cercanos o distantes estén los hechos a los que se alude en la narración. Mientras exista mayor cercanía, también prevalecerá la verdad. De acuerdo con el autor, existe cierto riesgo de creer que la vida es tal como se describe en el texto. Esta noción ha dado paso a las ficciones, que cataloga como el espacio que necesita llenarse. Al respecto sostiene que “la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (8). La encomienda del autor será lograr que el lector asuma como real la verdad literaria, pues, al fin y al cabo, eso es a lo que se aspira con el texto.

De manera similar, puntualiza que la obra literaria se califica como exitosa por sus personajes, la anécdota y la estructura sobre la que se construye. El valor de una ficción recae en su poder de persuasión, no en su apego al hecho que relata. El cotejo entre ambas realidades — la de la ficción y la real — es prescindible en términos

artísticos, pues para saber si una novela es buena o mala, genial o mediocre, no hace falta saber si fue fiel o infiel al mundo verdadero, si lo reprodujo o lo mintió. Es su intrínseco poder de persuasión, no su valor documental, lo que determina el valor artístico de una ficción (21).

Cuando un autor recurre a alejarse de la realidad, le impone al lector un tiempo distinto y sus características propias. Con esto logra que la novela se distinga por su originalidad al distanciarse mediante la fantasía y la ficción: “Sólo las ficciones fracasadas reproducen lo real; las logradas lo aniquilan y transfiguran” (23). La ficción viene a completar la vida porque añade lo que el ser humano no es capaz de encontrar en su vida real, pero que ansía experimentar mediante la ficción.

Para diferenciarse de cualquier otro documento histórico, la obra de ficción debe ser capaz de añadir una nueva experiencia al mundo narrativo. Esta nueva experiencia vuelve al texto eficaz y original, y construye un cosmos paralelo en el que se enfrenta al mundo histórico anhelando experimentar aquello que tanto desea. No se trata de exponer la verdad histórica. La novela debe mentir de tal manera que logre “hacer pasar por verdades las mentiras” (76). En este ejercicio de alterar la realidad conocida, la ficción está más cerca de la historia que de la literatura puesto que, como argumenta Vargas Llosa, a través de ella advenimos a la realidad que pertenece antes del momento de la narración. En la ficción se esconde una verdad profunda que se accede desde las fantasías que ella misma crea.

De la misma manera, Sergio Ramírez en “Hermanas de leche” resalta las similitudes entre la historia y la novela (o ficción), a las que denomina “hermanas de leche”. De acuerdo con él, resulta difícil distinguir entre los hechos reales y los que son productos de la imaginación del autor, lo que acentúa el carácter inverosímil de la novela latinoamericana. Por esto, afirma que “el relato de los hechos de la Historia

aparecerá siempre bajo un velo engañoso, extendido por la mano de intereses políticos, ideológicos, corporativos o religiosos. La novela, que ya se sabe que miente, gana crédito porque sabe seducir mejor” (64). Y es que la incorporación de detalles en la historia acentúa el disfraz de verdad bajo el que se esconde la novela y abre un espacio que admite otros géneros. Igualmente, la influencia de la sociedad en la que surge la obra literaria será palpable en el texto, pues la creatividad no la aleja de su cotidianidad.

Con la incorporación de la historia y ficción en estas tres novelas vemos que estas responden a la nueva novela histórica, ya que, entre otras características, incorporan a personajes históricos, así como la fragmentación y el dialogismo. Al ejemplificar esta noción narrativa, vemos cómo también se presenta una relectura de la historia para cuestionar las versiones oficiales de esta, al rechazar la existencia de una verdad absoluta. Asimismo, como rasgo de la nueva novela histórica, la narración en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* se da en diferentes tiempos, lo que provoca que predomine la ficción sobre la historia.

De la misma manera, como discutimos previamente al hablar de las tendencias narrativas en la novela latinoamericana, la nueva novela histórica, como teoría literaria, se ajusta a los planteamientos de las tres obras y responde a su complejidad y a la heterogeneidad de las culturas que se discute a través del texto literario. En los capítulos que siguen aplicaremos cada uno de estos rasgos en las novelas escogidas. Demostraremos cómo el lugar de la verdad se alterna en cada una de las historias y propicia la creación de otros mundos literarios en los que también se incluyen personajes históricos. Otra característica de la nueva novela histórica que advertimos es la constante referencia al proceso creativo que se da en las tres obras y la intertextualidad, pues en cada una de ellas el acto de la escritura como un elemento



legitimador de la verdad aparece constantemente. Las tres autoras se ocupan de cuestionar la versión de los hechos históricos, optando por una reescritura del pasado, pero recurriendo irremediablemente a los hechos que la historia ha registrado. Por esto, la imaginación literaria predomina en las tres obras para que, por medio de ella se reconstruya el pasado de manera coherente.

En esa reconstrucción del pasado que se da en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* resulta necesario exponer los testimonios de los marginados que han quedado ausentes de la historia oficial. De esta manera los principales personajes en estas tres novelas provienen de sectores que han estado ausentes del poder. Para dar a conocer su existencia, las voces narrativas recurren a la ficción para presentar el punto de vista de estas minorías que han quedado al margen de la historia oficial.

## CAPÍTULO III

### *DUERME: UNA HISTORIA APÓCRIFA DE MÉXICO*

*DUERME: UNA HISTORIA APÓCRIFA DE MÉXICO*

"Escribir historias sí sirve, no digo que no,  
pero sirve demasiado,  
es una manera de conquistar y vencer,  
y yo no tengo por qué conquistar mundo".  
(Pedro de Ocejo en *Duerme*, 77)

Este capítulo pretende probar cómo la novela *Duerme* (1994) de la autora mexicana Carmen Boullosa es una obra que reconstruye los marcos referenciales acerca de la época colonial para suscitar la memoria histórica y cultural al reivindicar el sustrato indígena y recuperar las memorias excluidas por el discurso oficial. Aunque se trata de una obra de ficción, la autora incorpora documentos históricos y otras fuentes textuales, además de personajes que se solidarizan con los marginados para deconstruir la historia oficial. Demostraremos cómo la ficción se presenta a modo de alternativa ante los silencios de la historia.

En su conjunto, las novelas de Boullosa se proponen rescatar la historia y exponer al público lector a la versión de los marginados por esta. En el caso de *Duerme*, la autora mezcla el pasado indígena, la modernidad y la posmodernidad de México, enmarcados en una trama que se desarrolla en el siglo xvii. De esta manera, nos ofrece una nueva mirada sobre el descubrimiento, la conquista y la colonia, etapas que atravesó esta nación norteamericana. Por ubicarse precisamente en el pasado colonial y destacar así el rol de los aztecas, la obra que nos ocupa redefine la cultura e identidad mexicanas para reconocer la presencia indígena en la actualidad de México. Mediante el personaje ficticio de Claire, una europea que se viste como hombre y desea vivir como tal, la novela presenta el encuentro con las creencias indígenas y

cómo estas propician las aventuras de la protagonista.<sup>13</sup> Este tema del travestismo literario es recurrente en la literatura. Ha estado presente desde *La asamblea de las mujeres*, de Aristófanes, hasta las comedias de capa y espada del Siglo de Oro (como con Rosaura en *La vida es sueño*). Como estrategia narrativa, los autores lo han manejado según sus propósitos y en *Duerme*, aparece en Claire. De la misma manera, vemos cómo en esta novela se examinan las cuestiones históricas desde otra óptica, cómo el momento presente responde a lo que ya ocurrió para accederlo desde otro sitio de lectura. En cuanto a este punto, entra en debate la discusión de la tensión constante entre la historia y la ficción a partir del hecho histórico en el que se apoya el texto y los límites de lo que se denomina nación en la reconstrucción de la historia.

En el rescate de la memoria excluida del discurso oficial, Boullosa, al igual que sus compatriotas Rosa Beltrán y Elena Garro, cumple con la responsabilidad del escritor en sacar del olvido el pasado colonial mexicano. De esta manera, las escritoras mexicanas han aprovechado la reinterpretación, relectura y reescritura de acontecimientos históricos nacionales desde la perspectiva femenina con el propósito de concienciar sobre el rol que han desempeñado las mujeres en la historia, a pesar de que estas no ejercieron posiciones de poder. De ahí que en sus textos enlacen la invención de historias apócrifas como es el caso de *Duerme*.

Precisamente, Paola Madrid Moctezuma en su artículo "Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro" afirma que la obra boullosana intenta redefinir las tradiciones

---

<sup>13</sup> En su artículo "*Symbolica mystica: La venerable María Magdalena de Lorravaquio Muñoz y sus tangencias con lo sagrado hispánico*", el doctor Emilio Ricardo Báez Rivera comenta acerca de la simbología prehispánica en el diario espiritual de la visionaria más antigua de México, madre María Magdalena de Lorravaquio Muñoz. Argumenta Báez Rivera que en los fenómenos que experimentó la monja, hay puntos de encuentro con las mitologías grecorromana, semita y las culturas prehispánicas en América, en especial la nahua mixteca. Estas creencias indígenas que propician las aventuras de Claire en *Duerme*, traen a la discusión como señala Báez, la noción del arquetipo junguiano y el sustrato de pensamiento mítico que comparten todas las civilizaciones.

precolombinas, la conquista y la época colonial y, a su vez, añadir a su particular reflexión un sesgo utópico singular. Según Madrid Moctezuma, en ella se emplea la metaficción y la fragmentariedad para promover múltiples lecturas. Una de estas sugiere una batalla inventada entre indígenas y españoles en la que el bando indígena resulta ganador y restaura su cultura, pero queda al margen de la historia porque solo existe en la mente del poeta y no en la del historiador. Es la historia la que nos indica que, a pesar de las múltiples rebeliones organizadas, estos no lograron vencer a los colonizadores. De hecho, son las reflexiones metaficcionales las que llevan al lector a suponer que el mundo literario al que accede es una invención. Esta reescritura cuestiona la versión oficial de la historia al presentar una exégesis de los conflictos sociales y debatir las estructuras de poder.

Por su parte, Julio Ortega en "La identidad literaria de Carmen Boullosa" sostiene que las obras de esta autora mexicana, además de proponer una revisión de la literatura, configuran también un discurso sobre las posibilidades poéticas de la novela histórica de fin de siglo. De esta manera, en cada uno de sus textos se interesa, sobre todo, en abordar el contexto literario desde la ficción, por lo que cada novela parte de la tradición, pero lo que predomina es la versión distinta que ofrece de los hechos en los que se basa. Del mismo modo responde a los postulados de la nueva novela histórica. Entre otras características, *Duerme* ofrece una relectura de la historia e impugna con ella las versiones oficiales de la historia. Mediante las distintas perspectivas que se presentan, el lector accede a las diversas interpretaciones que pueden darse de un mismo hecho histórico. Con esto, también la autora rechaza una sola verdad, por lo que recrea y transforma la historia para rescatar a los sujetos que han quedado excluidos de ella. Al tomar como punto de partida el mito del conjuro que se realiza en Claire, la historia reivindica el pasado indígena que ha quedado

ausente de nuestros textos. Asimismo, se superponen distintos tiempos en la narración que permiten que se tenga un cuadro amplio sobre la trayectoria del personaje que se desplaza desde el sector de los vencidos para liderar victoriosamente la historia que la autora inventa.

En el caso de *Duerme*, Carmen Boullosa nos presenta a Claire, una mujer muy difícil de definir por la subalternidad que exhibe. Su complejidad radica en que es una fémica europea, pero también es hombre e indígena. Por medio de este personaje ficticio, vemos un cuestionamiento sobre la identidad fija femenina y los distintos momentos por los que atraviesa. Como protagonista, Claire es una francesa que llegó al Nuevo Mundo disfrazada como un caballero francés, pero a su llegada debe suplantar al conde De Urquiza, quien fue acusado de traición y sentenciado a muerte. Su condena no llega a concretarse, ya que unas mujeres indígenas la rescatan mediante un ritual en el que reemplazan su sangre con las aguas del lago y Claire se vuelve inmortal, aunque para permanecer viva, debe mantenerse cerca del valle de México.

La vida de Claire antes de llegar al Nuevo Mundo se relata en el segundo capítulo, titulado “Muerte ajena”. En su rol como el conde Enrique de Urquiza y Rivadeneira, se salva de la horca gracias a “las aguas de los lagos” (33). Este ritual nos remite a los secretos de la cultura azteca.<sup>14</sup> Es entonces cuando rememora su niñez y cómo su madre la vestía de varón para que pudiera acompañarla mientras se prostituía. Esa es la primera instancia en la que el travestismo aparece como estrategia para preservarle la vida. Como niña, su género la exponía a toda suerte de peligros,

---

<sup>14</sup> Este rescate de Claire mediante el ritual de las mujeres indígenas que reemplaza su sangre con las aguas del lago y le confiere la inmortalidad remite inevitablemente a la metamorfosis de Acis en río que desemboca en el mar y se une al cabo con Galatea en el mar, reescrito en versión latina por Ovidio y en versión castellano-barroca por don Luis de Góngora y Argote.

sobre todo, por permanecer junto a su madre mientras esta se prostituía. De esa época no recuerda su nombre ni de niña ni de niño, pero sí que era la protectora de su madre, a quien le ayudaba a quitarse de encima a los borrachos que se dormían sobre ella. Vestirse de varón, por lo tanto, le dotaba de otro tipo de poder con el que no contaba vestida como niña. Asumiendo el género masculino, podía enfrentarlo. No obstante, su madre murió asesinada a mano de los mismos borrachos de los que buscaban desprenderse. Con tan solo diez años de edad, la protagonista pasó a servirle a un coronel quien desconocía su verdadero género. Cuando este descubrió que menstruaba — y, por lo tanto, era una mujer — abusó de ella; luego, Claire lo abandonó y así terminó como prostituta.

La prostitución es un punto que las tres obras estudiadas tienen en común. Quien permanece alejado del poder pierde el acceso a otros espacios y se ve forzado a sobrevivir valiéndose de aquello que posee: su cuerpo. Tanto en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar*, la prostitución sirve como elemento de supervivencia. Más adelante se discuten las repercusiones de la prostitución en las novelas de Restrepo y Rivera Garza.

Retomando el tema de la prostitución en *Duerme*, a la protagonista, ejercer este oficio le trajo repudios y desprecio. Sin embargo, fue el medio que le permitió embarcarse a otro espacio para darle otro giro a su vida. Sin importar el hecho que conllevó la muerte para su madre, Claire optó por convertirse en prostituta como medio para sobrevivir. Usar su cuerpo como quería — o necesitaba hacer — le dotaba de poder. Como prostituta, Claire utilizó su cuerpo como el medio que la mantendría viva y con el que conseguiría el dinero necesario para salir de allí. No sabemos cuánto tiempo transcurrió desde que determinó que emigrar sería su meta, pero la novela relata su último encuentro con un cliente a quien emborrachó, le robó su ropa y así se

embarcó con algunas monedas hasta “las tierras nuevas” (35). Lista para salir de allí, para transformar su vida en la manera en que quería, una vez más, asumió la identidad masculina como elemento de supervivencia, de escape de su realidad. Su travesía tampoco estuvo exenta de toda suerte de artimañas para subsistir e instalarse finalmente en México.

Una vez llega a México, asume una nueva identidad vestida como hombre. Para suplantar al conde de Urquiza, viste huipil y enaguas — ropa de india — y encima, el mejor traje del conde. Este travestismo acentúa su inestabilidad. Como india, no puede acercarse hasta sus compañeros, así que imagina que “en cualquier descuido me apodero de espada y ropas de algún confiado español, sé que ataviada de mujer no soy fea, y si lo hice en Honfleur bien lo puedo hacer en Nueva España. Ya vestido así, llego a ellos, les cuento mi aventura (omitiendo mi paso por las enaguas) y esto se acabó” (41). El propósito de contar “mi aventura” representaba para Claire relatar su verdad. Vemos cómo Boullosa introduce la importancia de que la historia sea capaz de revelar otros sucesos y representar con ellos un cuadro más completo de la realidad. En el ejercicio de dar a conocer quién es, Claire expresa su intención de seleccionar aquellos apartados que le sirvan para salir a flote y, por lo tanto, omitir lo que le lance una vez más al espacio que ocupan los vencidos. La historia que ella decide contar es la que consideraba que le llevaría a tener una mejor suerte en México.

Recordemos que la novela abarca el tiempo de la conquista y el establecimiento de los virreinos en el Nuevo Mundo. Al momento de su llegada, los conquistadores españoles continuaban ganando espacio en el territorio, lo que representaba la pérdida física de su entorno para los indígenas. De ahí que veamos la intención del personaje en ocultar el vestido de indígena que lleva debajo de su ropa



masculina porque le impediría mantenerse entre los vencedores. En ese momento, estaba ajena de que el poder del que gozaría más tarde, la inmortalidad, vendría de manos de una indígena y que las mayores victorias las alcanzaría cuando formó parte del bando que la historia se ha encargado de presentar como el derrotado. Cada vez que asume una nueva identidad, la protagonista logra acceder a otro espacio social al que no pertenece. La hibridez mediante la cual altera su cuerpo corresponde a las diversas identidades de las que se apropia, travestida como pirata francés, conde español, india campesina y más tarde, como un acaudalado español.

A su regreso a la casa del conde, esta palpa de primera mano el día a día de las mujeres indígenas en el virreinato de la Nueva España. Es allí donde conoce al poeta Pedro de Ocejo, quien luego la salvará al inventarle una identidad y un pasado mientras se recuperaba de las heridas que recibió en combate. Durante el tiempo que comparte junto al vate, atestigua la realización de una pieza teatral, lo que sustenta el rasgo metaficcional que caracteriza a esta obra boulosana. La novela termina cuando Claire se encuentra entre la vida y la muerte al huir con Pedro del palacio del Virrey tras este enterarse de que había suplantado al conde de Urquiza, su enemigo.

Con el mundo colonial como escenario, cabe destacar los textos de Hernán Cortés, fray Bartolomé de las Casas, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala, entre otros, quienes registraron en sus textos la vida en los nuevos virreinos. La identidad de estos autores resulta ambigua y compleja.<sup>15</sup> Sus obras también estaban enmarcadas

---

<sup>15</sup> La participación de estos autores en el proceso de conquista y colonización en el Nuevo Mundo propició una transformación personal que se reflejó en un cambio en su mandato original. Cortés pasó de mero soldado de fila del gobernador Diego de Velázquez en Cuba a conquistador de México; De las Casas renunció a su encomienda y se volvió abogado de los aborígenes. Asimismo, Núñez Cabeza de Vaca experimentó un proceso de aindiamento intensivo, al extremo que cuando regresa a los suyos, los propios soldados españoles no lo reconocieron; Díaz del Castillo se convierte en la voz que visibiliza a los soldados de a pie en la conquista de México; el Inca Garcilaso encarna el

por una visión que deslumbrara a los europeos y que idealizara el Nuevo Mundo como un Edén. A partir del *Diario* de Cristóbal Colón, se fomentó la visión de que la maravilla que sustentaba a América compensaba los gastos invertidos en la empresa de conquista española. De ahí, la abundancia de hipérbolos, superlativos y otros recursos lingüísticos que fomentaran las diversas expediciones y confirmaran la existencia de las riquezas que describían.

En cuanto a la novela que nos ocupa, en ella se fusionan los últimos años del xvii, cuando ya se ha consolidado la sociedad virreinal y se revelan los diferentes estratos históricos y culturales que aún perviven en México. Para esa época, el país exhibía profundamente su pasado indígena al mismo tiempo que se establecía la nueva sociedad mexicana. Con esta obra, Carmen Boullosa rescata la raíz indígena que ha sido representada en menor medida por la historia oficial. Otros también coinciden con esta necesidad de visibilizar a este sector, como lo expresó Carlos de Montemayor tras recibir en el 2007 el Premio a la Excelencia de lo Nuestro, al acentuar la falta de reconocimiento de la diversidad que “nos lleva a aplaudir el pasado indígena y a avergonzarnos del indio real de carne y sangre de hoy”<sup>16</sup>. A través de *Duerme*, Carmen Boullosa propone redefinir la cultura e identidad nacionales de México para entender mejor el Estado y la política actuales.

---

dilema más estremecedor del mestizaje étnico-cultural, sintiéndose español en el Perú e inca en España. Igualmente, Guamán Poma de Ayala es aborígen cristianizado que denuncia el mecanismo colonial abusivo ante el propio monarca español y, finalmente, el inventor de América como Edén real y posible escribió en castellano su *Diario de a bordo* siendo ítalo-sefardí.

<sup>16</sup> Palabras emitidas por Carlos de Montemayor durante su discurso tras recibir en 2007, junto a Alejandro González Iñárritu, el Premio a la Excelencia de lo Nuestro, que otorga la Fundación México Unido. El galardón reconoce a mujeres, hombres o instituciones mexicanos que destaquen por su obra académica, intelectual, moral, artística y humanística con la que contribuyan al aprecio, fomento y difusión de la cultura mexicana (García Hernández, Arturo. “Carlos Montemayor y Alejandro González Iñárritu recibieron galardón.” *La Jornada*, 15 Sept. 2007, [www.jornada.com.mx/2007/09/15/index.php?section=cultura&article=a06n1cul](http://www.jornada.com.mx/2007/09/15/index.php?section=cultura&article=a06n1cul)).

Ciertamente, Carmen Boullosa acentúa los rasgos ficcionales para reestructurar el pasado colonial. El universo literario al que accedemos se ubica entre el 19 de agosto de 1571, fecha en que Claire llega a la Ciudad de México, y el 27 de abril de 1572, el día de su batalla contra Yuguey. Tras el combate, regresa herida a la Ciudad de México donde convalece hasta que Pedro, quien actúa como narrador metadieético, le lleva al lugar ficticio del bosque del Potosí. El marco histórico en el que se desarrolla la acción novelística nos ubica en el reinado de Felipe ii en España (1556-98). La mezcla entre aspectos históricos y ficcionales se presenta en las luchas de los españoles contra los chichimecas aludidas en la novela que comenzaron en 1550. Otro dato histórico al que se refiere en la obra es a la construcción de la Catedral Metropolitana, comentada por Claire, que se inició en 1573. Además, se alude a las festividades que se celebraron en 1578 cuando llegaron algunas reliquias a la Ciudad de México que el papa Gregorio xiii había enviado. Sin embargo, la recreación de estos hechos en la obra le sirvió a la autora para reinterpretar el pasado desde otra postura. Los sucesos señalados, que son comprobables en documentos históricos, sirven para ubicar el relato en la época de la colonia. En vez de reconstruir ciertos acontecimientos históricos o retratar a personajes importantes de la vida política y cultural novohispana, Boullosa explora en *Duerme* la idiosincrasia de la sociedad colonial:

Al tiempo que llegamos a las barcazas que construyó el Primer Capitán en la Nueva España para vencer la ciudad de los indios, Temixtitan, y que ahora yacen varadas sobre un lodazal que ya es más tierra que agua, a punto de volverse arenisca, porque el lago ha bajado en mucho su nivel en los últimos tres años, suceden tres cosas. (51)

Esta cita alude a la presencia del virrey o primer capitán de la Nueva España, Antonio de Mendoza y Pacheco, quien ejerció ese cargo desde 1535 hasta 1550. Igualmente, menciona la ciudad de los indios Temixtitán<sup>17</sup>, nombre, empleado por Hernán Cortés para referirse a la capital mexicana. Por otro lado, el texto también se refiere a la llegada de De Urquiza a la Nueva España. Con su arribo a las costas mexicanas, se introduce asimismo a un personaje histórico, John Hawkins<sup>18</sup>, corsario a quien este atrapa y forma parte del registro histórico al que podemos acceder y que se ubica en Veracruz, México.

Con su novela, esta autora va más allá, al reconstruir los marcos referenciales acerca de la época colonial para suscitar la memoria histórica y reivindicar el sustrato indígena que ha sobrevivido en México hasta la actualidad. Mediante la ficcionalización de la época histórica en la que se ubica esta obra, Boullosa reivindica el lugar que ocupa la mujer al presentarnos a una fémina que protagoniza la historia, no desde el hogar, sino desde el lugar de la acción misma. Por esto, el punto de vista que predomina en la historia es el que ofrece Claire. Solo los últimos dos capítulos están contados por Pedro de Ocejo y, en ellos, aprovecha para plasmar cómo imagina la vida de Claire si hubiese regresado a México. Este cambio en la voz narrativa para dar paso a la voz del poeta responde al hecho de que Claire se estaba recuperando después de haber sido herida en una batalla. En los momentos anteriores, Claire era

---

<sup>17</sup> La capital del imperio mexica se llamaba Tenochtitlán, pero en su segunda Carta de relación, Hernán Cortés le dio el nombre de Temixtitán.

<sup>18</sup> Del texto *Los viajes de John Hawkins a América (1562-1595)* se desprende que Hawkins se dedicó inicialmente al lucrativo tráfico de esclavos que compraba en África y vendía, sobre todo, en el Caribe utilizando la fuerza si era necesaria para convencer a los posibles compradores. Junto a él navegó su sobrino Drake. Un hecho importante de su vida ocurrió en Veracruz (México). Cuando creían que iban a hacer el negocio de su vida chantajeando a la población con bombardearla si no se aceptaban sus exigencias, ambos fueron acorralados por la llegada de una flota española al mando del nuevo virrey. Por la noche fueron atacados por los españoles. Así perdió el barco más grande de Inglaterra, propiedad de la mismísima reina Isabel I, el *Jesús de Lubeck*, que cayó en poder de los españoles. El barco de Hawkins fue incendiado y tuvo problemas para apagarlo. También hundieron sus otros dos barcos: el *Ángel* y el *Swallow*.

quien dominaba la narración porque igualmente estaba al mando de la historia. Por eso la novela abunda en los detalles que nos permiten acceder a la complejidad de este personaje que discurre desde su pasado como prostituta hasta que asume una nueva identidad masculina al llegar al Nuevo Mundo con la intención de redimirse. Sin embargo, tras ser forzada a suplantar al Conde de Urquiza su proyecto de vida se altera y ya no buscará representar únicamente sus intereses, sino los de la comunidad indígena a la que pertenece. Con esto, Claire altera el orden social establecido para las mujeres y Boullosa cuestiona la versión oficial de la historia mexicana.

En sus visitas al palacio del virrey, la protagonista, como la india Juana, le pregunta a Pedro de Ocejo por qué no escribe las historias que le cuenta. Este es un intento por validar la autenticidad de aquello que se narra por medio de la escritura. En lo escrito se funde la ficción y la historia para deleitar a quienes le lean, pero el deseo del poeta es "hablar con lo que está inerte, con la arena y las estrellas . . ." (77). Su falta de interés en ocuparse de validar lo histórico se sustenta cuando dice que solo escribe en la enorme piedra que tiene sobre su mesa, la misma que le dicta las palabras que incorpora.

Asimismo, se añaden relatos llenos de mentiras, como el que narra el episodio en el que, vestida de india, se enfrenta en duelo a un español y, tras vencerlo, es acusada por el ataque. No obstante, Pedro de Ocejo llega junto al virrey y este comienza a hablarle de Juana y a crear un mundo ficticio que deleita al gobernante y la deja en libertad, pero a su servicio (86).

Más tarde, estos hechos deben silenciarse y, por órdenes del virrey, tampoco debe intentarse ponerlos por escrito. Mariano Baso, quien había acompañado a Claire a enfrentarse a Yuguey y su gente, trae la cabeza de este en un saco con la advertencia de que ahora es la cabeza de Claire la que solicitan. Luego, aparece un libro, estilo

crónica en el que se van registrando detalles muy concretos de la vida de Claire como el cerco que les tendieron, la batalla en parejas, cuando la ataron a un caballo e, incluso, que si se le hiere su cuerpo no sangrará. El virrey le da el texto y le ordena decirle a Pedro de Ocejo que nada de eso salga de la habitación (110). Esta mordaza impuesta pretende impedir que se divulgue que quien lideró con éxito el conflicto fue una mujer; mucho menos autenticar la historia al registrarla por escrito porque eso alteraría el orden establecido en la sociedad colonial. En su deseo por eliminar a Claire por su traición, el virrey ha dado instrucciones de que su historia no se incluya en ninguno de los escritos de la época. Esto nos hace cuestionar la legitimidad de la escritura y cómo la palabra escrita valida el hecho histórico y a quienes atestiguaron lo que allí se registró (127):

—Sí, y a ti te borra, que nada sabrá nadie de ti nunca sino nosotros, los que aquí ves, y un poco Yuguey, los suyos, sus hombres y los tuyos, Mariano Baso y ellos, tan embriagados con las monedas que les dio el Virrey y que en poco tiempo naufragarán toda memoria. (127)

En su empeño por preservar las historias que ha conocido, nuestra protagonista opta por repetir los fragmentos que ha escuchado de Pedro de Ocejo: "Lo que quiero es dinero habido sin muchas complicaciones, para escribir lo que a mí me dé la gana, sin mostrárselo a nadie para no meterme en líos ni con la Corte ni con el Santo Oficio. . . Escribir lo mío y guardarlo para mí" (80). Esta mención de la institución del Santo Oficio y la implicación de la censura impuesta por dicho cuerpo nos sirve de apoyo para sustentar que, sin lugar a dudas, otra historia pudo haber sido posible, pero que esta "verdad" no pudo escapar al orden establecido por quienes estaban en el poder.

Relacionado con lo anterior, cuando Pedro de Ocejo retoma el rol como narrador de la historia en los dos últimos capítulos de *Duerme*, nos cuenta que ha transcurrido algún tiempo desde que llevó a Claire a las afueras de Temixtitán. La imposibilidad de regresarla al lugar donde revive se debió a que tanto Baso y la india Inés habían muerto, mientras que la italiana había sido apresada por el Santo Oficio. En su caso, Pedro había recibido la condena de una especie de destierro que lo mantuvo un año alejado de México e impedido de escribir. Esa prohibición fue la que le enfermó gravemente, pues, en su caso, las palabras eran las que le mantenían vivo. El verse impedido de perpetuar sus pensamientos y, por ende, su creatividad, le restaba vida.

Para ambos, la muerte estaba más cerca. En el caso de Pedro, su cuerpo se debilitaba porque no podía escribir, mientras que Claire permanecía en un sueño profundo por encontrarse lejos de su fuente de vida. Pedro no era inmortal como Claire. Su cuerpo estaba sujeto a los procesos naturales que impone el existir. Sin embargo, el acto de la escritura le inyectaba vida. Su poder creador y como vocero de las historias alternas que se incorporan en el relato, eran su fuente de energía. Las palabras actuaban en él como el agua del río que impartió vida al cuerpo de Claire. Ella, aunque inmortal, estaba restringida al espacio donde la magia del conjuro realizado sobre sí tenía validez. El rito azteca que efectuaron en su cuerpo la mantenía viva mientras ella permaneciera en el área donde habían sobrevivido las amenazas de los enemigos, donde se esforzaban en mantener su integridad, sus ritos y preservar así sus tradiciones. Pedro sabía que, para él, otro final no era posible. Sin embargo, su mayor preocupación era que, por el estado de sueño profundo en el que se encontraba Claire y la imposibilidad de que alguien la acercara a la ciudad y despertara, su historia no se completara: "No está muerta, por mi culpa quedará durmiendo todos los

siglos, su historia quedará incompleta. ¿Qué no podría remediarlo?” (134). Para que la historia de Claire continuara, además de regresarla al valle de México debía ponerse por escrito. Acceder a la historia de Claire hace que los lectores la mantengan viva.

En efecto, son veinticinco años los que pasa en su estado de sueño. El tiempo había transcurrido para todos, excepto para ella. Las consecuencias de que no despertara se relacionan con el hecho de que Claire planificaba liberar la Ciudad de México. Como líder de la insurrección, su estado de sueño también mantenía “dormidos” a quienes esperaban por ella para vencer al opresor.<sup>19</sup> Nuevamente, se apropia de la identidad masculina y viste las ropas que le robó junto a Pedro a un hombre que pasaba por el lugar donde se encontraban. Vestir ropa de varón la lleva a mostrar en el exterior alguien que no es y conseguirlo la lleva a delinquir. Las instancias en la que asume ese disfraz requieren que infrinja la ley porque el objeto que desea no se encuentra a su alcance de ninguna otra manera. Sin embargo, las artimañas que emplea justifican el fin ulterior de sus intenciones cuando expresa:

Yo seré el hombre más rico del orbe, y mis dominios sabrán que yo les he devuelto lo que es de ellos, que he tirado a los usurpadores, que he espantado a los zánganos de las tierras nuevas. Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas. (145)

Para convertir a México en la mejor de las naciones, el texto de Boulosa parece advertir una serie de criterios. En este pasaje de *Duerme*, la autora pone en boca del personaje de Claire su aspiración a ser hombre, tener dinero y derrotar al extranjero. En este punto vemos cómo la autora manifiesta en su recreación de los hechos y los requisitos que consideraba necesarios para lograr transformar la historia del país.

---

<sup>19</sup> En este punto vemos la asociación entre Claire y Juana de Arco, como líderes francesas de su causa en terreno de batalla. Ambas visten de varón, hecho que le costó la vida a la Juana y que contrasta con la inmortalidad ficcional de Claire.



Primeramente, habla del género masculino. El querer ser hombre no nos parece que restrinja la empresa libertadora exclusivamente al género masculino, sino más bien se refiere al espacio que dominan los hombres cuando hablamos de poder. Si hubiese sido así, Boulosa no se hubiese valido de la figura femenina de Claire para encomendarle esta tarea de liderar la revuelta y asumir un rol que no era el que naturalmente le había sido asignado. El que Claire acceda al espacio masculino representa que el valor y el honor que deben definir a los hombres responden a una construcción social, pues ella como mujer consigue ejercer con valentía la tarea que se le encomienda. Esto también representa que, para lograr el fin de que la nación recuperara su libertad sin estar sujeta a ninguna fuerza extranjera, resultaba imprescindible la unión de voluntades entre sus integrantes. Encabezar el conflicto que traería la ansiada libertad requería la participación de todos, fuesen hombres, mujeres o incluso, indígenas. Al final de cuentas, todos compartían el mismo enemigo: la fuerza extranjera.

En segundo lugar, la autora enfatiza en la necesidad de contar con dinero. De la mano de la voluntad, el dinero se encargaría de facilitar lo que hiciera falta. Todos coincidían en que aspiraban a librar su nación de las fuerzas que se habían establecido allí por imposición, pero el mero deseo de que la situación fuese diferente no era suficiente para que se lograra el cambio. Sin duda, el dinero aparece como el facilitador de los medios necesarios para enfrentar al enemigo. Con él, no solo podrían adquirir las armas para combatir cualquier conflicto que se suscitara, sino que les permitiría desplazarse a través de las principales ciudades del país para derrotar los centros de poder españoles. Por eso, era mucha la cantidad que se necesitaba para lograr su objetivo. Quien liderara la revuelta, además de ser uno de ellos mismos,

debía tener a su alcance lo necesario para acceder a los espacios de poder e iniciar desde allí la batalla.

Asimismo, ese pasaje alude a la recuperación de los terrenos perdidos de México. En el tiempo del discurso en *Duerme* eran los españoles quienes poco a poco avanzaban en su empresa de conquistar las tierras aztecas. La clara alusión a condes, virreyes y al rey Felipe ii, así lo demuestra. Sin embargo, la ficción encuentra su espacio en este pasaje porque “los usurpadores” no solo fueron los españoles, sino que el relato nos adelanta a un tiempo posterior en la historia cuando parte de las tierras mexicanas se integraron a los Estados Unidos en el siglo xix. La llegada de los estadounidenses a México ocurrió en 1846, después de una guerra que se extendió durante once años y que logró poner fin al dominio español presente en el país. Nuevamente, la presencia extranjera se impone en México, aunque en esta ocasión los usurpadores eran los estadounidenses.

Con la invasión estadounidense, la historia nos revela que se suscitaron diversos conflictos por el reclamo de las tierras, lo que desató eventualmente la guerra entre ambas naciones el 13 de mayo de 1846. Durante el conflicto se registran episodios destacados como el de la batalla de Monterrey del 21 al 23 de septiembre del mismo año, que representó la derrota del ejército mexicano. La pérdida de la guerra conllevó igualmente la pérdida de gran parte de sus tierras mediante la firma del *Tratado de Guadalupe-Hidalgo*<sup>20</sup>. El territorio que hoy día ocupan los estados de California, Nevada, Utah, Nuevo México y Texas, así como algunas partes de

---

<sup>20</sup> El *Tratado de Guadalupe-Hidalgo* se firmó el 2 de febrero de 1948. Mediante este acuerdo se estableció que México cedería más de la mitad de su territorio y que renunciaba a todo reclamo sobre Texas y la frontera internacional que se estableció en el río Bravo. Como compensación, los Estados Unidos pagaron quince millones de dólares por daños al territorio mexicano por la guerra que antecedió a la firma de este acuerdo. Este tratado se considera uno de los peores capítulos en la historia mexicana, ya que conllevó la pérdida de gran parte de sus tierras.

Arizona, Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma pasaron a formar parte de los vecinos del norte.

No obstante, aunque se encontraba vestida de hombre, al llegar a la casa del Conde de Urquiza da a conocer a los criados que es ella: “Se revela mujer bajo sombrero y ropas de hombre y la rodean con gusto y risas tantas que da gusto verlo” (143-144). En esta ocasión pretende hacerse pasar por el enviado del sobrino del conde, quien no se encontraba, para vender parte de sus propiedades. Con ese dinero libera a la italiana de la cárcel, y aunque esta agradece el gesto, prefiere mantenerse alejada porque entiende que el tiempo se encargó de transformarla en una mujer diferente a la que Claire recordaba.

Otra parte del dinero se lo otorga a los indios para que compren armas y así atacar a los españoles. En este punto de la novela, Carmen Boullosa coloca a Claire como líder de lo que terminó siendo la Revolución mexicana. Aunque este hecho histórico ocurrió tres siglos después, la autora recrea la insurrección en el tiempo de la narración como atisbo de que las circunstancias que propiciaron la rebelión estaban presentes desde mucho antes. De todas formas, aunque sabemos que esto ocurrió posteriormente, en la recreación de este acontecimiento Boullosa menciona las principales ciudades donde, en efecto, ocurrieron los alzamientos a principios del siglo xx, entre ellas, Ciudad México, Veracruz, Puebla, Querétaro, Zacatecas, Potosí... (145). En este aspecto *Duerme* también coincide con *Nadie me verá llorar* al representar este importante episodio de la historia mexicana.

En este sentido, la narrativa de la autora mexicana se destaca por el trato ficticio de un contexto literario hecho. Ortega explica que Boullosa considera el relato como una transformación permanente, resultado de la transcripción de contextos históricos en textos que siguen evolucionando. Cada novela comienza todo de nuevo a

partir de su propia imaginación creativa, negando la tradición narrativa ya existente. En pocas palabras, la obra literaria de Carmen Boullosa nos ofrece novelas que quieren liberarse de la tradición, transformándose en cada lectura para evitar su estancamiento en una sola versión. Ortega sostiene que este deseo de evolución permanente forma parte de la poética imaginista y del creacionismo ilusionista de Boullosa en la literatura posmoderna, que igualmente considera el texto como un proceso eterno, basándose en una subjetividad inexhausta y en la fábula que funciona como espacio donde se analiza el mundo gracias al lenguaje.

En su planteamiento de la situación mexicana, Boullosa no pretende ofrecer una sola respuesta, sino llevar al lector a debatir las versiones aceptadas como verdaderas. En síntesis, *Duerme* de Carmen Boullosa es una novela en la que se mezclan distintas fuentes textuales y en el que la ejecución de los personajes que se solidarizan con los marginados logra deconstruir la historia oficial. En esta obra, la ficción se presenta como una alternativa ante las historias que han quedado silenciadas por la oficialidad. Aunque logramos acceder al mundo narrativo por medio de la invención de personajes, estos hechos imaginados se legitiman con la incorporación de instituciones como el Santo Oficio, personajes históricos como John Hawkins y enfrentamientos como el de Veracruz. Asimismo, la insistencia de la autora en la importancia de la escritura por medio del poeta Pedro de Ocejo y de que este, con su pluma, recopilara lo que ocurría a su alrededor, es otro aspecto que se ha destacado en este análisis. Estos supuestos destacan el rol de los indígenas en la historia, otorgándoles el lugar de los vencedores, al tiempo que promueve sus ritos y costumbres, y se les muestra como victoriosos. Son estos factores los que nos permiten afirmar que *Duerme* es una historia apócrifa de México.

## CAPÍTULO IV

*LA NOVIA OSCURA* DE LAURA RESTREPO:  
UN VIAJE POR LA MEMORIA

*LA NOVIA OSCURA* DE LAURA RESTREPO: UN VIAJE POR LA MEMORIA

“... la literatura es una modalidad del conjuro  
y puede develar claves secretas”.

(*La novia oscura*, 22)

*La novia oscura*, de Laura Restrepo narra la historia de una etapa de Colombia representada por una mujer llamada Sayonara<sup>21</sup>. En su reconstrucción histórica, la autora coloca a esta fémmina como protagonista y sus conflictos como prostituta dan paso al mundo literario de la obra. De esta manera, la narración indaga en el pasado de la ciudad en la que convive, los personajes que la rodean y cada uno de los conflictos que estos enfrentan. Precisamente, Sayonara es el vehículo que nos permite conocer el entorno en el que se desenvuelven los habitantes de la ficticia ciudad del Tora, en una clara referencia a la ciudad colombiana de Barrancabermeja durante las primeras décadas del siglo xx. La autora emplea distintas voces narrativas para discutir acerca de la dignidad, empatía y solidaridad. Además, observamos cómo los personajes enfrentan sus luchas como pobres y marginados socialmente.

Con esto en mente, en este capítulo abordaremos los límites entre historia y ficción desde las técnicas narrativas presentes y la veracidad del texto. Asimismo, estudiaremos la problemática social ejemplificada bajo la marginación, la prostitución, los conflictos obrero-patronales vinculados a la Tropical Oil Company (Troco) y las historias particulares de sus personajes. Así, se inicia ante nuestros ojos la trama de la mano de una reportera que llega hasta el Tora para investigar sobre el

---

<sup>21</sup> Sayonara es el nombre que recibe la protagonista en esta historia. Resulta interesante la connotación que tiene este vocablo japonés, que contrasta con lo que representa este personaje en *La novia oscura*. El nombre japonés alude a ‘una despedida con tono de distancia’, por lo que no significa ‘hasta luego; es nuestro ‘adiós’. La protagonista se llevó consigo los acontecimientos alejados del presente a los que aludimos más adelante en este capítulo y que solo se pueden recuperar por la memoria parcial de las entrevistadas. Sayonara es la fuente principal imposible de acceder, porque se ha mitificado.

robo y la distribución clandestina de combustible, pero que inesperadamente termina indagando en la vida de la prostituta más famosa del lugar, una mujer mestiza llamada Sayonara. De esta manera, la narración abarca diversos acontecimientos ocurridos a partir de la década de 1940 aunque escritos cincuenta años después, momento en el que la periodista inicia su investigación. Este es el primer elemento en el que se cruzan la historia y la ficción cuando accedemos a la novela.

Cabe cuestionarnos, ¿es una distracción de la narradora el desviar el relato de su propósito inicial para contar la historia de la prostituta más famosa del lugar adonde acudió? ¿Acaso Sayonara es un mito? ¿De qué manera Sayonara se vuelve una metáfora de Colombia? Entonces, ¿Colombia está prostituida? Con estas preguntas como guía, iniciaremos nuestro análisis sobre *La novia oscura*.

Como estrategia, Restrepo se sirve de una voz narrativa intradiegética de la que solo sabemos que se identifica como reportera y colombiana: “Como colombiana que soy, sé que registro un mundo que permanece en combustión, siempre y al borde del desplome definitivo y que pese a todo se las arregla, sólo Dios sabe cómo, para agarrarse con uñas y dientes del borde” (267). Esta dualidad permite que su voz se integre al relato ficcional al incorporarse en la historia. Al configurarse como un personaje más, se adentra en la trama novelística<sup>22</sup> como la narradora principal. Es ella la recipiente de lo que ellos tienen que contarle y provee al lector una visión amplia de la trama. Precisamente, en *La novia oscura* manifiesta que

---

<sup>22</sup> Esta inserción en el texto de un personaje que actúa como periodista es un elemento que también se presenta en otras de sus obras como *La isla de la pasión* y *Dulce compañía*.

Todos los Santos, Sacramento,<sup>23</sup> la Olguita, la Machuca y la Fideo fueron narradores extraordinarios, dotados de una asombrosa capacidad de contar sus tragedias sin patetismo y de hablar de sí mismos sin vanidad, imprimiéndoles a los datos la intensidad de quienes, por motivos que aún no comprendo, aceptan confesarse ante un desconocido por el sólo hecho de que escribe, o de que es precisamente eso, un desconocido, o quizá por la sola razón de que escucha. Como si el acto mismo de narrar la propia historia ante un tercero le imprimiera un propósito, la hiciera de alguna manera perdurable, le aclarara el sentido. (129)

Al revelar quiénes son sus informantes, su detalle incluye el método que emplea para recopilar la información que le exponen. Sus conversaciones se convierten en entrevistas en las que estos individuos comparten su propia versión de la historia, casi a la manera de una confesión. Luego, le corresponde a la narradora organizar y escribir la historia principal en su narración. Por esto, recae en las manos de la periodista atar los cabos sueltos e hilvanarlos en la historia que nos cuenta. Precisamente, esa distancia temporal, física y profesional que existe entre ella y los sujetos con quienes interactúa promueve cierta objetividad de su parte y les brinda la confianza de relatarle libremente lo que vivieron. Claramente, en su acopio de datos para manejar el discurso, la narradora principal echa mano de la ficción para llenar los

---

<sup>23</sup> La combinación Sacramento-Todos los Santos, resulta hasta cierto punto, sacrílega en el plano semántico religioso-literal de los nombres, pero a la vez opera como una sutil santificación del oficio más antiguo de la humanidad ejercido de manera honorable. Según el Diccionario de la Real Academia Española, ‘sacramento’ se define en la religión católica como “cada uno de los siete signos sensibles de un efecto interior y espiritual que Dios obra en las almas”. Este personaje recibió el nombre de Sacramento al permanecer internado en el colegio de caridad para huérfanos y abandonados que regentaban los franciscanos en Tora. Por su parte, Todos los Santos fue la fundadora del barrio de La Catunga, el barrio de las prostitutas, “elevada a la categoría de sabia y madre santa” (*La novia oscura*, 13).



espacios vacíos de lo narrado y manejar la distancia que le separa del tiempo discursivo.

Como resultado, la ficción es el vehículo que facilita que se exprese una verdad encubierta. “Para aplacar — tramposamente — ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener” (*La verdad de las mentiras*, 5). En su planteamiento, Mario Vargas Llosa justifica el empleo de la ficción por parte del novelista en respuesta a la imaginación que se impone en su trabajo. Esto supone que el autor modifica los hechos en un acto inconsciente de la frontera existente entre la realidad y la ficción. Igualmente, declara que, en ese acto de escritura, “a más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira” (6). Ese alejamiento entre el tiempo de los hechos y el de la narración queda resuelto con la ficción.

De acuerdo con lo anterior, en entrevista con Begoña Íñiguez, la propia Laura Restrepo expresa:

Siempre he procurado que mis libros sean una mezcla de ficción y realidad. Me baso en hechos reales. Hago siempre una investigación meticulosa de algún acontecimiento . . . luego lo convierto en ficción, para que el lector sienta que le están contando su propia historia. También me interesa mucho la dignidad de mis personajes, sobre todo de los femeninos, que casi siempre se encuentran en situaciones difíciles. Soy colombiana y los duros problemas de mi país se ven, sin duda, constantemente, reflejados en mis obras. (4)

De la misma manera, reafirma su postura en “Una entrevista con Laura Restrepo” de Daniela Melis. En este artículo, la autora admite que la realidad y la ficción se mezclan en sus textos al incorporar un referente histórico comprobable. Su

intergenericidad entre literatura, periodismo e historia pretende crear dudas en el lector de la narración para que cuestione si lo que lee fue real o no. Restrepo distingue estos elementos, no solo en *La novia oscura*, sino también en *Historia de un entusiasmo*, *La Isla de la Pasión*, *El leopardo al sol* y *Dulce compañía*. La incorporación de elementos históricos se ve limitada y, por ello, la ficción facilita ampliar y complementar lo que no se encuentra en la investigación. Más aún, subraya la autora: “es un reportaje, pero es un falso reportaje” (118).

Por esta razón, el producto de su investigación histórica aparece intercalado con capítulos literarios en los que crea la realidad, pero en los que también incorpora la mentira. Es gracias a su experiencia como periodista que construye su mundo narrativo con la ficción como elemento esencial. Los hechos que recopila mediante las entrevistas que realiza forman parte de la nueva realidad que crea mediante distintas versiones. Esta reconstrucción de la realidad se da gracias a las versiones de quienes le cuentan su historia. La ficción posibilita ampliar “y complementar lo que la propia investigación no te da” (117).

Por consiguiente, en *La novia oscura* y como la principal voz narrativa, es la periodista que intenta evocar una narración apegada a la realidad. Su interés en la historia de Sayonara despierta en ella el deseo de publicar su historia. Sin embargo, la trama de la novela se afecta con el relato de unos acontecimientos alejados del presente y al mismo tiempo la obliga a oficializar sus planteamientos al consultar diversas fuentes que validen su labor. No se trata únicamente de registrar lo que tienen que decir quienes atestiguaron lo narrado, sino que el trabajo de la narradora se ve forzado a auscultar los registros oficiales de lo que ocurrió mucho antes. Los hechos forman parte de la historia y la ficción los incorpora al tiempo narrativo para ofrecer una trama verosímil ante la dificultad de no poder acceder directamente a la

fuerza principal: Sayonara. Por esto, su mayor limitación será reconstruir el mundo narrativo dependiendo de lo que otros recuerden o estén dispuestos a contarle.

Asimismo, en “Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo”, la autora confirma que la ficción es lo que prevalece en sus obras y que la incorpora conscientemente en ellas:

Claro está que mis libros actualmente no son reportajes, son ficción, aún en los casos en que el o la protagonista sea un reportero o alguien que escribe una historia; ahí también se está haciendo literatura sobre la literatura, es decir que los reportajes son falsos. (59)

Con esto vemos cómo Restrepo trae a su mundo literario las técnicas empleadas en su oficio previo como periodista. Estas le permiten unirse como voz narrativa en sus obras, pero su inclusión sigue siendo parte del mundo inventado de la autora. Por lo tanto, el texto al que accedemos es producto de su indagación en lo que ya ocurrió y su encuentro con unos hechos que resultan de la imaginación de quien lo escribe.

Agrega que

en mis obras, el reportero juega el papel del detective en el género negro, que es un invento también del escritor. Pese a que los reportajes son inventados, de todas maneras, detrás de las historias, sí hay mucho trabajo de investigación, que me encanta hacer y que es como la cartera de donde saco mis libros. (59)

La novelista depende de la memoria, de los recuerdos e inventa para recuperar el tiempo en el que no estuvo presente. La invención altera esos recuerdos para manifestar los deseos de quien narra, entrelazando la historia y la ficción en esos saltos narrativos.

Mediante diversas conversaciones que sostiene con la matrona del lugar, una anciana llamada Todos los Santos, la reportera recopila algunos datos sobre Sayonara, junto a las anécdotas acerca de las mujeres que edificaron el barrio de La Catunga. Este sector del Tora es el espacio donde coinciden prostitutas, obreros y toda suerte de marginados. Es la ciudad de las 4 P's: putas, plata, petróleo y paraíso. Este espacio marginal, acoge a quienes han quedado relegados en el olvido, excluidos al lugar más bajo de la sociedad. La narradora nos presenta que la gloria de este lugar se resume en un solo nombre: Sayonara, la niña que pasó a ser puta, esposa y eventualmente, la novia oscura, la prostituta más famosa del Tora, la atracción predilecta de los petroleros que llegaban hasta el burdel. La belleza de Sayonara aporta un nuevo significado a la miseria que rodea La Catunga. El diálogo que sostiene con Todos los Santos nos permite acceder a ese espacio que a veces deja de ser marginal para dar paso a un lugar completamente distinto, apreciado y valorado por el goce que se disfrutaba en sus alrededores.

La autora da voz a los personajes femeninos a quienes conocemos, más allá de su oficio, por quienes son como individuos. Escuchamos sus voces en diversos relatos que trascienden el tema de la prostitución para adentrarnos en cada una de sus historias, todas llenas de conflictos, pero también de sensibilidades. En palabras de Santiago Juan- Navarro, las “cuestiones de etnicidad, raza, género u orientación sexual pasan a un primer plano dentro de un nuevo discurso excéntrico, reconocedor de la diferencia y desafiante de aquellas teorías y prácticas que suprimen el carácter situado del discurso. . .” (*Posmodernismo y metaficción historiográfica*, 25). Por lo tanto, el discurso se construye por medio de pistas que podían ser o no creíbles, pero que no desmotivaron a la narradora a dejar de indagar en lo ocurrido y así aportar a la veracidad de la historia que nos narra. Estos segmentos no se incorporan de manera

organizada, lo que propicia que nos cuestionemos cómo se percibe la veracidad del texto. Mediante testimonios, documentos y archivos, debate un sinnúmero de porqués en la narración. De esta manera, se recrea la realidad mediante la ficcionalización de lo ocurrido y accedemos a una visión restringida y masculina de la historia.

Al respecto, en su artículo "Dark Women: Prostitution and Godmother Relationships in *La novia oscura* by Laura Restrepo and *Nuestra señora de la noche* by Mayra Santos Febres", Manuel Apodaca Valdez resalta la capacidad Laura Restrepo de ceder la voz narrativa a narradoras ficticias para reconstruir su historia:

Solo la novela ha sido capaz de asumir el reto de reinventar la historia.

Y la historia ahora vuelta a contar por mujeres tiene otro matiz, más generoso, pero definitorio, menos conflictivos los límites entre el amor y el sexo que le dio la mirada masculina del boom a la prostituta. (142)

Como relato en prosa, la novela facilita la inserción de las múltiples voces narrativas que intervienen en la historia que se va desarrollando a través de cada uno de sus capítulos. Además de escoger este género literario, Laura Restrepo utiliza la prostitución como el hilo sobre el que se teje la veracidad de esta historia, ya que los personajes se afectan directa o indirectamente por ella. Las mujeres que ejercen como prostitutas lo hacen porque distintas circunstancias les impulsaron a ello. Sin embargo, Sayonara, siendo apenas una niña, se une a ese colectivo por voluntad propia y, con esa idea, se trasladó hasta allí para convertirse en prostituta de La Copa Rota, el prostíbulo del lugar. Sayonara veía en la prostitución el único medio para sostener a sus hermanas menores y a sí misma. Su arribo se da junto a Sacramento, quien la entrega a Todos los Santos y esta, a su vez, le enseña el oficio de la prostitución.

No obstante, la periodista confiesa que lo que nos narra es producto de lo que otros le cuentan,

porque a Sayonara no llegué a conocerla personalmente. Supe los pormenores de su historia a través de los relatos y recuerdos de su gente, en particular de Todos los Santos, . . . y por eso sería absurdo llamar investigación, o reportaje, o novela, a lo que fue una fascinación de mi parte por unos seres y sus circunstancias. Digamos que este libro nace de una cadena de mínimos secretos revelados que fueron deshojando, uno a uno, los días de Sayonara, buscando llegar hasta la médula. (*La novia oscura*, 128-129)

En esos “mínimos secretos” que fue develando se alternan las voces de Todos los Santos, Sacramento, la Olguita, la Machuca, la Fideo, Frank Brasco y Rosalía y Julio Mantilla, personajes a quienes entrevista y quienes decidieron compartir su historia con esa extraña. Desde su subjetividad, cada uno de ellos comparte con la entrevistadora su experiencia con esta idílica mujer, así como sus recuerdos. Lo hacen Sacramento como zorrero, Todos los Santos como fundadora del barrio y madrina de Sayonara, sus compañeras en el prostíbulo: Olguita, la Fideo, la Machuca; Brasco como supervisor de la Troco y los Montilla como dueños del Gran Hotel Astolfi. Precisamente, al final de la novela se nos explica: “Y como narradora de *La novia oscura* puse a una periodista que investiga y relata en primera persona los resultados de su investigación, pero que es, junto con los demás personajes, una invención” (429). Accedemos a un discurso en el que domina la voz femenina, con algunas intervenciones masculinas.

Movida por la fascinación que le provocó acceder a estos datos, la periodista comienza a escribir la historia en la que recopila las diversas “vocecitas gritándome

que las atienda y ordenándome que las registre por escrito, o de lo contrario serán barridas por la escoba y se perderán entre los escombros. No doy abasto . . . su intensidad” (215). En su ejercicio como cronista, se suma como testigo de lo que cada una de ellas relata. Con su escritura, se autentica la oralidad de los relatos y recoge las distintas versiones que existen sobre los mismos acontecimientos. Mientras escribe, poco a poco construye el lugar idílico en el que transcurren todos estos eventos y cómo cada uno de los personajes sucumbe ante ellos para eludir o no su realidad. Asimismo, aprovecha para incorporar en su escritura eventos que permitan validar la veracidad de lo que narra como la huelga del arroz y los distintos detalles de lo que acontece en el entorno de Tora. La narradora valida su oficio como escritora al describir que

quienes nos ganamos la vida escribiendo vivimos a la caza de mínimas coincidencias y sutiles concordancias que nos confirmen que lo que escribimos es, si no necesario, al menos útil, porque responde a cauces que corren por debajo de lo aparente, cauces que vuelven sobre sí mismos y anudan el azar en anillos. (21)

Diversas frases refuerzan el planteamiento de que la narradora actúa como editora o informante de los hechos que relata. Movida por la intuición y plagada de incertidumbre, presta su oído a quienes le cuentan, pero su acopio de datos no está exento de dudas y cuestionamientos de sus fuentes. Como periodista al fin, recopila su información por medio de entrevistas con preguntas que graba para reconstruir los hechos. Es a través de esas interrogantes que la narradora intradiegetica observa e indaga en su investigación. Encontramos frases como: “he seguido los episodios de su vida tratando de registrar su huella leve y su rastro de incertidumbre” (359); “he

querido entender la pasión de esa mujer”, y “he querido saber” (361), entre muchas otras en las que revela sus intenciones y su dependencia de las fuentes.

Y en cuanto a mí, que me baste con llegar al final de su historia con delicadeza. Con coherencia apenas y sin forcejeos, sin excesivos ajustes literarios y sin pretender aclarar el misterio de su trinidad. Debo dejar que su estela se extienda por entre las sombras, plural y liviana, evitando calcinarla al exponerla a la luz del día (359).

Como vemos, la narradora expone, por medio de la misma técnica que emplea para desarrollar su texto, que recurre a la ficción para reconstruir el mundo narrativo de *La novia oscura*. En su confesión reside asimismo la originalidad de este texto, puesto que Laura Restrepo no se limita a narrar y describir hechos y personajes, sino que los modifica para manifestar las injusticias hacia los individuos marginados en la sociedad. De hecho, como señalamos anteriormente, al considerarse como falso reportaje, diversos hechos se distancian de la realidad, entre ellos, el suicidio de Claire y la ciudad natal de Sayonara<sup>24</sup>.

De manera similar, la colisión entre el periodismo y la literatura que encontramos en *La novia oscura* también coincide con la existente entre la literatura y la ficción. Al respecto, en “Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo”, Gustavo Mejía afirma que la literatura y la ficción van de la mano en esta historia, pero subraya la importancia de diferenciarlas. Por esto, observamos que la periodista y narradora de la novela se da a la tarea de recrear una historia a la que

---

<sup>24</sup> Como señalamos en este capítulo, tras observar la foto de Sayonara, el eje de la investigación de la autora se modificó para contar la historia de esa misteriosa mujer de manera paralela a la idea original que guiaba su reportaje: el robo de petróleo. De hecho, en “Una entrevista con Laura Restrepo”, la autora le revela a Daniela Melis que obvió el hecho de que Sayonara, se había suicidado porque no le servía para su historia y en su lugar, se lo atribuyó a Claire, una de las prostitutas. Asimismo, por los rasgos indígenas de Sayonara, la ubicó en Ambalema, un pueblito en el que están los indios calima, aunque ese no fue el lugar de procedencia de la mujer de la foto. En este capítulo abundaremos más sobre otras diferencias entre la realidad y la ficción presentes en el texto.



accede desde los archivos que revisa para elaborar su reportaje sobre la distribución clandestina de combustible. Para ello, la ficción es la herramienta que le permite manejar la información, reconstruir la historia y concentrarse en argüir sobre la prostitución, los roles femeninos y la marginación. De hecho, en el artículo anteriormente mencionado de Apodaca, el crítico discute la importancia del referente histórico que está presente en *La novia oscura*. Para él, recae en la escritora la responsabilidad de rellenar los espacios vacíos de la historia:

Si la historia oficial contada desde las estructuras de poder carece de credibilidad porque las instituciones que la emiten carecen de autoridad moral para ser creídas, el escritor (o la escritora, en este caso) se atribuye un oficio anfibio, entre periodismo y literatura, que emite una versión aparentemente ficticia, pero basada en hechos reales y más aún en relatos orales que ha compilado aquí y allá, pero que la ficción como recurso le otorga el derecho de cambiar o rellenar según su apreciación y entendimiento de los hechos. (130)

Por esto, en su búsqueda de la verdad, la narradora reconstruye los hechos basados en los recuerdos de las prostitutas y los obreros de la Troco que integran esa comunidad. Al insertar en el espacio novelesco a la compañía estadounidense Tropical Oil Company, Laura Restrepo ficcionaliza la historia colombiana. Asimismo, aprovecha para disertar acerca de otros conflictos acontecidos en su país y recogidos previamente en obras como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez<sup>25</sup>. Este referente literario encuentra un espacio representativo en *La novia*

---

<sup>25</sup> En *Cien años de soledad* (1967), Gabriel García Márquez alude a la huelga bananera que surgió como respuesta ante los atropellos de la compañía estadounidense United Fruit Company, en Colombia. Este conflicto se extendió durante noviembre y diciembre de 1928 en el área del río Magdalena, otro referente en *La novia oscura* de Laura Restrepo. En su ficcionalización de este hecho histórico, García Márquez ubica la acción en Macondo y describe los conflictos que suscitó la empresa

*oscura* al discutir acerca de las matanzas producto de los conflictos civiles que afectaron a Colombia. También, en esta novela, el río Magdalena<sup>26</sup> es parte del ambiente donde sucumben los cadáveres de aquellos que caen ante el régimen. El Magdalena también se vuelve en el espacio donde ocurren otros eventos importantes como la llegada de Sayonara a través de sus aguas, los domingos de celebración en su orilla y posteriormente, allí tendrán lugar sus encuentros amorosos con el Payanés.

En efecto, la Tropical Oil Company estuvo en Colombia desde 1917 hasta 1951 y su trayectoria en el país sudamericano levantó gran descontento entre la población y dio paso a una serie de eventos violentos en el país. En el texto, estos se representan mediante la huelga del arroz e integra a los personajes de esta historia en ella. Laura Restrepo recrea la misma realidad en su novela, sin deformarla. El conflicto, ocurrido en 1948 en Barrancabermeja, reclamaba las malas condiciones de jornada impuestas por la empresa petrolera, sobre todo las bolas de arroz con las que les alimentaban. Con su respaldo, las prostitutas se unieron cual gremio de trabajadoras del placer a los reclamos de quienes constituían la mayoría de su clientela. Sus reclamos se manifestaron a través de un boletín que redactaba Lino el Titi, y que recogía los reclamos de los obreros, pero también sirvió para dar voz a los marginados de la ciudad. Durante veinte días con sus noches combatieron juntos al patrono opresor, acción que culminó con la posterior derrota de los huelguistas y un

---

bananera en Colombia. La United Fruit Company se convirtió en la principal fuente de desarrollo económico para el país, pero los trabajadores locales sufrieron las consecuencias de la explotación del banano. Esto llevó a que los obreros se declararan en huelga para denunciar, entre otras, las condiciones injustas de trabajo y el pobre servicio médico que se les ofrecía. De la misma manera, en *Cien años de soledad* se reproducen estos acontecimientos, incluyendo la huelga que también contó con la asistencia de los militares y que culminó en la matanza de los obreros (Lucila Inés Mena, “La huelga de la compañía bananera como expresión de lo ‘real maravilloso’ americano en *Cien años de soledad*”).

<sup>26</sup> Nuevamente el río Magdalena nos remite a otra novela de Gabriel García Márquez, en este caso, *El general en su laberinto*- en la que se alude a Simón Bolívar y su recorrido final a través de este río.

sinnúmero de pérdidas a quienes se unieron a esa lucha. Su única conquista fue lograr que no les dieran más bolas de arroz para almorzar. Sin embargo, “la huelga del arroz marcó un antes y un después en la historia de Tora y sus gentes” (226). De hecho, la autora señala: “La huelga del arroz: la quinta y más violenta de las llamadas huelgas primitivas o heroicas del sindicalismo de Tora” (238).

Al buscar datos que evidenciaran la existencia de este conflicto patronal, encontramos que, en efecto, en 1924 se desató lo que se denominó la huelga de Barrancabermeja. No obstante, no se trató del quinto suceso de este tipo, como se dice en la novela. Este hecho comprobable evidencia el encuentro entre ficción y literatura que se ejemplifica en esta obra. Precisamente, así lo registra el artículo titulado “Informe de un funcionario norteamericano sobre la huelga de Barrancabermeja 1924”. El documento detalla el informe confidencial sobre la primera gran huelga de los petroleros barrancabermejeños que preparó Geo C. Schweickert, representante de la Troco. El escrito fue enviado al embajador norteamericano en Bogotá, Samuel H. Piles, pocos días después de iniciado el paro de labores. Además, se describe que el periodo durante el que se extendió se denominó “la semana roja de Barranca” y que contó con la participación de aproximadamente tres mil trabajadores de la Troco. Al insertar en el texto este hecho histórico, Laura Restrepo aprovecha para denunciar las pobres condiciones laborales que ofrecía la industria petrolera a sus empleados.

Entre sus demandas, exigían un mejor salario, inmediato retiro de la fuerza pública, variar el menú al ofrecerles un arroz de mejor calidad con carne y legumbre, que cesaran las humillaciones diarias, que se les proveyera agua potable, lavaderos y una cantidad suficiente de retretes, así como un panteón en el campamento de Tora (242). De esta manera resistieron el enfrentamiento con la Decimocuarta Brigada del ejército y sus trescientos veinte hombres armados.

Al respecto, en “Conflictos individuales y colectivos en las novelas de Laura Restrepo”, Diego Símini destaca “la importancia de la comunicación, de la solidaridad entre personas” que esta pugna de clase propicia. De acuerdo con la narración de Restrepo, la huelga fue el evento al que se unieron no solo los petroleros, sino también las prostitutas. A nuestro modo de ver, el conflicto huelgario sirvió para unificar el sector marginado en una lucha que resultó común. La huelga, al mismo tiempo, se convirtió en el espacio donde convergieron los desplazados, los que constituían ese sector excluido y afectado por las políticas de exclusión impuestas por el sistema capitalista representado por la Tropical Oil Company. No obstante, llama más la atención la integración del ingeniero norteamericano Frank Brasco, uno de los altos empleados de la Troco.

La solidaridad que demostró Brasco hacia el sector oprimido lo costó el rechazo de sus compatriotas y gerentes de la empresa, quienes además entendían que este permanecía secuestrado por los huelguistas. Sin embargo, diversas circunstancias le llevaron a integrarse al otro lado del conflicto, ya que coincidía con los alegados opresores en la idea de defender a la flaca Emilia,<sup>27</sup> una de las torres petroleras y principal motivo de la participación del Payanés. Cabe destacar que no era fácil distinguirlo entre quienes se atrincheraban. De hecho, cuando se le requirió identificarse ante la tropa como funcionario norteamericano, este se negó:

La noche me favorecía porque ocultaba el hecho de que yo era uno de los gringos, cuyas cabezas andaba pidiendo la turba por explotadores e

---

<sup>27</sup> Al referirse a la torre petrolera como “la flaca Emilia” vemos cómo se humaniza atribuyéndole el género femenino y otorgándole su correspondiente sexualidad. La flaca Emilia no solo representa la fuente de sustento para la región, sino que también se vive por ella, por lo que esa ‘mujer’ representa. Durante el conflicto huelgario, en lugar de atacarla para derrotar al patrono, los obreros optaron por defenderla sin dañarla, lo que fue una de las razones por las que perdieron la huelga.

imperialistas. Yo era un gringo renegado y relegado por los demás, desde luego, pero eso no lo sabían los amotinados . . . (275)

El rechazo que había recibido por parte de los suyos se había transformado en rencor hacia ellos y, al mismo tiempo, lo acercó a los colombianos a quienes “les reconocía razón y derecho en sus reivindicaciones” (280). Una vez finalizado el paro, el ingeniero Brasco se instaló entre los huelguistas y ayudó como enfermero de la Cruz Roja Internacional. Al poco tiempo, se le pidió que renunciara, momento que aprovechó para denunciar los atropellos de la Troco por medio de una carta que no se conserva, pero a la que alude la voz narrativa. Según le contaron que “En ella, . . . hacía un sesudo análisis del enclave imperialista y sus efectos sobre la población local” (289). Igualmente, opina que Brasco se sentía oprimido por ser estadounidense extranjero cuando dice que

tampoco pudo él librarse de pertenecer a una nacionalidad que maltrataba a las demás y abusaba de ellas. Ni obrero ni patrón, ni norteamericano ni colombiano, ni calentano ni hombre del frío, entró de manera crónica en las desazones del desarraigo y con la manía irreparable de no querer alinearse con su propio bando, y tal vez fue ese no poder hallarse ni en una parte ni en otra lo que lo impulsó a refugiarse durante los inviernos en su Vermont natal, y a tomar, tras su jubilación la decisión definitiva de no abandonarlo más, para ver pasar allí los días de su vejez. (289-290)

Ante el fracaso de la huelga, los obreros se enfrentaron a una nueva disyuntiva. El alcance económico de la Troco logró que algunos huelguistas aceptaran las cláusulas impuestas por la empresa y abandonaran su lucha y se movieran de bando para aceptar las mejores condiciones de vida que les ofrecía la empresa.

También consiguieron ampliar su plantilla laboral con otras personas que se trasladaron hasta La Catunga por diversas circunstancias:

— Los obreros no contábamos con los ochenta sobrevivientes de la matanza de Orito, que habían llegado a Tora dos semanas antes de la huelga buscando salario petrolero — me dice don Honorio —, ni con las cuarenta y pico de familias damnificadas por los desbordamientos del río Samaná; ni con el grupo recién llegados de Urumita, Guajira, que se ofrecían como mano de obra; o los 160 indios pipatones recientemente expulsados de sus tierras ancestrales por la propia Troco en su proyecto de ensanchar las fronteras; los desplazados de no sé dónde, los 127 del tal otro lado, los miles de desempleados que se mostraron más que dispuestos a aceptar cualquier oficio sin imponer condiciones. (286-287)

En este apartado, la autora aprovecha para reflexionar sobre diversos eventos violentos que han sido perpetrados a través de la historia colombiana<sup>28</sup>. En *La novia oscura* vemos cómo se encuentra la realidad y la ficción al aludir a la época denominada como la Violencia que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo xx en Colombia. En el texto se ejemplifica la falta de recursos con los que contaban las comunidades para que sus necesidades fuesen atendidas por el gobierno. Asimismo, cómo otros sucumben ante las estrategias de la empresa para perpetuar su poder en la comunidad.

---

<sup>28</sup> Esta no es la única novela en la que lo hace, ya que su experiencia como periodista en el proceso de desarme del Movimiento 19 de Abril (M-19) durante la década de 1980, es el telón de fondo de su novela *Historia de un entusiasmo* (1995). La violencia es un tema recurrente en su producción novelística, como se observa, entre otras, en *El leopardo al sol* (1993), *La multitud errante* (2001), *Delirio* (2004) y más recientemente en *Los Divinos* (2018).

Como colectivo, los huelguistas reaccionan contra las imposiciones tanto del gobierno como del patrono y esta situación les hunde más en la pobreza. De esta manera, nos topamos con obreros oprimidos por su empleador, así como prostitutas al servicio de cualquiera capaz de asumir su tarifa e intercambiar con ellos un rato de placer. También, se presenta otro tipo de subversión en quienes, a pesar de su posición privilegiada en la sociedad, al subvertir el orden establecido y mostrar solidaridad hacia el otro, son perseguidos en su anhelo por justicia. Son aquellos a quienes el amor les aparece como una imagen difusa o cuyo concepto mantienen a raya por miedo a arriesgarse y ser vulnerables. Existen, además, sujetos que escapan a su suerte tras una ilusión y abandonan su mundo conocido para aventurarse solo por amor. Igualmente, integran el mundo del lumpen los que se aprovechan de la vulnerabilidad del otro para, mediante engaños, justificar la pasión que les invade. En *La novia oscura* estos sectores marginales o populares encuentran un espacio para que se les escuche.

Como hemos señalado anteriormente, la narradora-periodista se incorpora a esta historia cuando ya había concluido, por eso depende de registrar lo que otros le dicen, recopilando información de sus fuentes, guiada solo por el instinto y la confianza en sus fuentes. Su mayor reto es discernir lo ocurrido de la mano de las voces que se le acercan para contarle. Cada uno de los entrevistados asegura que su versión es la verdadera. Por ejemplo, la Olguita le expresa: “confíe en mí cuando le digo que Sayonara sí supo amar, y que amó desde el principio y hasta el delirio al Payanés” (262). Sin embargo, la narradora va más allá de simplemente escuchar y grabar cada uno de los testimonios, ya que en sus apuntes cuestiona la credibilidad de lo revelado. En el caso de La Olguita indica que ella, “romántica perdida, me cuenta episodios que no sé si serán verídicos o imaginarios” (264). No obstante, esto no

impide que tanto ella, como las demás voces narrativas continúen siendo las fuentes de esta historia. Con esas distintas versiones, no pretende reconstruir una versión oficial de la realidad, sino registrar lo que vivieron sus protagonistas.

De esta manera, la principal voz narrativa comparte la historia de las prostitutas en *La novia oscura*. En su compilación de datos percibe el trasfondo de maltratos y abusos que propiciaron las vidas de estas meretrices que vivieron a merced de la atención gubernamental desenfrenada y la indiferencia del sistema renuente en proteger y promover su bienestar. Las vejaciones sufridas por las mujeres de La Catunga se recogen en el texto como una realidad de la que no pueden escapar. Asimismo, Restrepo argumenta cómo estos factores incidían directamente sobre la salud de estas mujeres, quienes contaban con una pobre alimentación, carecían de acceso a agua potable y vivían rodeadas de desechos tóxicos. La falta de acceso a servicios básicos también impactaba a los demás sectores de la sociedad, sobre todo a los petroleros, quienes constituían la mayoría de su clientela.

Respecto a la salud, las prostitutas debían renovar semanalmente su carné de sanidad en un dispensario cuyo encargado tenía apariencia más de mecánico que de galeno. Para Todos los Santos, “solo ese día . . . se nos faltaba el respeto y se nos daba un trato de putas” (64). Mediante un examen médico se exponían las enfermedades venéreas que estas mujeres tenían. Además, se enfatiza en la indiferencia oficializada, ya que el aspecto del médico que llevaba a cabo el atropellado examen era dudoso y se asemejaba más a un mecánico, por su bata manchada, desinteresado, con cigarrillo en boca, hablando de las elecciones. Con esto se presenta la corrupción gubernamental al cobrarles cincuenta dólares por un certificado que validaba que estaban aptas para trabajar. El gobierno no deseaba erradicar el problema, sino sumir más en la marginalidad a las mujeres de La Catunga.



Sin ninguna otra alternativa, estas féminas se vieron obligadas a recurrir a la violencia para defenderse ante los malos tratos recibidos. La periodista recoge en el testimonio de una de las supervivientes las verdaderas razones que las llevaron a integrarse al conflicto. De acuerdo con la Machuca: “Las prostitutas de Tora reaccionaron contra los altos costos que le pagaban al Estado en controles de salud y en multas que la Troco en regalías” (71). Claramente, se distingue la doble vara del gobierno para encauzar sus esfuerzos contra las prostitutas, y, posteriormente contra los obreros, además de desvincularse de los alegatos de extracción desenfadada de petróleo en el Tora. La respuesta del gobierno fue activar el ejército en su contra. Su represión se tradujo en una mayor vigilancia, pero no detuvo la protesta. Lideradas por Sayonara, estas mujeres se alzaron en protesta contra un impuesto injusto que tampoco resolvía el problema de que poco a poco seguían muriendo ante la falta de tratamientos. Al evocar ese episodio, Todos los Santos idealizó a Sayonara como redentora del movimiento y del burdel.

No obstante, una ciudad con un prostíbulo tan famoso y con la mano obrera como clientes asiduos, también alardeaba de su religiosidad, un acto que podría considerarse hasta hipócrita. De hecho, el nombre del barrio, La Catunga, honraba a santa Catalina<sup>29</sup>. Las prostitutas vivían el rechazo oficial de parte de la iglesia como institución, pero debían evidenciar que también eran creyentes. Así, la religiosidad y el pecado andaban de la mano, ya que el fervor religioso se había incorporado en el diario vivir de los habitantes del Tora. De hecho, en Semana Santa, realizaban procesiones que las llevaban a recorrer las calles sin que se les diera un espacio en la

---

<sup>29</sup> Al denominarse Santa Catalina el barrio del Tora honraba a esta mártir católica cuya imagen servía para que estas mujeres identificaran su propio martirio al entregar sus cuerpos al servicio de otros. Su efeméride cada 26 de noviembre, también marcaba el inicio al oficio de la prostitución de las susodichas del *Dancing Miramar*.

iglesia.<sup>30</sup> La fe también se traducía en elevar una plegaria por la intervención divina para que sus deseos fuesen concedidos. En el caso de Sayonara, cada noche, antes de acostarse, pedía frente a la imagen del Sagrado Corazón de Jesús: “Jesús, haz que esta noche los asesinos no maten, para que la gente del mundo duerma sin sobresalto” (344). Este pasaje, nos parece que la autora lo aprovecha para recoger el deseo de los colombianos de que finalice la violencia que arroja a su país.

Con el transcurso del tiempo, La Catunga pasó a denominarse La Constancia, en vías de ser un barrio respetable. La iglesia tenía su dedo acusador enfilado hacia ese barrio de prostitutas y si alguien aspiraba a cambiar su situación actual, como le ocurrió a Sayonara al casarse con Sacramento, debía cumplir con las exigencias eclesiásticas. Esa fue “la primera vez en años que dejaba entrar a una perdida a la iglesia (y) quería que la ceremonia resultara aleccionadora” (315). A pesar de cumplir con lo que la iglesia exigía, la profesión de estas mujeres las estigmatizaba y las mantenía alejadas del resto de la comunidad.

Asimismo, el origen de Sacramento está fuertemente vinculado a la iglesia. Abandonado por su madre, pasa a llamarse como todos los bastardos y termina en un orfanato a cargo de los frailes franciscanos. Al entrevistar al padre Nataniel, la narradora revela que Sacramento aspiró a convertirse en santo a muy temprana edad para redimirse él y lograr expiar los pecados de su mamá:

— Yo no les creía a los padres del colegio cuando me aseguraban que para mi madre no había salvación — me dice —. Estaba convencido de que si llegaba a santo, podría lograr que Dios la perdonara y la llevara

---

<sup>30</sup> El que se les permitiera a las ramerías recorrer las calles en Semana Santa y que se les excluyera de la iglesia contrasta con la antigua práctica de que, en Salamanca, se las obligaba a cruzar el río en una especie de exilio temporero en lo que pasaban las efemérides religiosas, al cabo de las cuales ellas regresaban en botes adornados con ramas, acuñándose el término culto ‘ramerías’ para referirse a ellas.

a su reino después de la muerte, por toda la eternidad. Costara lo que costara, yo personalmente iba a hacer que Dios la perdonara, de eso estaba seguro; lo que no estaba tan claro era que pudiera perdonarla yo". (155)

Las distintas experiencias le llevaron a encauzar sus aspiraciones de una manera diferente. Su vocación religiosa terminó y se encaminó hacia La Catunga, donde sus mujeres lo acogieron. Más tarde, cuando llega Sayonara, hace de ella su ídolo, la razón de su existir. De esta manera abandonó su vocación religiosa y se consagró a su devoción por una mujer.

Otro elemento en el que se manifiesta la religión en *La novia oscura* es cuando la autora compara la llegada de los hombres hasta La Catunga con la procesión hacia La Meca que realizan cada año los musulmanes:

Se decía que en algún momento de su existencia itinerante los hombres de todos los campamentos del mundo, desde los manaderos de Infantas hasta los depósitos de carburante de Irak, pasaban religiosamente por los callejones del pecado de La Catunga, como si vinieran a pagar una promesa, porque éste (SIC) era el corazón y el santuario del extendido laberinto petrolero. En La Catunga se cerraba el círculo; era regreso obligado de todos los periplos (76).

La procesión hasta La Catunga era parte de su anhelo de supervivencia.

Aunque ofrecía pocas oportunidades a quienes llegaban hasta sus tierras, sus limitados recursos se dividían entre quienes habían peregrinado hasta allí. El arribo de los petroleros se dio ante los rumores de que en La Catunga podían conseguir dinero. Asimismo, La Catunga acogió a prostitutas de Colombia y fuera del país, quienes llegaron allí en busca de su sustento de manos de los petroleros. La solidaridad fue lo

que unió a las prostitutas, los obreros y el resto de la comunidad en un esfuerzo por luchar por los cambios necesarios para mejorar su entorno.

Otros episodios registran las desigualdades sociales y el ambiente hostil para los marginados. El espacio en el que coinciden los que se adentran en él y quienes lo observan desde afuera es el prostíbulo. En su interior, adquiere una resignificación porque se vuelve el lugar donde se celebran tanto los matrimonios como los funerales. En el burdel se da el encuentro entre los funcionarios del gobierno, los soldados, la iglesia y los petroleros. Desde ahí se accede al lugar que ocupa Sayonara, un espacio marginal, mientras los clientes que asisten al prostíbulo construyen su mirada y su posicionamiento desde la otredad. El prostíbulo es también donde se acoge a los despreciados por la sociedad por su apariencia física, como el pintor don Enrique Ladrón de Guevara y Vernantes. La marginalidad se percibe a través de los personajes y las situaciones que se presentan para acentuar la desigualdad social en Colombia.

Este personaje tan particular, Enrique Ladrón de Guevara y Vernantes, a quien algunos llamaban “don Enrique” o “Bebeco”, fue un pintor que se estableció en La Copa Rota, donde alquiló una de las piezas traseras del lupanar. Este era amante de la Fideo. Para Montserrat Ordóñez, en su artículo “Ángeles y prostitutas: Dos novelas de Laura Restrepo”, se trata del pintor francés Raymond Toulouse-Lautrec, conocido por resaltar en sus obras la vida extravagante, vinculada al mundo de la prostitución en el París del siglo XIX. La inclusión de este personaje en la trama de *La novia oscura* también evidencia el cruce entre la historia y la ficción que investigamos en este texto. Inspirada por este personaje real, Laura Restrepo aprovecha la anécdota para presentar otro aspecto dentro de la marginalidad como refugio a los rechazados por su apariencia física.

Según la novela, don Enrique era enano porque sus padres eran primos hermanos, producto del empeño por mantener limpio su linaje. Se estableció en el prostíbulo porque allí no era rechazado, sino que “podía olvidarse de su vergüenza y de su fealdad, porque sabía que a ellas les gustaba tal como era, chiquito y peliblanco, bien bragado, amable y juguetón” (225). Aunque era de origen aristocrático, quedó excluido de la sociedad debido a su deformidad y albinismo. En el prostíbulo, junto a la Fideo y las indias pipatonas, su vida cobró un nuevo sentido al explotar su virilidad como su mayor atributo:

Era un pintor pequeñajo de estatura y desteñido de compleción, pero, según dicen, aunque no me consta, era feliz dueño de una sexamenta poderosa y desmedida, haga de cuenta el pico de este tucán . . . Con su escaso metro cincuenta y tres de estatura que se reducía aún más por la curvatura de sus piernas cascorvas, quien como si su desdichado cuerpo fuera poco castigo, llevaba un reemplazo del cabello y en lugar de pestañas y de barba una pelusilla como de diente-de-león, más transparente que blanca, sólo comparable en inconsistencia y carencia de pigmentación a su propia piel. (218-219)

A pesar del rechazo de su familia, cuando un tío se enteró de que vivía en el prostíbulo, fue a sacarlo de allí para internarlo en un manicomio. La narradora cuenta todo esto producto de su conversación con Todos los Santos, ya que nunca lo conoció ni logró ver ninguno de sus cuadros.

Dos seres deformes, don Enrique y la Fideo, ambas víctimas del rechazo público, terminan unidos para olvidar sus circunstancias. El cuerpo frágil, desgastado y enfermo de la Fideo es el que acoge a don Enrique sin reproches ni desprecios. Él le reciprocó igualmente sin cuestionarle su oficio como prostituta ni mucho menos la

sífilis que padecía. Este es un nuevo aspecto que la autora incorpora en la narración al llevarnos a reflexionar sobre la marginalidad desde la prostitución, ya que una prostituta enferma, no solo se afectaba a sí misma, sino que exponía la vulnerabilidad del pueblo y el fracaso de su proyecto salubrista. El destino de la Fideo la llevó a ser una prostituta inservible, confinada a un espacio peor al que de por sí ya se encontraba: “Ahora, quienes como ella se encontraban viejas y enfermas, quedaban inhabilitadas en los centros urbanos, eran enganchadas por chulos para atender presidiarios, guardias . . . el hombre”. (346) La enfermedad acentuó la explotación sexual que oprimía a estas mujeres.

Otro aspecto relacionado con la marginación que discute Laura Restrepo en *La novia oscura* es la posesión de dinero como vía para escalar socialmente. Quienes contaban con algo de dinero no tenían ninguna garantía de poder acceder al lugar privilegiado de los poderosos ni mejorar así su condición. El propio Sacramento intentó pagar por los servicios de Sayonara, con la idea de redimirla. Todos sus bienes hasta ese momento, “la fortuna” con la que contaba, la destinó para su amada. Sin embargo, Todos los Santos, en lugar de demostrar empatía, no le prestó importancia, sino que lo infantilizó y le regaló otras monedas para que fueran juntos al cine a compartir como hermanos (53). Con las siete monedas que obtuvo por llevar a Sayonara hasta La Catunga, se compró un par de zapatos. De esas, solo seis fueron las que recobró y dio por perdida la última de ellas. El simbolismo de esa gran posesión cobra otro matiz, pues, al perder más tarde su zapato izquierdo, se interesó en intercambiar el restante por una pala, lo que dio paso a que adquiriera una herramienta de trabajo. La aspiración de conseguir un empleo manifestaba la esperanza que tenían los petroleros de mejorar su situación dentro del sector de los marginados.

De igual forma, son dos las clases sociales definidas que se observan en la historia: los marginados y los privilegiados. Cada uno ofrece una versión distinta de los mismos hechos. En *La novia oscura*, el grupo más amplio lo integran los marginados del Tora. Sus testimonios son los que abundan en la narración, por lo que el texto presenta la realidad de estos personajes que padecen las consecuencias de quienes tienen el poder. El discurso de quienes parecen haber fracasado ha quedado relegado a un lugar inferior en nuestra historia, por lo que su inclusión en la trama sirve para rescatar del olvido su existencia. Así lo describe Martín Lienhard en “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina” cuando indica que:

la producción de los llamados “testimonios” se realiza en medio de una lucha — bastante desigual — entre los “editores” (=recopiladores) y los informantes de los textos. Generalmente, el editor buscará orientar el discurso de las o los informantes mediante sus preguntas, mientras que éste hará lo posible para imponer su propia verdad. (790)

Efectivamente, la voz narrativa se esfuerza por evidenciar la veracidad del relato, tomando en cuenta a quienes intervinieron en la historia como protagonistas, sin olvidar a aquellos sujetos que padecieron los efectos de esta. En la construcción del discurso, depende completamente de sus fuentes. En el ejercicio de recopilar la información, su rol como periodista le obliga a discernir entre los datos que recoge, producto de sus entrevistas. Es por medio de preguntas que poco a poco descifra cada uno de los misterios de la historia. Luego se ocupa de armar el relato con cada una de las respuestas que recibe y selecciona lo que le permite redactar un discurso veraz. De esta manera, representa en su escritura los testimonios y a su vez lo complementa con archivos, documentos y hasta fotografías para representarla. Por tratarse de una novela, no accedemos a una crónica testimonial de los acontecimientos y esto es

gracias al elemento ficcional que se encuentra presente en el texto. Por esto, la idea original que le llevó hasta La Catunga deja de ser el centro de la historia. Aunque cuenta con suficiente información para elaborar su reportaje, al escuchar sobre el mito de Sayonara se distrae de su propósito original para escribir la historia de la prostituta más famosa del Tora. En *La novia oscura* lo que otros le cuentan es el telón de fondo sobre el que la narradora teje la historia e intenta presentar la realidad de lo que le ocurrió a Sayonara.

Debido a que la mayor parte de sus fuentes son las prostitutas que compartieron con Sayonara, la prostitución cobra gran importancia en el texto. Como parte del sector marginado al que se alude en la novela, al escribir sobre sus vidas la autora destaca la opresión de la que fueron objeto. De esta manera, Restrepo reconstruye los acontecimientos según quien los exprese. Por esto, al mismo tiempo que constituyen el grupo más grande dentro de los marginados en el texto, a las prostitutas que aparecen en *La novia oscura* se les percibe desde su fragilidad como víctimas al contar toda clase de peripecias que les ocurrieron. Sin embargo, la historia de las prostitutas no logra separarse de las demás historias en la novela. La prostitución trasciende las diferentes clases sociales del Tora. Este es el elemento que tienen en común los petroleros, la iglesia, el ejército y la clase media representada por el doctor Flórez y el ingeniero Brasco.

Algunas veces, diferentes sectores crean alianzas para distanciarse del otro. Desde la Troco, empleando artimañas patriarcales, se pretendió redimir a las prostitutas. Hasta allí llegaron franciscanos y otros encapuchados que raparon la cabeza de las mujeres a quienes dejaban “pelonas para que aprendiéramos” (311). Con esto vemos que el enemigo común para la pobreza espiritual del Tora eran las prostitutas. El gobierno, el principal patrono y la iglesia se unieron para atacarles



directamente. Ya no bastaba con la antigua práctica de tramitarles atropelladamente un carné de sanidad. Para los ejecutores de estas prácticas, era necesario que se manifestaran visiblemente esas reformas y, con ello, marcarlas y mantenerlas a raya.

Sin embargo, este sector mayoritario se esfuerza por mejorar el área donde habita y este se transforma a su vez en un espacio colectivo de lucha. Su marginalidad se acentúa al carecer de vivienda propia, ya que solo Todos los Santos y la Olguita son las únicas prostitutas que poseen una casa. Cabe señalar que cerca de la casa de Todos los Santos existe un caño de aguas negras, apestoso. La situación es insalubre, ya que “en este pueblo chapoteamos entre nuestra propia mierda porque ni las autoridades ni la empresa petrolera han sido capaces de construir alcantarillado” (344). A pesar de ser una amenaza a su salud y la de su clientela, esto no fue impedimento para que continuaran sus actividades desde el *Dancing Miramar*. Las autoridades gubernamentales no veían la obligación de atender a estos ciudadanos, pero ellas debían continuar hacia adelante con su negocio, única fuente de su sustento.

Un escenario tan desolador por que el gobierno no cumplía con su deber en atender sus necesidades, unido a las adversidades que individualmente habían enfrentado, parece haberles llevado irremediamente hasta sucumbir ante la prostitución como su única alternativa de vida. Al entrevistar a Todos los Santos, la narradora logra conocer las razones por las que esas mujeres terminaron siendo prostitutas. En su caso, como hija ilegítima de un hacendado antioqueño y una cocinera, no pudo hacer otra cosa que convertirse en prostituta. Ambas dialogan y Todos los Santos justifica el porqué de su profesión:

Pero los motivos nuestros son más duraderos . . . son tan duraderos que duran toda la vida, porque para nosotras meterse de puta no tiene vuelta atrás. Es como meterse de monja. Una mujer de la vida muere

siendo mujer de la vida aunque ya no recuerde ni cómo se llama lo que le cuelga al hombre entre las piernas. (61)

Sin embargo, esta respuesta levantó dudas en la narradora, quien desea indagar más en las explicaciones que Todos los Santos le ofrece con ejemplos concretos de esas mujeres que llegaron a La Catunga al ser repudiadas por sus propios familiares. Así sucedió con la Correcaminos, quien perdió su virginidad, quedó embarazada y fue rechazada por su familia. De la misma manera le ocurrió a Delia Ramos, quien fue violada por su padrastro, y su madre, ante lo ocurrido, en lugar de apoyarla, la repudió. Cada una de las mujeres del *Dancing Miramar* contaba con una justificación que ilustraba por qué diversas circunstancias las llevaron a dedicarse a mantener contactos sexuales a cambio de dinero. Asimismo, su tarifa dependía del lugar de donde procedían. Como consecuencia, se estableció una nueva clase entre ellas, siendo las francesas: Yvonne, Claire y Mistinguett, quienes recibían más dinero. Luego le seguían las que provenían de Italia, Brasil, Venezuela, Perú, Colombia y finalmente, las nativas. La existencia de distintas tarifas indica que los cuerpos de estas féminas se vuelven objetos de consumo, pero también que son víctimas del sistema que establece categorías para preferir lo extranjero antes que lo nacional. Claramente, las prioridades del gobierno también se encontraban trastocadas, pues ignoraban las necesidades de salud, vivienda y trabajo de sus ciudadanos para enfocarse en promover las condiciones ideales para asegurarse de contar con la industria petrolera.

Esa doble marginación se representa en el color del foco que colocaban en su habitación. Entre ellas mismas se establece un sistema que las clasifica. Los colores variaban entre las prostitutas extranjeras. El verde era para las rubias francesas, el rojo para las italianas, el azul para las de la frontera, el amarillo para las colombianas y el

blanco para las indias.<sup>31</sup> Esto fue así hasta que llegó Sayonara: “hecha de asombro y de sombra, con su nombre cargado de adioses” (5). A ella le correspondió el foco violeta<sup>32</sup>, el mismo que había llegado hasta allí gracias a la Machuca, quien lo había robado de un carrusel. Con él, Sayonara se abrió paso entre las prostitutas de La Catunga, ya que, al parecer, no podía clasificarse de la misma manera que el resto de ellas. No se le podía agrupar ni con las francesas ni las italianas, pero tampoco con las de la frontera, ni mucho menos con las indias. Sin embargo, bien pudo asignársele un lugar entre las indias pues ella era mestiza, pero su presencia era tan imponente que logró establecer un nuevo color para sí. Con esto, entendemos que el destino que llevó a Sayonara a abrirse paso en este barrio colombiano también ya tenía determinado lo que le aguardaría en la historia. Tomando en cuenta la simbología del color de su foco, el imponente violeta que atrapaba a todos en el Tora, reunía la impulsividad del

---

<sup>31</sup> En “Psicología del color: significado y curiosidades de los colores”, Jonathan García-Allen describe las implicaciones psicológicas de los colores. Los focos de las prostitutas de La Catunga empleaban colores primarios. El color verde que correspondía al foco de las francesas, representa la juventud, la esperanza y la nueva vida. La llegada de estas prostitutas provenientes de Francia estuvo motivada por la búsqueda de una nueva oportunidad en América. En cuanto a ellas, Laura Restrepo amplía sus historias en La Catunga, sobre todo, la de Claire. En cuanto al foco rojo que identificaba a las italianas, este suele asociarse con la pasión y según García-Allen, “nos lleva a comportarnos de un modo más asertivo”. Esa es la única mención que se hace de las italianas en la historia, pues Restrepo no desarrolla estos personajes. De otra parte, estaba el color azul que identificaba a las de la frontera. Al respecto, el azul representa la tranquilidad, transmite confianza y pureza. Tampoco conocemos a fondo las historias de las prostitutas de azul. Para las colombianas se utilizaba el foco amarillo, que se asocia con la envidia la ira y la traición, aunque también con la felicidad, la riqueza y la abundancia. Aunque la autora de esta novela no se detiene en la descripción de estas prostitutas sudamericanas, el vínculo entre este color y estas mujeres se justifica en el constate devenir de extranjeras hasta el prostíbulo, lo que sugiere que suscitara algún tipo de rivalidad por su preferencia entre los clientes. Las indias también contaban con su espacio en La Catunga y a ellas les correspondía el foco color blanco. En las culturas occidentales lo blanco suele asociarse con lo puro e inocente, pero también para las culturas orientales y africanas se trata del color que se asocia con la muerte. Claramente, el destino de las indias se aborda en distintas instancias en *La novia oscura*, sobre todo, a través del personaje de Matildita, la madre de Sayonara, quien, aunque no era prostituta, era india y su vida terminó trágicamente.

<sup>32</sup> En “El simbolismo del color violeta y el púrpura”, Johnny McClue comenta que “con el violeta todo queda al mismo nivel, los sentidos, la pasión, la mente, la inteligencia, el amor y la sabiduría”. Es el color que nos hace pensar y desear. También refleja la incapacidad para distinguir entre los sueños y los hechos reales. Agrega que es el color preferido de personas emocionalmente muy inseguras. De la misma manera, Hans Biedermann en *Diccionario de símbolos* apunta que la mezcla de azul y rojo que da lugar al color violeta simboliza tradicionalmente espiritualidad unida a la sangre del sacrificio. En el uso litúrgico, el color violeta se vincula al campo de conceptos de la penitencia, con expiación y conversión. (482)

color rojo y la ingenuidad e inseguridad que se le atribuye al color azul. Estos colores describen la intensidad con la que esta mujer vivió su vida.

Por otra parte, quienes no cuentan con un lugar propio donde vivir, solo les resta mantenerse buscando el sustento de cada día. Por esto, en términos laborales, la aspiración de Sacramento y el Payanés consiste en convertirse en petroleros y, para ello, se inician desde abajo, como ayudantes de cuñero, con tareas sencillas y rutinarias. Al igual que ellos, las mujeres y los hombres en *La novia oscura* viven miserablemente ante la falta de aspiraciones, resignación y conformismo. Como sostiene Peter Marris, citado a su vez por Alejandro Portes en “Los grupos urbanos marginados: nuevo intento de explicación”, a estos no les interesa cambiar su modo de vida, ya que en su entorno “no se le da importancia al progreso material, la educación o el ascenso social” (2). A Sacramento y el Payanés solo les bastaba mantenerse cerca de la flaca Emilia y que el último viernes del mes pudieran llegar hasta Sayonara.

En contraste, el relato incorpora las vivencias del ingeniero estadounidense, Frank Brasco, quien fungió como supervisor general de la Troco. A pesar de formar parte de los gerenciales de la empresa, durante el conflicto huelgario, se mostró solidario con los trabajadores y, posteriormente, tuvo que salir de Colombia (97). En la narración se acentúan las diferencias sociales entre La Catunga y el mítico Barrio Staff, donde la Troco tenía instalado y aislado al personal norteamericano. Estos constituían la clase alta del Tora. Cuando Todos los Santos lleva a Sayonara y a sus hermanas de paseo hasta ese otro mundo, las niñas observan que era otro tipo de vida, al estilo de los Estados Unidos, con casas enjauladas y encerradas detrás de una malla. Ese espacio tan ajeno para las niñas expuso el claro contraste entre el estilo de vida de

los empresarios extranjeros y el de los habitantes locales. Las chicas percibieron con asombro el espacio acomodado al que no podían acceder.

Como parte de la plantilla gerencial de la Troco, el ingeniero Brasco poseía una posición privilegiada, un tanto ajeno a las necesidades que conformaban la cotidianidad de sus empleados. Sin embargo, desde ese lugar, vio cómo lo que constituía un beneficio inherente a su ocupación se transformó en las herramientas con las que le atacaban. Además de almorzar con los trabajadores y acompañarlos durante las noches, su permanencia junto a ellos provocó que lo amenazaran con dejarlo sin seguro médico porque acudía a brujos y curanderos locales. Además, fue el único de los directivos que durante el motín no se refugió en el Club de Golf. Por voluntad propia permaneció junto a los huelguistas, lo que dio paso a que los oficiales creyeran que había sido secuestrado, pues no entendían que él mismo había escogido permanecer del otro lado del conflicto.

Dentro de ese sector privilegiado también se encuentra el doctor Antonio María Flórez, ginecólogo que se establece junto a su esposa Albita Lucía y sus cuatro hijos en La Catunga. La experiencia de los malos tratos de los médicos anteriores provocó que el doctor Flórez recibiera ataques contra su reputación y mujer, a tal punto que optó por abandonar su consultorio, no sin antes atender a cinco enfermas con sífilis. La escasez del petróleo provocó que decayera el negocio de la prostitución y las mujeres acudieron en busca de atención médica. Su comportamiento es diferente al de los medicuchos que el gobierno encomendó la emisión del carné de sanidad. En su trato, humaniza a estas mujeres percibidas por todos como objeto, pues ve en ellas que se trata de pacientes que necesitan ser atendidas. Romper con los viejos estilos oficializados por el gobierno le costó tiempo al doctor Flórez. Poco a poco se ganó la confianza de las prostitutas, quienes aceptaron recibir sus tratamientos. De hecho, la

interacción entre el médico y sus pacientes provocó en Albita Lucía el deseo de emularlas y figurarse una vida alterna como “La Precisa”, lo que le consiguió captar la atención de su marido quien se desvivió desde entonces en atenderla fervorosamente. Como mujer, Albita no percibió a las prostitutas que atendía su marido como pervertidas o degradadas, sino que su mirada la llevó a apreciar y anhelar para sí misma la pasión que estas desataban más allá de las condiciones que las llevaban a buscar atención médica de su esposo.

Otro sector marginado en la novela es el indígena, presente a través de la historia de Abelardo Monteverde y doña Matildita, padres de Sayonara. Este origen inventado cumple el propósito de denunciar la opresión de la que son víctimas aquellos que nos son blancos y, por lo tanto, quedan ausentes de la historia. Recordemos que, con solo haber visto la fotografía de Sayonara, la autora imagina cómo fue su existencia. Al contemplar la foto, la periodista reconoce los rasgos indígenas en su rostro y concibe su origen como descendiente de un blanco y una india guahiba. Esta unión tuvo como fruto seis hijos: Emiliano, Sayonara, Ana, Susana, Juana y Chuza. Sin embargo, según lo estipulaba la costumbre “el blanco se junta con la india, pero no se casa con ella y la blanca con el indio ni se casa ni se junta” (166). Esta mujer también fue relegada a un lugar de marginación, ya que su marido, “como tenía nombre pagano y hablaba en lengua salvaje, la bautizó como Matilde y le enseñó el español, que era idioma de gente” (167). Como cónyuge, Abelardo pretendía controlar el comportamiento de su esposa. Para ello, la maltrató física y psicológicamente, demostrando que ocupaba una posición de poder dentro de la estructura social del Tora. Si bien logró desnaturalizarla, no consiguió alterar su influencia en los hijos, ya que las hembras se parecían físicamente a su madre, y el varón, aunque era como el padre, vivía apegado a su mamá.

Este único hijo varón, de tez blanca, fue reclutado en la Tercera Brigada para satisfacción de su progenitor. A pesar de la blancura de su piel, un sargento le discriminaba constantemente al llamarlo “hijo de Tarzán y Chita” (169). Después de mucho tiempo de vejaciones, se cansó y lo atacó, recibiendo como castigo permanecer en un calabozo. Además, su padre le mintió al decirle que la mujer que amaba, lo había rechazado. Convencido de esto, terminó suicidándose. Acto seguido, su madre optó por inmolarse ante la pérdida de su único hijo. Con la muerte de Matilda, Abelardo abandonó sus responsabilidades como padre de sus hijas para casarse con otra mujer de una clase económica superior.

Mientras, la mujer que Emiliano amaba no logró evadir su destino y se transformó en la Viuda del Soldado, otra prostituta que llegó a La Catunga. El azar enredó a esta joven, de familia acomodada y tradicional, quien era hermana del sargento que hostigaba a Emiliano. Desesperanzada, respondió al chantaje del padre de su enamorado al rechazar a Emiliano para siempre. Ni ella logró salvarlo ni el amor de este le alentó a continuar hacia adelante, ya que abandonó el hogar, se dedicó a la prostitución y terminó en un convento de monjas de clausura en Bogotá<sup>33</sup>, gracias al pago que hizo su familia para que la aceptaran allí. Esta triste historia resumió lo ocurrido entre esta joven, Emiliano y su madre, Matildita. La narradora intenta validar la muerte de la madre y del hermano de Sayonara, y por eso va hasta Ambalema, otrora capital tabacalera. Recordemos que de la narración se desprende que esa ciudad cuenta con gran concentración de indígenas y por ello se presenta en la novela como el lugar de procedencia de Sayonara.

---

<sup>33</sup> Una vez más, la iglesia se presenta como una institución que ha decaído por las presiones que otras instituciones ejercen sobre ella. El capitalismo también se arraigó en ella mediante el uso del dinero para aceptar situaciones que de otro modo no hubiesen sido toleradas por su cuestionamiento moral.

Como tema, la muerte aparece vinculada al fuego, la violencia y al suicidio. De hecho, una foto de Sayonara le dio la sensación a la narradora que había tenido una muerte violenta (358). En *La novia oscura* este se deja ver de manera simbólica, pero también, físicamente. Las prostitutas terminan siendo víctimas del sistema. Sus enfermedades las hunden en un estado más deplorable que no les ofrece ninguna alternativa. Para otras, como Claire, representa un escape y optan por suicidarse<sup>34</sup>. En la creación de este personaje, Restrepo le atribuye que ella no logró conectar del todo con su destino como prostituta en Colombia. Huyendo de Francia para preservar su vida, al llegar al Tora continuó con una batalla consigo misma al no poder recobrar su identidad. En América, continuaba obsesionada por el amor que sentía hacia un político que no le correspondió, pero que con gusto aceptó el dinero que ella le enviaba producto de sus ganancias como prostituta.

Otro instante en el que la muerte está presente en la trama es cuando Sayonara decide regresar al Tora, tras abandonar a Sacramento. Al llegar se topa con un grupo iracundo que atacaba a un zapatero llamado Elkin Alexis Alpamato. Este llevaba tres años y medio en Tora y lo mataron rápidamente, a patadas. Al atestiguar este asesinato, Sayonara sintió que ese ataque lo había sufrido ella misma: “¿Será verdad que a veces otro muere por ti? . . . le acaba de caer a un zapatero una muerte que venía dirigida a mí” (373). Ella estaba convencida de que debía morir. La muerte de ese hombre fue un presagio de su propio deceso.

Esta reflexión sobre la muerte es una clara alusión a la situación violenta en Colombia que mencionamos al inicio de este capítulo. Igualmente, comentamos

---

<sup>34</sup> En entrevista con Daniela Melis, Laura Restrepo expresó que decidió adjudicarle la muerte por suicidio a Claire cuando verdaderamente quien se suicidó fue Sayonara. Con esto comprobamos una de varias instancias en la novela donde la historia y la ficción se entrecruzan. La autora optó por no apegarse a la realidad y por medio de elementos ficcionales lograr captar la atención de sus lectores al desviar su mirada de lo que la historia registra para enfocarse en su propuesta de una versión alternativa de lo que verdaderamente ocurrió.



acerca de los cadáveres que flotaban en el río Magdalena. No obstante, en este apartado corresponde destacar la indiferencia de la gente en una clara alusión a la violencia generalizada en sus tierras, pues su reacción ante el paso de la muerte tan cercana a ellos no era normal. El lugar por donde se les acercaba la muerte era también el espacio donde disfrutaban y continuaban con su cotidianidad. Los habitantes del Tora estaban irremediablemente acostumbrados a la violencia que vivían en Barrancabermeja.

Entre iguales también se da la exclusión mediante mentiras. Sacramento y Payanés desarrollan una amistad que se destruye por la pasión que ambos sienten por Sayonara. Sacramento toma a Payanés como confidente por encontrarse enfermo de malaria y no poder estar cerca de su amada. Sin embargo, este hombre de Popayán aprovechó la oportunidad para velar por sus intereses y engañarlo. A su favor estaba el sentimiento que existía entre Sayonara y Sacramento, ya que ella solo lo veía como un hermano; en cambio, él pretendía redimirla con su amor. Payanés la hizo vulnerable porque Sayonara terminó enamorada de él. Al Payanés era a quien ella esperaba cada último viernes de mes, y su pecho, el lugar donde “había encontrado su alegría y asidero” (263) y durante los días de la huelga, halló el espacio para vivir el amor. Dolido por su engaño, Sacramento traicionó el movimiento obrero al caer bajo las tretas de los oficiales que le prometían una vivienda subsidiada con la que esperaba alejarse junto a Sayonara de La Catunga. Una vez más, una de las estructuras sociales de La Catunga se vio afectada por el engaño y las tretas de quienes se encuentran en el lado del poder.

De otra parte, Sayonara aguardaba un compromiso de amor con el Payanés. Ante su silencio, luego se entera de que estaba casado con una mujer y que había dejado hijos en Popayán. Posteriormente, se encuentra con ella y decide llamarla

Lucía. Más tarde, movida por el despecho y convencida de que no podrá estar junto al Payanés, acoge la propuesta matrimonial de Sacramento y asume su verdadero nombre: Amanda Monteverde. Con el matrimonio, Sacramento esperaba redimir de una vez y por todas a Sayonara. Pensaba que, al alejarla del prostíbulo, conseguiría que esta adoptara una nueva vida y olvidara su pasado. Al mismo tiempo, el matrimonio era el vehículo que facilitaba la reintegración de la mujer en la sociedad patriarcal. Por lo tanto, al casarse con Sacramento, Sayonara accedía a un nuevo espacio que respondía al mismo concepto del gobierno, la Troco y la iglesia, de reformar la sociedad del Tora.<sup>35</sup>

En cuanto a la iglesia, esta también se muestra como un espacio excluyente cuando Sayonara y Sacramento acuden a casarse. Este acto hipócrita demuestra el menosprecio de algunos hacia los demás y se manifiesta en la exigencia de que “usara mantilla de encaje larga y alba” (315). Constituido el matrimonio, Sacramento se la lleva fuera de Tora para alejarse de la vergüenza de su pasado y comienza la metamorfosis de Amanda como señora. Ante la ausencia de amor, ella continúa llamándole “hermanito” y él vive sospechando de todos y cuestionando la honra de su mujer. Aunque se empeña en ser señora, en el lugar donde se encuentran trabaja con resignación como empleada doméstica de doña Leonor de Andrade: “Como discípula de Todos los Santos había aprendido a ser persona, como empleada de doña Leonor tuvo la oportunidad de aprender a ser nadie” (347). Pero el dejar de ser quien era no la abandona, ya que enfrenta problemas matrimoniales porque la mujer que Sacramento anhela en la cama es Sayonara. Esa confusión que le provocan sus exigencias y sus celos, llegó a cansarla hasta que un día le arrojó una ollita de leche hirviendo por la

---

<sup>35</sup> La pareja Sacramento-Sayonara/Amanda tiene ecos en Oseas (que en hebreo significa ‘salvación de Yahweh’) y Gomer, del libro profético bíblico.

cabeza y le abandonó. Salió para retomar su destino, sin sus hermanas, ya que estas se quedaron con Sacramento. Solo Ana también se fue con unos soldados que querían verla bailar, siguiéndole los pasos a su hermana mayor.

Consecuentemente, no todo fue negativo para Sayonara. Su nueva vida le permitió conocer el paradero de su padre, quien se había casado con una mujer blanca con hijos y que también procreó a otros con ella. Durante ese encuentro previo a la partida de su progenitor hacia Venezuela, el padre piensa que ella viene a reclamarle su abandono o a buscar dinero. Sin embargo, Sayonara solo quiere recibir su bendición y, con ella, su aprobación para continuar hacia adelante. A pesar de su abandono y de haberse visto forzada a recurrir a la prostitución para obtener el sustento para sí y sus hermanas, al acudir a su padre Sayonara demuestra que sigue las costumbres impuestas por la sociedad. Él, en cambio, le deja un elefante de porcelana y un corte de paño. La narradora aprovecha para introducir en su discurso una reflexión sobre la proliferación del elefante como objeto en los hogares colombianos (341-342). En su comentario afirma que ella también ha visto cómo este es el adorno más abundante en las casas en Colombia. En este punto, Restrepo revela un dato histórico comprobable y evidencia que parte de lo que leemos en el texto es producto de su investigación periodística. Es un guiño de ojo para que el lector acepte lo que lee sin cuestionar la veracidad del segmento al que accede en la lectura. Con este elefante de porcelana, el corte de paño y un beso de su padre se reafirma que el hogar es el lugar que se le ha asignado a la mujer. Sayonara resume lo que hasta ese momento había sido su relación paternal. Con la bendición del padre y apartada de su compromiso matrimonial, Sayonara se encamina con la Fideo en busca del doctor Flórez. La novia oscura se encamina de regreso al Tora:

Por segunda vez se tomaba el pueblo la niña puta; Sayonara, la puta-esposa; Amanda la novia vestida de blanco; la esposa ya sin su marido y otra vez vestida de noche; la bella desafiando al mundo como hacía en aquellos otros tiempos, los que a sangre y fuego quería olvidar la gente. . . Para esto volví al pueblo, para encontrarme con mi destino.

(368)

Tras su arribo, allí se topan con la corrupción aún existente y oficializada de manos de la iglesia, el ejército, la Troco y el alcalde. Incluso, se proponen múltiples cambios en el barrio al modificar su nombre de La Catunga a La Constancia.

Las políticas impuestas por esos sectores continúan afectando a las mujeres. Como marginadas, cada una de las féminas de la historia es víctima de las condiciones patriarcales que le adjudicaban un rol como esposa, pero no por eso dejaban de ser objetos. Ellas vivían presas del ojo público, acosadas sexualmente, llamadas a ser sumisas, a aparentar lo que no eran y a encargarse de aquellos que las necesitaban. Junto a los personajes masculinos, sin importar de qué manera se acercan a la comunidad como prostitutas u obreros, cada uno de ellos se enfrenta a los mecanismos que fomentan la opresión; pero el único cambio se da en favor de las mujeres. La opresión masculina se resume en la necesidad de demostrar su virilidad visitando el burdel, anhelar poseer a una de las mujeres de La Catunga; pero, al final, también resultan víctimas de la soledad.

En la búsqueda de la verdad, el testimonio de Todos los Santos resulta muy relevante. Ella insiste en ser quien la posee y por eso consideraba que era una pérdida de tiempo entrevistar a otras personas y no dar crédito exclusivo a lo que ella tenía que contar: “Pero ustedes no me hagan caso y sigan tejiendo sus versificaciones, que por aquí no parece haber nadie interesado en una verdad” (265). Con esto, la madrina

de Sayonara y matrona de La Copa Rota asegura que su historia es la verdadera, aunque sea una dura verdad. Para ella, no hay por qué seguir recogiendo datos de otras personas cuando la única que sabe lo que verdaderamente ocurrió es ella. De hecho, su vínculo con Sayonara se dio a partir del momento en que Sacramento la dejó en sus manos para que le enseñara a desempeñarse como prostituta. Sin imaginarlo, esa obra caritativa de recoger a una niña desvalida representó una inversión de solo siete monedas que puso en manos de Sacramento para pagar la entrega de quien se convirtió en la prostituta más grande de La Catunga.<sup>36</sup> A partir de ese momento, Todos los Santos estuvo presente en cada una de las etapas de vida de Sayonara y la guio en su transición de niña a mujer y de mujer a prostituta. Sin embargo, nos damos cuenta de que su testimonio se altera por su accidentada memoria, afectada por su vejez y en el que confunde algunos datos. Para ella se trata de una simple historia, por lo que cuando le pide a la narradora que le lea lo que ha estado escribiendo, protesta porque le parecen “demasiadas palabras” (322).

Dentro de las voces masculinas que ofrecen su versión, se encuentra la de Sacramento. Las conversaciones que sostiene con la narradora nos permiten conocer sus sentimientos por Sayonara. Su testimonio adquiere mucha importancia, ya que él fue la primera persona que tuvo contacto con Sayonara al llegar al Tora y le correspondió llevarla hasta el burdel. En la reconstrucción de este personaje, vemos cómo vive obsesionado por esta mujer a quien ama, pero quien al mismo tiempo representa para él una oportunidad para redimirla, algo que no logró hacer por su propia madre. A través de la trama, percibimos la culpabilidad que siente por haber

---

<sup>36</sup> Aquí apuntamos la similitud que existe con la pareja Jean Valjean-Fantine de *Les misérables*. Sacramento, al igual que Jean Valjean, se encargó de llevar a Sayonara hasta Todos los Santos para que la cuidara. En el caso de la obra de Víctor Hugo, Jean Valjean le prometió a Fantine antes de morir que cuidaría a su hija Cosette, quien vivía con los Thénardiens a quienes les enviaba dinero para que se encargaran de su hija. Jean Valjean logra traer a Cosette a París y se convierte en su hija adoptiva.

acercado a Sayonara a la prostitución. En sus intervenciones, Sacramento se muestra como un hombre débil, avergonzado, preso de las tendencias que perviven en la sociedad a la que pertenece. Su personalidad se fortalece cuando cumple con uno de los roles establecidos por esa misma sociedad que lo oprime, al lograr casarse con Sayonara, convertida en Amanda en su rol de esposa. La narradora decide presentar la dualidad de este personaje que se desplaza entre el sector opresor y el de los oprimidos en su relación con la mujer amada.

Como hemos visto, en *La novia oscura* la historia se redefine dentro del discurso al mismo tiempo que se promueve su carácter ficcional. Laura Restrepo intenta rescatar a los personajes; pero más aún, pone de manifiesto la marginalidad que padecen aquellos que pertenecen a otras razas o etnias, quienes presentan diversidad funcional física, psíquica y mental, así como la percepción negativa que se tiene de las prostitutas. La representación de su mundo literario lo constituye un conjunto de personas que no se adapta al canon y cuya intención refleja el claro propósito de visibilizarlos, normalizarlos y así lograr la identificación con el lector.

De la misma manera, la multiplicidad de voces que se recoge en el relato sirve para reinterpretar el pasado de este país suramericano. Los acontecimientos que forman parte del texto vienen de la mano de una reportera que dialoga con sus fuentes y accede a testimonios que se pasean entre la confidencialidad y relatos alternativos a la oficialidad histórica que les ha excluido. Para ello, tantos los hechos como los elementos ficcionales se mezclan de tal forma que el relato funciona al estar inscrito en la verdad. En cuanto a las técnicas narrativas, la novela cuenta con múltiples narradores que ponen de manifiesto el rol que ocuparon los sujetos marginados en diversos tipos de contiendas. En particular, se observa el discrimen y el silenciamiento del que son objeto las mujeres.

Con *La novia oscura*, Laura Restrepo crea una novela que documenta la historia al consultar diversos documentos, observar fotografías y entrevistar a los individuos que puedan validarla. Se trata de una novela que trae a la actualidad lo que ya ocurrió y nos demuestra que esas condiciones que trata en su obra aún subsisten en nuestra cotidianidad. En su discurso accedemos a los diferentes mundos que nos permiten conocer las necesidades que enfrentan cada uno de los personajes. Las historias particulares de estos actantes nos permiten reevaluar el papel que ocuparon desde la marginalidad ante los conflictos que encaran. En su devenir, observamos cómo la falta de alternativas laborales lleva a la mujer pobre a ver en la prostitución una oportunidad para obtener su sustento. Asimismo, esta opción acarrea en sí otras dificultades en las que sufre una serie de abusos en su contra. Igualmente, se discuten las consecuencias de la falta de un programa de salud eficiente, empático y accesible que atienda las necesidades de estos sujetos. El personaje principal de la historia ejemplifica estas situaciones.

Sayonara representa, además, el mito del Tora. Ella simboliza a la mujer que llega hasta allí con sus esperanzas cifradas en una sola aspiración que le permita conseguir su sustento. Su éxito como la prostituta más famosa del lugar contrasta con sus intentos de alcanzar la felicidad para sí, pues sus esfuerzos se diluyen al tener que ocuparse de sus hermanas y sus compañeras prostitutas, entre otros. Ella se esmeró en proveerles mejores condiciones a sus hermanas, aunque no con el mejor ejemplo que se esperaría de una mujer.

Los límites entre la historia y la ficción se observan en *La novia oscura* mediante el trasfondo histórico con el que se construye la trama y que abarca la primera mitad del siglo xx en Colombia. Durante ese periodo, la historia de Colombia se vio marcada por la presencia de la compañía petrolera Tropical Oil Company y

provoca la discusión de otros acontecimientos directamente relacionados como la huelga de arroz, las altas cifras de prostitución y la violencia en la región.

Asimismo, como técnica, la entrevista es el vehículo sobre el que se elabora la trama narrativa para conocer de primera mano los testimonios de quienes fueron parte de lo narrado. Restrepo entra al mundo de la ficción a través de la voz narrativa principal del texto, quien también es periodista. Los hechos se vuelven creíbles al presentarse como parte del reportaje que esta elabora. De esta manera, aprovecha para comentar sobre el estado de la sociedad y sus estructuras en Colombia y cómo la historia oficial ha excluido a sus sujetos, al subyugarles mediante las prácticas implantadas por instituciones que los condenan a la miseria. Por ello, esta historia debía ser contada desde una estructura alejada de la oficialidad, aunque formada mediante la oralidad, lo que le facilita que la autora reconstruya los hechos con cada una de las voces de aquellos que se vieron involucrados en ellos. En múltiples instancias la narradora presta su voz para que accedamos a las conversaciones en las que participó.

Igualmente, aprovecha las herramientas con las que cuenta como periodista para crear el mundo narrativo de esta novela. A partir de una fotografía y con los diversos testimonios que recogió a lo largo de su investigación, Laura Restrepo inventa la vida de esta mujer que cautivó a todos los que tuvieron oportunidad de conocerla. La autora la ubica en el tiempo y el espacio que le conviene a ella para desarrollar esta historia que se acerca y aleja de los hechos constatables para el periodo que abarca la trama. Cual creadora de su universo literario, Restrepo diseña cada una de las etapas vitales de esta fémica para que se adapten a la idea que ella desea comunicar. Su vida está plagada de misterios y en eso concuerdan cada una de sus fuentes, pero la autora incorpora la ficción para llenar los vacíos que quedan en la



historia. De esta manera, la ubica en el lugar que, a su entender, es el que responde a las características físicas que exhibe. Con esto, valida la identidad de una mujer que, a pesar de ser común y ejercer una profesión expuesta a las mayores críticas de la sociedad, se negó a permanecer relegada a una de las orillas más despreciables de nuestra historia. La historia de Sayonara es el reflejo de nuestra propia historia. Representa la convicción de que, por más que se intente ocultar e ignorar aquello que no cumple con las normas establecidas del decoro, la decencia y lo aceptable ante la sociedad, esto evidencia mucho más de nosotros que lo que queremos señalar en el otro.

La obra también concuerda con los planteamientos de Santiago Juan- Navarro en *Postmodernismo y metaficción historiográfica: Una perspectiva interamericana*, en cuanto a la recuperación de la marginalidad y del concepto de la literatura como una experiencia abierta a la participación del lector. Como representante de los marginados, la vida de Sayonara rescata, a su vez, las historias de los demás integrantes de quienes viven al margen de la sociedad. Es el sector que se ignora y no se le concede ninguna importancia; sin embargo, resurge con más fuerza aun cuando se trata de ocultarle. El empeño en invisibilizarlo pretende reflejar únicamente aquello que se considera aceptable y que cumple con los estándares establecidos por la sociedad. No obstante, no se puede negar la existencia de las prostitutas ni la corrupta oficialidad vista desde las instituciones de la iglesia, el gobierno y el ejército. El hecho que motivó a la periodista a elaborar la trama de *La novia oscura*, da paso a la investigación que nos llevó a conocer lo que experimentó cada uno de los individuos que se acercó a esta historia.

La realidad también aparece falsificada según lo plantea Santiago Juan- Navarro. En esta novela se combina la autorreferencialidad narrativa y reflexión

metahistórica mediante la inclusión de personajes, situaciones y problemáticas de carácter histórico dentro del contexto fictivo de la obra. De la mano de este planteamiento de Juan Navarro, vemos cómo la teoría de Hayden White también sirvió como guía para que Restrepo elaborara el mundo narrativo de *Sayonara* y todos los que la rodean. Los grupos tradicionalmente silenciados debido a su etnia, raza, género u orientación sexual pasan a estar representados en un primer plano en este discurso.

## CAPÍTULO V

LA VERDAD DESDE EL ESPEJO DE *NADIE*  
*ME VERÁ LLORAR* DE  
CRISTINA RIVERA GARZA

“Los dos anduvieron siempre en las orillas de la historia,  
siempre a punto de resbalar y caer fuera de su embrujo  
y siempre, sin embargo, dentro. Muy dentro”.  
(*Nadie me verá llorar*, 212)

La producción novelística de la mexicana Cristina Rivera Garza evidencia una investigación profunda en la que aborda, desde la ficción, aspectos históricos. Su manejo del texto escrito le ha permitido trabajar distintos géneros, aunque es mayormente conocida por su narrativa, en especial por su primera novela *Nadie me verá llorar* (1999), obra por la que recibió en 2001 el Premio Sor Juana Inés de la Cruz. Su formación como historiadora es evidente en esta novela en la que hace un acopio de una serie de documentos históricos que mezcla con otros elementos ficcionales. Su enfoque consiste en hablar sobre los primeros años del siglo xx desde la perspectiva de los marginados, en especial, los pacientes del manicomio general La Castañeda. La historia la percibimos desde el punto de vista de Matilda Burgos, una mujer que deja su pueblo, se convierte en prostituta y termina loca y encerrada en el manicomio. Allí la encuentra Joaquín, fotógrafo y adicto a la morfina, quien a su vez es el narrador de la historia y se enamora de ella. Otros personajes también consiguen ser escuchados en la novela como Diamantina Vicario y Cástulo Rodríguez.

Con el manicomio como el lugar de partida para su novela, Rivera Garza hace un acopio de diversos documentos que aluden a distintas personas que terminaron confinados en La Castañeda. Esta institución<sup>37</sup>, se inauguró en 1910 para conmemorar

---

<sup>37</sup> Para legitimar su discurso, la autora detalla que el manicomio estaba constituido por veinticinco edificios, de 141,662 metros cuadrados, altos muros, rejas de hierro: “Una ciudad de juguete: garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas” (37). Además de La Castañeda, Rivera Garza se refiere a algunas de las obras que se edificaron bajo el mandato de Porfirio Díaz, entre ellas: el paseo de las Cadenas, la Plaza Mayor, el Centro Mercantil, el Palacio de Hierro, la Casa Boker con sus nuevos ascensores, la Alameda Central, el Pabellón Marisco, el Club Reforma (*country club* inglés) y San Cosme, uno de los tívolis del centro de la ciudad (34-35).

el centenario de la Independencia de México. Los detalles que se incluyen en el texto, al igual que los personajes, ejemplifican el encuentro entre historia y ficción en la obra.

La propia Rivera Garza, en las notas finales de la novela, aclara que esta se basa en documentos reales que forman parte del Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la Ciudad de México. En ese epílogo la autora también señala que se inspiró en una fotografía de una mujer llamada Modesta Burgos, para quien imaginó la vida que estuvo representada en la novela por medio de Matilda Burgos. Asimismo, nos guía a las bases históricas que incluyó y que formaron parte de su tesis doctoral *The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1876-1930* (Rivera Garza 253).

Aunque en la obra se alude a la época de la Revolución mexicana, Rivera Garza, al igual que Boullosa y Restrepo, también se ocupa de presentar una versión alternativa que coincida en tiempo y espacio con los hechos que han formado parte de la oficialidad histórica. En el caso de Rivera Garza, su reinterpretación se presenta a través del rescate de la memoria de cada uno de los individuos que incorpora a la trama. Estos comparten sus recuerdos al margen de los sucesos que se suscitaron durante las primeras tres décadas del siglo xx. El contexto histórico le sirve a la autora como un elemento que posibilita la verosimilitud del relato ficcional. De esta manera, historia y ficción también tienen su encuentro en *Nadie me verá llorar*.

Como mencionamos anteriormente, la novela gira en torno a las vidas de Matilda Burgos y Joaquín Buitrago durante su estancia en La Castañeda. El manicomio se vuelve un lugar destinado para aquellos que deben permanecer alejados del progreso que se fomenta a su alrededor. Como espacio desde donde se ejerce la represión, también desde allí el gobierno vigilaba y controlaba a quienes se oponían al

régimen establecido. De esta manera, asumió un rol oculto al que se decía que respondía como institución gubernamental. Aunque su ubicación era en el centro de la ciudad y, por lo tanto, a la vista de todos o, al menos, de la mayoría, lo que ocurría en su interior permanecía oculto de la sociedad. Sus “enfermos” eran en realidad prisioneros lanzados a su suerte en esta nueva prisión. Esto responde a que el proyecto salubrista impulsado por el gobierno de Porfirio Díaz en aras de promover el bienestar de los mexicanos se volvió el brazo discriminatorio contra cualquiera que pareciera estar incapacitado para vivir en la sociedad que aspiraban desarrollar. A La Castañeda fueron a parar no solo quienes padecían de locura, sino cualquiera que no resultara útil al programa del gobierno.

Esta noción del manicomio como un lugar con otro fin que no es el médico no es nueva. En *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Michel Foucault analiza las diferentes vertientes de este espacio a lo largo de la historia. De acuerdo con Foucault, el manicomio o asilo respondió a la necesidad del gobierno en que esta instalación sirviera de prisión, hospital o asilo, aunque todos culminaron como un medio represivo: “Before having the medical meaning we give it, or that at least we like to suppose it has, confinement was required by something quite different from any concern with curing the sick” (58).

Para el crítico francés, a través de este, se pretendía erradicar de la sociedad a aquellos que no encontraban su espacio en ella y, por lo tanto, debían permanecer encerrados. El confinamiento manifestaba la esencia de lo que es la locura, una expresión del no ser, ya que lo restauró a su verdad como nada (125). En lugar de aplicarles los conocimientos científicos, específicamente psiquiátricos, sus afecciones se atendían aplicando métodos no convencionales que resultaban inútiles en mejorar su condición, pero respondían a las necesidades de aquellos que estaban en el poder.

Sin duda, nos parece que Rivera Garza recurre a la ficción para mostrar su inconformidad con el registro histórico al que caracteriza como excluyente. Vemos que, durante su estancia en La Castañeda, ni Matilda ni Joaquín reciben la atención médica que requieren sus condiciones. La autora así lo hace constar como un reflejo de lo que les ocurría a otros que también estuvieron allí. Por esto, opta por crear una obra que presente una visión alternativa de lo que pudo haber ocurrido mientras se promovían las distintas reformas bajo el régimen porfirista. Sus planteamientos incluyen el abandono de los ciudadanos que fueron echados a su suerte, cuyas historias no forman parte del registro oficial al que constantemente se hace referencia. Al tomar como marco la época de la revolución, Rivera Garza nos presenta una novela que se aleja del canon que agrupa a las obras cuyo mundo narrativo abarca el periodo histórico al que alude en su novela. Para lograrlo, la intersección entre la historia y la ficción resulta fundamental.

En *Nadie me verá llorar*, la novelista ofrece con libertad una nueva mirada que da cuenta de las diferentes perspectivas de los personajes marginados socialmente. Vemos en este texto la reconstrucción del pasado histórico, la recuperación de lo que ha quedado marginado por la historia, así como lo que ha venido a formar parte oficialmente de los documentos históricos. En esta novela el realismo se intensifica mediante la intersección entre la literatura, el periodismo y la historia. Por esto, accedemos a un mundo narrativo dominado por la ficción. Rivera Garza escribe utilizando materiales documentales, al tiempo que crea personajes, de tal manera, que aplica la historia a la ficción. Como resultado, el mundo caótico incide en la realidad, igualmente perturbada, en la que viven inmersos en un espacio marginal que ejemplifica no solo la realidad de México, sino también la hispanoamericana.

Para aproximarse a la realidad, la autora considera las experiencias de los personajes y sus acciones a la par con los documentos históricos que datan de la época en que ocurre la acción. De hecho, en la novela Joaquín es quien busca en los archivos del manicomio, la biblioteca y también el expediente clínico de Matilda, y da paso a la reconstrucción de su vida: “En los libros Joaquín se siente a salvo” (71). Nos parece importante señalar el poder redentor que le atribuye a la palabra escrita la autora al afirmar que la escritura es capaz de cambiar el rumbo de quien la ejerce. Esto valida nuestro planteamiento de que el ejercicio de validar las historias que accedemos en esta novela permite que los sujetos que han quedado ausentes de la oficialidad retomen su lugar en la historia de la que formaron parte. De otra parte, el dominio de las destrezas como la lectura, escritura, la curación de enfermos y el tocar el piano logró que Matilda se empleara como operaria en una de las líneas de producción de la cigarrera El Buen Tono, fundada durante el porfiriato.

La capacidad de saber leer y escribir también propicia otras subdivisiones entre quienes están alejados del poder. Mientras laboraba en la cigarrera, Matilda se ocupó de enseñarle a leer y a escribir a los hijos de una de las mujeres de la fábrica, Esther Quintana, quien la acogió en su casa. Asimismo, en la lucha por derrocar al gobierno, durante las reuniones en las que participaban Diamantina, Cástulo y Matilda, junto a los demás se aclara: “Dos de ellos saben leer y escribir bien, como la señora Tina; todos los demás, sin embargo, firman sus notas con dedos entintados” (149).

De igual forma, la escritura ocupa un lugar esencial en la obra mediante el empleo de una letra diferente en ciertos fragmentos de la novela. En estos se descubren las historias clínicas de otras personas encerradas en La Castañeda. Esta inserción de sus historias resulta innovadora, pues presenta a los marginados y los



rescata del abandono en el que han quedado por estar ausentes del poder. Incluso, los documentos de los que se da cuenta en la novela demuestran la falta de diagnósticos certeros de la época que requirieran la reclusión en una institución mental. Para ello, Rivera Garza se vale de múltiples voces narrativas que se alternan para ofrecer los detalles de la historia y que a la vez están al tanto de lo que ocurre fuera de ella.

De acuerdo con el estudio de Julia E. Negrete Sandoval, quien cita a Elena Alicia Magaña y su disertación doctoral, Rivera Garza emplea técnicas narrativas "que integran el discurso de los marginados al discurso de la historia oficial para cuestionarlo" (92). Para ella se incorporan "documentos verídicos intercalados en la narración y en la manera en que el narrador los dispone en el cuerpo del texto y reelabora lo dicho en ellos asumiendo distintas perspectivas" (93). La veracidad se legitima mediante el sistema de clasificación que se empleaba para archivarlos y las anotaciones de los médicos. Es en el tercer capítulo, titulado "Todo es lenguaje", donde se presentan los expedientes y, con ellos, una serie de datos que tienen que ver con el paciente a quien pertenece el documento.

De otra parte, de la mano del médico Eduardo Oligochea se cuestionan las prácticas que no promueven el bienestar de los enfermos de La Castañeda. En varias instancias durante la novela, el doctor Oligochea cuestiona lo que observa en su práctica médica y lo que aprendió mientras estudiaba psiquiatría. Su estadía como médico internista en La Castañeda cumplía con su meta de aspirar a otros hospitales y convertirse en un verdadero psiquiatra<sup>38</sup>. En el acopio de estos documentos, señala Negrete Sandoval:

---

<sup>38</sup> Esta aspiración de Oligochea se recoge en la siguiente frase: "Desea tener un laboratorio de psicología experimental con quimógrafos, ergiógrafos . . . nada de eso existe en La Castañeda" (39).

En *Nadie me verá llorar*, la reproducción del documento histórico es la prueba que sustenta la existencia del personaje central, Matilda; pero es además la constatación de la institucionalidad del archivo, de su almacenamiento y resguardo, que es también de la ocultación y el olvido. Esta es, precisamente, la otra cara de la Historia, la que se ha pasado por alto, la que, en su momento, desmentía el triunfo del proyecto modernizador de Díaz, y que solo después de muchas décadas salió a la luz para entonces sí hacer historia”. (100)

Como indicamos anteriormente, las reformas que promovía el presidente Porfirio Díaz conllevaron el confinamiento de quienes integraban el sector de los marginados, de los de abajo: los pobres, los indígenas, las mujeres y los enfermos. En otras palabras, invisibilizaron a quienes no contaban con un espacio que respondiera a la política pública impuesta.

Así, la protagonista se desplaza desde el espacio marginal para interactuar con quienes tienen acceso al poder y se encuentran en otro plano. Matilda había llegado a la capital en 1900 desde su pueblo, Papantla, para vivir en casa de su tío. Con apenas quince años de edad y sin ninguna idea de cómo enfrentarse a lo desconocido, el llanto la invadió en el tren que la llevó hasta allí, suscitándose el primer encuentro entre ella y Joaquín Buitrago. Los siete años que Matilda permaneció en la casa de su tío, el doctor Marcos Burgos, le permitieron conocer de primera mano las propuestas gubernamentales que este favorecía. Fiel creyente de los cambios propuestos por la oficialidad, el doctor Burgos vio en su sobrina la posibilidad de aplicar las teorías que se proponían y, con esto, transformar la vida de Matilda. No obstante, su propuesta no resultó exitosa, ya que, en su empeño, Matilda entró en contacto con otras corrientes que coexistían con el programa salubrista que imponía el gobierno. Al terminar

empleada por Diamantina Vicario, su vida cambió para siempre. Allí conoció otras propuestas políticas que proclamaron su independencia de criterio y que le dieron el impulso para iniciar la aventura en que se convirtió su vida.

Más tarde, a su llegada al manicomio, Matilda se encuentra enferma, pero sus recuerdos le permiten revivir su pasado. La memoria aparece como una herramienta que le permite recordar y, con este acto, accedemos a su historia, una ajena al privilegio que solo le otorga la oficialidad. Su reclusión allí durante veintiocho años se debió a que se negó a otorgarle unos favores sexuales a unos soldados que la interceptaron a su salida del Teatro Fábregas. Terminó en la cárcel y luego un médico le diagnosticó inestabilidad mental. En otro apartado, como parte de sus conversaciones Matilda le resta validez a sus planteamientos al afirmar que se encuentra loca, loca como su padre:

Mi padre estaba loco. Mi padre, antes de aficionarse al aguardiente chuchiqui y perder hasta la dignidad, cuidaba a la vainilla como se debe cuidar a una mujer. El esposo de la vainilla, eso era mi padre.

Santiago Burgos. Pero yo estoy loca, Joaquín, así que no me crea. No me crea nada. (68)

Sin embargo, a primera vista no parecía cumplir con el estigma de los locos encerrados en un manicomio, según manifiesta Joaquín. Su diagnóstico era incierto y divagaba constantemente en su locura, pues parecía unas veces cuerda y otras, no. Sin embargo, ante la insistencia de Matilda en saber cómo Joaquín había llegado hasta allí para retratarla, este revierte la pregunta que ella le hace constantemente: “¿cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?”, para indagar en su locura al increparle: “Mejor dime cómo se convierte uno en una loca” (17). Esto, en lugar de suscitar una distancia entre ambos, provocó que Matilda posara para su lente y le transportó a él a

la época en la que retrató a distintas mujeres alrededor del mundo. Claramente la fotografía es el medio por el cual Joaquín va creando su historia. En su interacción con distintas mujeres, alterna su entorno de acuerdo con el lugar donde se encuentren y por eso se desplaza del prostíbulo hasta el manicomio. Con un asomo de lucidez, Matilda le recuerda que hacía muchos años: “tú me tomaste una fotografía” (187), hecho que él también le confirmó.

Esta foto de Matilda formaba parte de la gran colección de fotografías que le había tomado a diferentes mujeres a lo largo de su carrera. Los retratos eran de cuerpos, rostros, pero también de cicatrices como la de la quemadura por la que Alberta Mascardalli culpaba a Joaquín y que al morir ella, él la recibió en un telegrama.

En cuanto a Joaquín, este es un personaje que no parecería ser confiable debido a su dependencia de la morfina y porque sufre de insomnio crónico. De hecho, la voz narrativa expresa que “dentro del manicomio Joaquín es racional” (219), algo que resultaría irónico porque su locura le torna en alguien con un comportamiento ecuánime que para nada responde al lugar donde se encuentra. Así de errática fue su vida, pues durante el transcurso de sus días, había retratado a muchas mujeres, pero solo el recuerdo de una de ellas le inquietaba, el de Alberta, la mujer que lo había abandonado. Su carrera terminó en fotógrafo de locos para el registro del manicomio de La Castañeda. Hijo de un médico, no quiso seguir la carrera de su padre porque “le daba miedo, asco, exasperación” (44), aunque gozó de grandes comodidades en su vida y le disgustaba la política.

Su vida bohemia le llevó a conocer a Diamantina Vicario, la mujer que posteriormente también marcó la vida de Matilda para siempre. Debido a que Diamantina participaba activamente en la política, Joaquín comenzó a acompañarla a

sus reuniones en las que se discutía cómo vencer el régimen que calificaban de dictatorial.

Sin embargo, Joaquín recurrió a la escritura para legitimizar la historia. Al tener acceso al expediente de Matilda, se dirigió a la Biblioteca Nacional para investigar cómo había llegado hasta allí. Mediante este personaje, la autora incorpora diversos hechos históricos que validan los hechos en los que se basa la novela. Entre otros, menciona distintos conflictos como la guerra de independencia, ataques a otras zonas del país, los líderes de los movimientos revolucionarios y hasta las epidemias. Resulta importante señalar que, para referirse a estos sucesos importantes en la historia mexicana, la autora incluye fechas y cifras que cumplen la función de validar la veracidad de lo que nos cuenta. Una de esas instancias es cuando se refiere a la insurrección indígena liderada por Antonio Díaz Manfort y que señala que ocurrió el 30 de diciembre de 1885. Igualmente, añade que en dicho conflicto participaron siete mil indígenas, entre quienes estuvieron los padres de Matilda. Estos se enfrentaron a ciento cinco guardias que acabaron con ellos en cuatro meses. Con esta estrategia discursiva, en la que se alude a fechas y cifras, nos alejamos de la ficción y nos acercamos a la historia.

De otra parte, el doctor Eduardo Oligochea representa a aquellos que buscan escalar dentro de la esfera social. Aunque contaba con su profesión como médico, también aspiraba a mucho más y su prometida, Cecilia Villalpando, sería quien se lo facilitaría. En ella no había nada que pudiera resultar atractivo para quien la observara, era hija de un comerciante de sedas y también padecía de asma. Se le describe: “Cecilia es el tipo de mujer que sólo despierta misericordia en la imaginación de Joaquín. El tipo de mujer que le hace exclamar la palabra ‘pobrecita’ automáticamente, casi sin pensar” (52). Para Joaquín, era el instrumento que le

permitiría al doctor Oligochea mejorar su estatus social, tal como se lo manifestó: “Cecilia es tu boleto para entrar por la puerta grande a la colonia Roma” (53). Por eso, cuando luego tiene la oportunidad, Joaquín intenta chantajearlo a cambio de que certifique que no quedan rastros de morfina en su cuerpo y así acceder a la herencia que le dejaron sus padres.

Además del manicomio, en esta novela se da cuenta de otro espacio marginal, el Hotel San Andrés, el prostíbulo. La prostitución, junto a la locura, se consideraba como una enfermedad y, por lo tanto, se alejaba del proyecto salubrista que promovían las políticas de Porfirio Díaz. El tiempo que Matilda pasó en el prostíbulo da paso a los eventos que posteriormente evoca cuando se encuentra confinada en el manicomio. Son estos recuerdos los que llaman la atención de Joaquín y que a lo largo de la novela sirven para justificar la intención de la autora en seleccionar otros aspectos de la historia que, por pertenecer a los marginados, quedaron al margen de la historia. Poner estos hechos por escrito los vuelve creíbles, los legitima, les dota de cierta autoridad y nos hacen creer que la historia de Matilda es real. Mediante la ficción, Rivera Garza le reasigna otro lugar a la historia de los marginados al mismo tiempo que cuestiona la historia.

La marginación acentúa las pobres condiciones que viven las mujeres de la fábrica. Este es otro punto de convergencia entre las tres obras estudiadas. En *La novia oscura* vemos cómo el ambiente que rodea a las mujeres en *La Copa Rota* no abona a mejorar sus vidas porque parecen estar lanzadas allí sin ningún otro escape que vivir rodeadas de basura, excremento y a merced de distintas enfermedades. En *Nadie me verá llorar* la situación no es distinta, ya que mientras laboran bajo unas condiciones que no son óptimas, las mujeres de la fábrica se enfrentan a “enfermedades súbitas y muertes imprevistas, venas varicosas, dolores crónicos de

espalda, tifo, embarazos que las dejaban flacas, tics faciales, llanto incontrolable, tartamudeo, melancolía, deseos homicidas por abandonos e infidelidades” (169). Las mujeres terminaban gravemente enfermas o despedidas ante rumores de que tuvieran amigos anarquistas. A Matilda la despidieron cuando abandonó sus tareas para llevar a Esther al hospital, tras desmayarse y convulsar. Murió una semana después.

Movida por la necesidad, tras haber sido despedida de su empleo en la cigarrera y encargada de los dos hijos de la recién fallecida Esther, Matilda recurrió a la única alternativa que tenía en sus manos: la prostitución: “Desempleada y con dos hijos ajenos que mantener, Matilda había tomado la única decisión posible” (171). Con esto vemos cómo, a pesar de los esfuerzos del gobierno en promover otros valores en la sociedad, la prostitución no había podido ser erradicada. Para autenticar este dato, la autora comenta: “En la ciudad de México, el 12 por ciento de las mujeres entre 15 y 30 años de edad eran o habían sido prostitutas alguna vez en su vida” (169-170). No obstante, la ficción se entrelaza en este episodio, ya que Matilda recurrió a la mentira para abrirse paso en aquel lugar. Aprovechando que sabía leer, recordó el argumento de la novela *Santa* y se apropió de él. En la historia, una mujer abandonada por el estudiante de leyes que la sedujo fue expulsada de la casa de sus padres sin ninguna otra alternativa que prostituirse. Aunque los eventos de su vida parecerían haber sido lo suficientemente trágicos para llevarla hasta ese lugar, vemos cómo Matilda no reveló de dónde procedía, sino que recurrió a la invención de una historia para obtener el resultado que esperaba. Con esto vemos cómo la ficción facilita la creación de otro mundo para dar a conocer una verdad que, de otra forma, permanecería oculta.

En *Nadie me verá llorar* la prostitución se retoma como tema. Como comentamos anteriormente, este se presenta tanto en *Duerme* como en *La novia*

*oscura*. Entre los marginados, se recurre a ella como fuente de sustento y, desde el lugar donde se ejerce, se propician otros espacios alternativos para los oprimidos. Al igual que en la novela de Restrepo, Sayonara se refugió en el burdel para sobrevivir y encargarse, en su caso, de sus hermanas. En *Nadie me verá llorar*, a Matilda también le corresponde ocuparse de los hijos de su vecina y asume, como Sayonara, el rol de madre, aunque en su caso no existían lazos de sangre con las criaturas. Como prostituta, Matilda trabajaba por la noche y al amanecer regresaba a la vecindad. Transformada en “la diablesa”, se abrió paso como una legendaria prostituta que defendería a quienes sufrieran cualquier abuso: “Su triunfo sobre los estudiantes primero, y los dos agentes después, la llenó de orgullo y de ahí nació su leyenda” (173).

Al liderar la revuelta contra los policías corruptos que constantemente invadían el lugar con sus redadas para inspeccionar los burdeles, Matilda echó mano de uno de los discursos que había escuchado mientras permaneció junto a Diamantina sobre la justicia social, los derechos laborales y la falta de compasión. Este es otro punto en el que las historias coinciden. Dentro del espacio del burdel se propicia la lucha contra el régimen opresor y en defensa de los injuriados. Matilda, al igual que Sayonara, con su arenga toma control de la situación a su favor: “Las palabras de Matilda ayudaron a incrementar el temor que ya invadía a los policías. Era la primera vez que se enfrentaban a un prostíbulo en franca rebelión” (173).

Como parte de este episodio, la novela registra un incidente de exceso de fuerza ejercido contra Ligia Morales, alias “la Diamantina”, de parte del agente Gregorio Uribe, quien pretendía llevársela presa de manera ilegal. Para contarnos lo ocurrido, Rivera Garza indica: “la demanda de dos rebeldes se registró en los libros oficiales bajo el número 151423” (174). Debido a las rencillas entre las autoridades



del Distrito Federal y las de la Inspección de Sanidad, se dio paso a la denuncia. A la autora no le bastó el hecho de comentarnos lo ocurrido, sino que al añadir que el suceso fue parte de un informe escrito y que recibió un número, enfatiza, en la veracidad del episodio, su validación e inclusión en la historia oficial.

De otra parte, entre los marginados también se aspira a la movilidad social. Gracias a su talento como actrices en obras teatrales cuyos títulos incluían *Enfermedad, Cárcel, Hospital, Neurastenia y Reglamento*, entre otras, Matilda y Diamantina lograron llegar a trabajar en La Modernidad. Resultan curiosos los títulos de las piezas que representaban, ya que evocan distintos espacios que estaban destinados para quienes estuviesen enfermos o cuyas prácticas estuviesen en contra del régimen. Nos parece que estos títulos le sirven como estrategia a la autora para llamar la atención una vez más para que no se ignore la realidad que atravesaban los marginados en el México de esa época. Los títulos también aluden a una gradación que va desde lo más simple hasta lo más complejo, puesto que estar enfermo en ese tiempo podía conllevar la “cárcel” o el “hospital” y la “neurastenia” era un elemento que tenían en común quienes estaban reclusos en La Castañeda y habían llegado allí porque el “reglamento” porfirista así lo determinaba.

Retomando el análisis del prostíbulo de La Modernidad, su dueño, un aristócrata venido a menos cuya única debilidad consistía en vestirse de mujer y llamarse Madame Porfiria (179), encontraba en su casa de citas el espacio que le permitía manifestarse plenamente. Nuevamente observamos otro punto de convergencia entre las obras estudiadas, ya que al igual que en la novela de Carmen Boullosa, el travestismo se presenta en *Nadie me verá llorar*. A diferencia de *Duerme*, aquí quien se disfraza es un hombre, no para sobrevivir como hizo Claire en varias ocasiones alternando su identidad entre indígena y español, sino para dar rienda suelta

a sus deseos más íntimos. Al no formar parte de la aristocracia, del sector privilegiado de la sociedad mexicana, este hombre se encontraba libre entre quienes, como él, vivían su vida plenamente. Sin embargo, ese sentido de superioridad, de ejercer control sobre el otro, permanecía en él, ya que, al ver la actuación de Matilda y Ligia en el Hotel San Andrés, quedó fascinado por su representación e ideó cómo llevárselas consigo para que trabajaran para él. Su travestismo también facilitó que otros hombres como Porfiria misma se vistieran de mujer sin serlo (181) cuando acudían a La Modernidad para ver actuar a Matilda y Ligia.

Tampoco podemos ignorar el juego de palabras que provoca el mote de Madame Porfiria. Este apelativo es la versión femenina de Porfirio, como el nombre del presidente del momento, y se presta igualmente a otras interpretaciones en las que se alterna el anhelo por acceder al espacio de poder. En otras palabras, sirve para retomar la gloria que suponemos que este hombre disfrutó antes de haber “venido a menos”. Por otra parte, “madame” en su acepción francesa al vocablo español “señora”, alude a la nobleza, a las mujeres y a quien es dueño de una cosa o amo. En este caso, acentúa la posesión del prostíbulo, pero también es el nombre que escoge para sí, para enfatizar que, aunque se encuentra en ese espacio, no proviene de él.

Por otro lado, las múltiples versiones de un mismo acontecimiento se presentan en varias ocasiones a lo largo de la novela. Como discutimos anteriormente, Matilda recurrió a la mentira para idear su nuevo rol como prostituta. Asimismo, ocurrió con Ligia, quien tenía una facilidad para mentir, para maquinar, para cambiar las versiones sobre su vida. La mentira le servía de artimaña para inventar, pero también para engañar. En la novela se nos advierte que su vida había sido infeliz tras los abusos de su padre y haber terminado en un orfanato para niñas tras la muerte de su madre. Allí también la violó un cura joven, pero al relatar estas y otras historias,

Ligia, en lugar de entristecerse, se excitaba y esto propiciaba la creación de otras mentiras que cumplían con el propósito de atraer la atención para sí. Finalmente, Ligia abandona a Matilda al irse con el Jarameño con el pretexto de que La Modernidad no duraría para toda la vida.

En el sexto capítulo de la novela, accedemos a otra parte en la vida de Matilda que solo pertenece a sus recuerdos y que parecen no ser verificables. El tiempo en que conoció al ingeniero húngaro Paul (Pablo) Kamàck, quien, como tantos otros, había llegado desde los Estados Unidos como los Rockefeller y Guggenheim para obtener ganancias rápidas en México. Sin embargo, al leer un artículo en el que se enteró de la existencia de varias minas en San Luis Potosí se encaminó a trabajar como minero. Una vez más se entrecruzan la historia y la ficción cuando se refiere a la visita de Porfirio Díaz a Real de Catorce en 1895 para inaugurar la nueva maquinaria que había sido instalada en la mina. Tanto los dueños, la familia De la Maza, como el general Carlos Pacheco y el geógrafo Antonio García Cubas que se mencionan fueron personajes reales. El mapa de México que contemplaba Paul Kamàck lo habían elaborado Pacheco y García. Luego de permanecer durante algún tiempo en la capital mexicana, coincide con Matilda hasta que más tarde llegan y se establecen en San Francisco del Real de Catorce. Para entonces, el lugar que antes había sido el centro del mundo, ahora, en 1901, estaba venido a ruinas. Los periódicos de la época: *El Eco de Catorce*, *la Opinión Pública*, *La Voz del Pueblo* y *la Palanca*; *El Catarro*, dieron cuenta de las distintas vicisitudes que se suscitaron en la región. Por eso, tras múltiples intentos en conseguir alguna mina, Paul se declara derrotado, sin fuerzas, y le advierte a Matilda que va a morir y dejarla sin nada, y así fue. Se aparta, se escucha una explosión a lo lejos y, más tarde, Matilda le prende fuego a su casa,

conservando solamente entre las manos los seis metros de seda púrpura que Paul le había regalado algunos años antes cuando se habían conocido (209).

Esta tragedia es la que desemboca en la locura para la protagonista: “Cuando Matilda vuelve en sí, es abril de 1918” (209) y se encontraba en el hospital en la ciudad. Matilda mezcla sus recuerdos con la realidad, pero su historia parece inventada, pues los nombres y los lugares a los que alude nadie los conoce. Los años que habían transcurrido la mantuvieron tan enajenada de la realidad que desconoce quién es el presidente de la República.

Otros acontecimientos históricos se incluyen en el séptimo capítulo de la novela, titulado “Un método sin puertas”. Joaquín y Matilda coinciden nuevamente y están ajenos a lo que ocurrió durante los años de la Revolución. La novela incorpora los siguientes hechos reales: la Revolución mexicana liderada por Pascual Orozco, Francisco Villa y Emiliano Zapata; el derrocamiento del presidente Díaz, quien salió exiliado a París y le sucedió en el poder Francisco I. Madero. La Decena Trágica<sup>39</sup> y el advenimiento al poder de Victoriano Huerta quien se convirtió en presidente de México e implantó las políticas porfiristas durante su mandato. Asimismo, la redacción de una nueva Constitución en Querétaro. Todo esto ocurrió mientras Matilda permaneció con Pablo en Real de Catorce.

---

<sup>39</sup> Se conoce como Decena Trágica el golpe de Estado militar que tuvo lugar del 19 de febrero de 1913 para derrocar a Francisco I. Madero de la presidencia de México. La sublevación se inició en la Ciudad de México, donde un grupo de disidentes comandado por el general Manuel Mondragón se levantó en armas y puso en libertad a los generales Bernardo Reyes y Félix Díaz, quienes estaban presos. Posteriormente, asaltaron algunas dependencias del gobierno y decretaron el estado de sitio. La revuelta culminó el 22 de febrero con el asesinato de Madero y Pino Suárez. Fue el primer y único golpe de Estado exitoso del siglo xx en México (“La Decena Trágica - ¿Qué fue?: Causas, consecuencias y protagonistas”. Enciclopedia de historia, 22 may 2020, [enciclopediadehistoria.com/la-decena-tragica/](http://enciclopediadehistoria.com/la-decena-tragica/)).

Tres años más tarde, en 1921 tanto Matilda como Joaquín ya saben “el nombre del presidente, y recuerdan que es manco<sup>40</sup>” (212), por lo que dan indicios de que están al tanto de lo que ocurre a su alrededor, del asesinato hacía un año de Zapata y la posterior muerte de Villa. Este encuentro les lleva a recorrer los lugares que fueron importantes en sus historias: la casa del tío donde ella vivió siete años, la casa de la médica, la morgue (Joaquín), La Parisina, La Modernidad — ahora Progreso. Luego, arreglan la casa que fue de la familia de Joaquín y recuperan el testamento para reclamar su herencia que incluía cuentas de banco, propiedades en Cuernavaca, terrenos que se habían convertido en parte del barrio de la Condesa, inversiones en fábricas textiles y documentos que atestiguan la posesión de una farmacia. Ese documento escrito validará su identidad e imponía como condición para acceder a su herencia que presente un certificado médico. La mayor contradicción es que el único médico que conoce Joaquín es el doctor Oligochea y este está al tanto de su adicción a la morfina. Su deseo en obtener ese documento le lleva a ofrecerle a Oligochea la mitad de todo lo que poseerá a cambio de un certificado donde quede escrito que no hay una sola traza de morfina en su organismo. Joaquín ve en este chantaje una gran oportunidad para que Eduardo consiga su libertad y no tenga que casarse con Cecilia Villalpando.

Finalmente, el destino de ambos los colocó en La Castañeda. La vida de Matilda Burgos terminó, víctima de un derrame cerebral a los setenta y tres años. De Joaquín, desconocemos lo que ocurrió con su vida.

Esta novela rescata, cuestiona y reinventa acontecimientos y/o personajes del contexto latinoamericano de este tiempo. Cada uno de los espacios alude a lugares

---

<sup>40</sup> Se refiere a Álvaro Obregón, el manco de Celaya. Del bando de Francisco Madero, luchó para derrocar a Porfirio Díaz. Perdió su brazo en la Batalla de Celaya. Fue electo presidente en 1920.

reales que la autora convierte en ficticios. Para ello, parte de espacios concretos que se ficcionalizan. El cruce entre la historia y la ficción que vemos en *Nadie me verá llorar* también promueve la divulgación de otras realidades que de otra forma, permanecerían ocultas si la creatividad del autor no incidiera sobre el espacio narrativo, jugando con la verdad. De esta manera, la mentira funciona para traer a la realidad temas como la marginación, la opresión entre clases y la prostitución. Finalmente, *Nadie me verá llorar* se acerca a *Duerme* y a *La novia oscura*, como ejemplos de novelas que logran la desmitificación de la historia.

CAPÍTULO VI  
CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

Las obras de Carmen Boullosa, Laura Restrepo y Cristina Rivera Garza que fueron objeto de nuestro análisis nos sirvieron para evidenciar el encuentro entre historia y ficción que se da en nuestra literatura. En el caso específico de *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar*, aunque estas obras toman como base un hecho histórico, no se trata de un registro de datos ni documentos históricos, sino de una transformación de los hechos en los que se inspiraron. Tampoco se trata de una interpretación fiel de tres momentos históricos, sino que, a través de los tres textos, el acercamiento a la historia provoca otras posibilidades. Por lo tanto, en sus obras, estas autoras recrearon la realidad al tiempo que cuestionaron el objetivo de la representación de esta. La encomienda de las novelistas consistió en crear un texto literario en el que el pasado aparezca representado de manera fidedigna, abrazando la heterogeneidad.

Como vimos, Boullosa, Restrepo y Rivera Garza ofrecen múltiples versiones que hacen que la historia, la oficial, se mueva, se transforme y se modifique, gracias al empleo de un lenguaje que facilita distintas posibilidades. Para ello, el género de la novela es el medio que les permite dar visibilidad a los sujetos marginados que han quedado ausentes de los registros históricos oficiales. En cada una de las obras analizadas, el carácter ficcional se apoya en acontecimientos reales que se modifican para cumplir el objetivo de denunciar y rescatar lo que ha quedado oculto sin haberse manifestado previamente. De esta manera, para que cada una de las historias que se nos presentan en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* resulten creíbles, la historia debe reconstruirse desde la enunciación de los hechos que se sugieren como creíbles. Por lo tanto, como sugiere Hayden White en su propuesta tropológica presentada en *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo xix*, la



división entre la ficción y la historia desaparece, ya que ambos quedan sujetos al acto de construcción del discurso.

De acuerdo con lo que establece White, el empleo de la ficción en estas tres historias no resulta en que se alejen del discurso, ya que comparten el mismo régimen de verdad. Por lo tanto, la narración de los hechos que se incorporan en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* hacen que, como hechos inventados, se vuelvan reales al entrecruzarse con los documentos que la historia ha catalogado como oficiales. En la búsqueda de la verdad, las tres autoras estudiadas también desean representar, darle sentido a la realidad que presentan en sus novelas, a los mundos que construyen para ofrecer una versión alternativa a lo que conocemos sobre el México colonial, la Colombia contemporánea así como las primeras décadas del siglo xx en la sociedad mexicana.

Además, en su conjunto, estas obras coinciden en presentar como protagonistas a tres mujeres. Uno de los puntos que tienen en común estos textos son protagonistas femeninas que buscan un espacio de resistencia y supervivencia en una sociedad hostil. De esta manera, rompen los estereotipos al asignarles otra identidad que responda al espacio en el que se mueven. Como personajes principales, estas mujeres vencen la marginación a la que han sido destinadas al acceder a espacios que estaban restringidos a ellas. Con esto, las autoras ofrecen una relectura que se aleja de la representación tradicional y para ello emplean a personajes ficticios a quienes les reconstruyen su mundo literario incorporando a su vez a personajes históricos con la idea de jugar con la noción de verdad de lo que se está narrando. En la creación de estos personajes, Boullosa, Restrepo y Rivera Garza inventan una historia que, aunque no ha ocurrido, se inspira en hechos que sí ocurrieron. Con esto, se logra la desmitificación de la historia que persigue la nueva novela histórica. En el proceso

también le otorgan voz a quienes integran el mundo de los marginados al que accedemos por medio de los testimonios que estos ofrecen. Lo que tienen que contarnos se da bajo la mirada femenina, que ya no aparece al margen de la historia como tampoco lo que tiene que ver con los indígenas y otros personajes que ejemplifican las tradiciones marginalizadas.

De la misma manera, las obras estudiadas coinciden en cuanto a la multiplicidad de voces narrativas que incorporan. En *Duerme* la voz privilegiada es la de Claire, quien a su vez es la protagonista de la historia, pero también se alterna la voz femenina de Pedro de Ocejo, cuyo punto de vista es el que se presenta en los dos capítulos finales. Por su parte, en *La novia oscura*, la autora integra como voz narrativa a una mujer que solo se identifica como reportera y colombiana. Al ser narradora también se configura como un personaje más en la historia y es quien canaliza las versiones que los demás personajes con los que interactúa le ofrecen. De esta manera, diversas voces narrativas se incorporan al relato, todas para revelar sus tragedias, conscientes de que formarán parte de la historia que la narradora hilvana alrededor del personaje mítico de Sayonara. Finalmente, en *Nadie me verá llorar*, la narración se conduce desde el punto de vista de una narradora extradiegética que alterna el foco de atención para registrar los recuerdos del personaje de Matilda. La evocación que se hace del pasado es controlada por este narrador a través del cual se reconstruye el pasado a la luz de la memoria y la locura de Matilda Burgos, aunque también de Joaquín Buitrago.

La alternancia del poder por parte de quienes han estado ajenos a este es otro aspecto que estas novelas tienen en común. En la creación de sus mundos narrativos, *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar* aprovechan para desafiar el orden establecido al otorgarle poder a sujetos que pertenecen a la marginalidad. En su

novela, Boullosa transfiere el poder que la historia le adjudica a los españoles y lo coloca en manos de una mujer. Este abierto reto a la historia posiciona a la protagonista en otro espacio; entre otras cosas, huye de Europa, suplanta a un conde y entra en contacto con los indígenas. Los múltiples cambios que enfrenta la llevan a desplazarse a través de los distintos escenarios en los que alterna entre el lugar de los poderosos, pero también de los vencidos.

Tampoco una prostituta como Sayonara, desde su realidad como mujer marginal, tendría acceso a otros espacios. Sayonara gozó del reconocimiento de sus pares, pero también del resto de los integrantes de La Catunga, quienes destacaban su hermosura, así como su gran solidaridad. Mostró sus dotes como líder no solo del prostíbulo, sino de sus compañeros de lucha cuando enfrentó al opresor en nombre de quienes le seguían. Como personaje, este acceso al poder que se da en ella no ocurre completamente, ya que instituciones como la iglesia y el gobierno se encargaron de reprimir cualquier aspiración que esta pudiera tener. Sin embargo, trascendió de su esfera para cumplir con la expectativa social de formar un hogar junto a Sacramento, hecho que, aunque resultó en un fracaso, la llevó a acceder a otro espacio, otra vida y hasta otra identidad como Amanda Monteverde. No obstante, su lugar se encontraba junto a los suyos y al lado de ellos llegó el final de sus días.

Por otro lado, en Matilda, el poder se presenta de una forma distinta en *Nadie me verá llorar* porque se manifiesta en la lucha por sobrevivir en los espacios y el tiempo, víctima de su locura. De ella emana el poder con el que cautiva a quienes entran en contacto con ella. Joaquín nunca pudo olvidarla desde aquella primera vez que le tomó una fotografía y ese recuerdo permaneció presente a pesar de que entró en contacto a lo largo de su vida con un sinnúmero de mujeres. Al igual que Sayonara en *La novia oscura*, Matilda tuvo su oportunidad de frenar la injusticia en el episodio

donde los policías quieren apresar a una de sus compañeras del prostíbulo. La locura no fue un impedimento mediante el cual la autora pone de manifiesto las realidades a las que estaban expuestas las mujeres que eran clasificadas como locas y que no recibían la atención médica que requerían.

Del mismo modo, las autoras colocan a estas féminas en un lugar en el que entran en contacto con los espacios privilegiados, los mismos que han estado vedados para mujeres de su clase por mucho tiempo. Con esto se acentúan las categorías establecidas socialmente y que determinan que, si se pertenece a cierta clase social, la movilidad no es posible. Sin embargo, ni Claire ni Sayonara ni Matilda se conformaron con lo que la sociedad determinó para ellas y asumieron roles que les permitieron desplazarse fuera de los espacios predeterminados para ellas.

Pese a que, Sayonara aprovechó el dominio del que gozó, no logró dominar la historia, pues terminó como prostituta. A través de este personaje, Laura Restrepo ofrece una nueva mirada al tema de la prostitución desde la perspectiva femenina. Esto solo es posible gracias a la nueva novela histórica porque facilita que accedamos a las historias de quienes componen el sector que integran los marginados. Desde el espacio marginal, no solo leemos acerca de las prostitutas, sino también acerca de los indígenas y los obreros que forman parte del espacio literario de la novela. La marginación es lo que tienen en común cada uno de los integrantes del barrio La Catunga. Su condición social ya las confinaba a un espacio del que no podían desprenderse; sin embargo, les une en la lucha en contra de las desigualdades sociales de las que fueron objeto.

En las sociedades a las que pertenecían estos sujetos, eran vistos desde afuera bajo la mirada de los que ejercían el poder. Ese poder se transformó unas veces en la oficialidad gubernamental, el ejército, la iglesia, los obreros, cualquier ente que

representara que se acentuara la distancia entre los sujetos marginados y aquellos privilegiados.

Igualmente, los personajes masculinos que también integraron el grupo de los marginados se allegaron a este porque sus circunstancias de vida cambiaron. Nos referimos a Pedro de Ocejo en *Duerme*, el ingeniero Brasco y el doctor Antonio María Flórez en *La novia oscura*, y Joaquín Buitrago y el doctor Eduardo Oligochea en *Nadie me verá llorar*. Con el don de la palabra del que gozaba De Ocejo resulta sencillo pensar que pudiera dominar el discurso; sin embargo, su posición en el relato depende de la participación de Claire en la historia. Ella es su inspiración y mientras se encuentra despierta De Ocejo se mantiene activo escribiendo, creando, perpetuando en el discurso sus estrategias creativas. Una vez Claire cae en un profundo sueño, el tiempo se detiene únicamente para Claire, quien permanece a la espera de salir del letargo en el que se encuentra y ejemplifica el mismo estado en el que están nuestras naciones a la espera de ser despertadas y lograr el cambio que se anhela. El poeta poco a poco va perdiendo su vida a la espera de que Claire despierte y pueda poner fin a la historia.

En *La novia oscura* vimos cómo el ingeniero Brasco se mostró solidario con el sector obrero durante el conflicto huelgario y fue víctima de ataques de parte de los suyos que le veían como un traidor. En el caso del doctor Antonio María Flórez, este recibió ataques por parte de los habitantes de La Catunga porque entendían que venía a perpetuar las prácticas de opresión que ejercieron sus predecesores. Por otra parte, en cuanto a Joaquín, en *Nadie me verá llorar*, aunque procedía de una familia con una mejor posición económica, su adicción a la morfina alteró el destino de quien se esperaba siguiera los pasos de su padre como médico. Como médico, el doctor Eduardo Oligochea tenía acceso a otros estratos de poder; sin embargo, sus deseos de

superación se volvieron ambición por ocupar otros espacios dentro de los privilegiados.

En cuanto a las diferencias entre los tres textos, destacamos la distancia en el tiempo. *Duerme* abarca la época colonial mexicana, mientras que *La novia oscura* aborda la década del sesenta, y *Nadie me verá llorar* retrocede hasta las primeras décadas del siglo xx. La cercanía entre la trama y la época a la que pertenecen sus autoras también establece un reto en cuanto al desarrollo de los elementos creativos que echan mano en cada una de las tramas presentadas. Asimismo, es otro rasgo que nos permite clasificar estas novelas como parte de la nueva novela histórica. Como vimos, a mayor distancia entre la autora y el tiempo de la narración, mayor será la presencia de la ficción en el texto. Esto es lo que ocurre con *Duerme* en la que, aunque se inspira en acontecimientos reales, el grado ficcional es mayor porque el universo literario de la historia abarca una época que es lejana y que requiere mayor investigación en los hechos que se toman como referencia. Ya en el caso de *La novia oscura*, demostramos cómo, a través de la voz narrativa, la propia autora en su doble rol como periodista y escritora indaga en un suceso registrado recientemente para elaborar una trama que se basa en una investigación periodística sobre el robo de combustible en Colombia. Finalmente, en *Nadie me verá llorar* el telón de fondo es la Revolución mexicana, pero la ficción le sirve a la autora para imaginar otras posibilidades que divulgaran todos los aspectos de la verdad.

Estas tres novelas también nos hacen dudar acerca de la distinción entre historia y ficción. Al incorporar a sujetos y eventos históricos, la percepción de los historiadores es que son más objetivos que los escritores de ficción cuyas emociones y sentimientos los vinculan al espacio que crea el texto de ficción. Por esto, en *Duerme*, *La novia oscura* y *Nadie me verá llorar*, los límites entre la historia y la ficción se

reducen, ya que ambos buscan la construcción de significado. La historia es sin duda lo que nos permite acceder lo real. Sin embargo, la ficción también nos permite acceder a la realidad, aunque al mismo tiempo nos dota de una capacidad para reconstruir una nueva visión de mundo. De esta manera, la ficción se cruza con la historia y trasciende el tiempo que no aparece cronológicamente, pero sirve para acceder al pasado mediante saltos en el presente narrativo.

## BIBLIOGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA

- Abud Martínez, Eduardo. "La Re-Visión de la historia en la ficción de mujeres latinoamericanas: Isabel Allende, Gioconda Belli, Carmen Boullosa y Ana Miranda." The University of Arizona, 2008. Arizona: ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). Red cibernética. 30 nov. 2011.
- Acevedo Marrero, Ramón L. *La novela centroamericana: Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1982. Impreso.
- Aínsa Amigues, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." San José, Universidad de Costa Rica-CICLA 8 (1995).
- Alemañy Valdez, Herminia M. *Por el ojo de la cerradura: Una mirada más allá de la Revolución mexicana*. S. p. : Indómita Editores, 2011. Impreso.
- Alvarado, Óscar. "Los marginados o la ceguera y la mendicidad como dimensiones textuales de una lectura marginal: A propósito *De los peor*, una novela inserta en lo urbano." *Revista Estudios, Universidad de Costa Rica*, no. 21, 2008, pp. 167–188., doi:10.15517/RE.V0I21.23783.
- Álvarez Gardezabal, Gustavo. *La novela colombiana, entre la verdad y la mentira*. Colombia: Editores Colombia, S.A., 2000. Impreso.
- Apodaca Valdez, Manuel. "Mujeres oscuras: Prostitución y madrinazgo en *La novia oscura*, de Laura Restrepo y *Nuestra señora de la noche*, de Mayra Santos Febres." *Estudios de Literatura colombiana*. 29 (2011). Impreso.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. Impreso.
- Báez Rivera, Emilio Ricardo. "*Symbolica mystica*: la venerable María Magdalena de Lorravaquio Muñoz y sus tangencias con lo sagrado prehispánico". *Vida*

*conventual femenina. Siglos XVI-XIX*, editado por Manuel Ramos Medina, Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim, 2013, 55-64.

Bazán Bonfil, Rodrigo. "Sobre la nueva novela histórica latinoamericana: Apuntes para una definición en fuga." *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*. Ed. Ana Rosa Domenella. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Biasetti, Giada. "El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: La centralización de la periferia." University of Florida, 2009. Florida: ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). Red cibernética. 30 nov. 2011.

Bjerkreim-Børresen, Maria. "La función del espacio novelesco en la construcción de las voces narrativas y del discurso en *La novia oscura*, de Laura Restrepo. Oslo (2011). Formato de documento portátil.

Boullosa, Carmen. *Antes*. Ciudad México: Vuelta, 1989. Impreso.

---. *Cielos de la tierra*. Alfaguara, 1997. Impreso.

---. *De un salto descabalga la reina*. Madrid: Editorial Debate, 2002. Impreso.

---. *Duerme*. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.

---. *El complot de los románticos*. Siruela, 2009. Impreso.

---. *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe*. Madrid: Ediciones Siruela, 1992. Impreso.

---. *El Velázquez de París*. Siruela, 2007. Impreso.

---. *La milagrosa*. Era, 1993. Impreso.

---. *La novela perfecta*. Alfaguara, 2006. Impreso.

---. *La otra mano de Lepanto*. Madrid: Editorial Siruela, 2005. Impreso.

- . *La virgen y el violín*. Siruela, 2008. Impreso.
- . *Las paredes hablan*. Siruela, 2010. Impreso.
- . *Llanto: novelas imposibles*. Era, 1992. Impreso.
- . *Mejor desaparece*. Ciudad México: Océano, 1987. Impreso.
- . *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe*. Ciudad México, 1991. Impreso.
- . *Treinta años*. Alfaguara, 1997. Impreso.
- Brushwood, John S. *Hispanic Review*, vol. 51, no. 1, 1983, pp. 117–119. JSTOR, [www.jstor.org/stable/472324](http://www.jstor.org/stable/472324). Impreso.
- Cabrera, Miguel Ángel. “Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica.” *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*. 4 (2005). 117-46. Formato de documento portátil.
- Carreras Guzmán, Gisela del R. “La travesía femenina en *La última niebla* de María Luisa Bombal, *Salir: (La Balsa)*, *Cita capital*, *El contagio* y *Los conversos* de Guadalupe Santa Cruz. Tesis doctoral Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2008. Formato de documento portátil.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. “Socavar certezas: Mario Bellatín y Cristina Rivera Garza.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 15:39 (2008): 63-72. Impreso.
- Carrillo, Margot. "Piratas y corsarios del Caribe: Relatos bordeando los límites entre la historia y la ficción." *Fuentes Humanísticas* 37.(2009): 39-47. *Academic Search Complete*. Red cibernética. 30 nov. 2011.
- Castro Ricalde, Maricruz. "*Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza: cuestionando el proyecto de nación." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 11:26 (2005): 6-12. Impreso.

- Cepeda, César. "Un 'milagro' para Restrepo." *Reforma*. 4 dic. 1997. México: 3. Impreso.
- Chacón, Inmaculada. "El protagonismo de la mujer en la novela sobre la memoria histórica". *Mujer y memoria: Representaciones, identidades y códigos*. España: Universidad de Córdoba: 2009: 319-40. Impreso.
- Cruz Calvo, Mery. "La construcción del personaje femenino en *La novia oscura*." *Estudios de Literatura Colombiana* 13 (2003): 84+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Cruz Jiménez, Encarnación. "El arte de novelar de Cristina Rivera Garza." Tesis doctoral University of North Carolina en Chapel Hill, 2010. Impreso.
- Góngora y Argote, Luis de, et al. *Fábula de Polyfemo y Galathea; y, Las Soledades : Textos y Concordancia*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. EBSCOhost, search-ebSCOhost-com.libezp.lib.lsu.edu/login.aspx?direct=true&db=cat00252a&AN=lalu.611876&site=eds-live&scope=site.
- Domenella, Ana Rosa. "Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres". *Revista de literatura mexicana contemporánea* ene.-abr. (1996). Impreso.
- Domínguez Michael, Christopher. Reseña sobre *Duerme*, de Carmen Boullosa. *Vuelta*. 19. 220 (1995): 40-41. Impreso.
- El universo literario de Laura Restrepo*. Eds. Elvira Sánchez-Blake y Julie Livot. Bogotá: Taurus, 2007. Impreso.
- "Enigmas; Fiction from Latin America; New Latin American fiction." *The Economist* [US] 20 Jan. 2001: 9. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Escobar Mesa, Augusto. "Ficción e historia: reflexión teórica." *Revista Poligramas* 20 (2003): 27+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.

- Fahey, Felicia Lynne. *The Will to Heal: Psychological Recovery in the Novels of Latina Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007. Impreso.
- Florescano, Enrique. "Historia y ficción: cuánta ficción hay en la historia, cuánta verdad hay en la ficción. En el fondo de estas preguntas que dominaron la reflexión de los historiadores en las últimas décadas del siglo XX conviven dos principios del conocimiento: imaginación y realidad." *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura* mar. 2009: 108+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 Nov. 2011.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Inglaterra: Vintage Books, 1988. Impreso.
- Frye, Northrop. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. Philadelphia: Harvest Books, 1963. Impreso.
- . *The Modern Century*. Inglaterra: Oxford University Press, 1969. Impreso.
- Fuentes, Carlos. "Carlos Fuentes / Cristina Rivera Garza: Una revelación." *Reforma*. 9 dic. 2002. México: 24. Impreso.
- . *La nueva novela hispanoamericana*. 2da.ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1969. Impreso.
- Gámez, Silvia. "Ni los ángeles están a salvo de la violencia." *Reforma*. 10 jun. 1997. México: 2. Impreso.
- García-Allen, Jonathan. "Psicología del Color: Significado y curiosidades de los colores." *Psicología y Mente*, 3 may. 2021, [psicologiaymente.com/miscelanea/psicologia-color-significado](https://psicologiaymente.com/miscelanea/psicologia-color-significado).

- García, Kevin Alexis. "El testimonio en la ficción: Representaciones en la ficción: Representaciones de violencia en la novelística colombiana". *Inicio*. 10 (2011). s. p. Impreso.
- González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge University Press, 1993. EBSCOhost, doi:10.1017/CBO9780511551314.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1990. Impreso.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "Vertiente histórica y procesos intertextuales en *Duerme*". *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo -la escritora Carmen Boullosa"*. Eds. Bárbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlín, edición tranvía, 1999. Impreso.
- Hena Restrepo, Darío. "Entre la historia y la ficción. Una aproximación teórica y un caso en la literatura colombiana." *Revista Poligramas* 20 (2003): 45+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Hind, Emily. "El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 31:1 (2005): 35-50. Impreso.
- . "Hablando históricamente: la ciencia de la locura en *Feliz nuevo siglo doktor Freud* de Sabina Berman y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza." *Literatura Mexicana*. 17:2 (2006): 147-167. Impreso.
- Hintz, Suzanne S. "A Companion to Modern Spanish American Fiction by Donald L. Shaw." *South Atlantic Review* 68.1 (2003) 108-110. Impreso.
- Hugo, Victor e Isabel Florence Hapgood. *Les miserables*. Canterbury Classics, 2015.

- Ibsen, Kristine. "Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo." *Hispanic Review* 70.2 (2002): 300-2. *ProQuest Central*. Red cibernética. 30 nov. 2011.
- “Informe de un funcionario norteamericano sobre la huelga de Barrancabermeja 1924.” *Forma y Función*, revistas. Unal.edu.co/index.php/achsc/article/download/36156/37593%/3Apdf.
- Íñiguez, Begoña. “Laura Restrepo: ‘Siempre he procurado que mis libros sean una mezcla de ficción y realidad’ ”. *La Voz De Galicia*, 22 ene. 2019, [www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/01/21/laura-restreposempre-procurado-libros-sean-mezcla-ficcion-realidad/00031548105746311434858.htm](http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2019/01/21/laura-restreposempre-procurado-libros-sean-mezcla-ficcion-realidad/00031548105746311434858.htm). Accedido 4 may. 2019.
- Iser, Wolfgang. *Fictive+The Imaginary*. Boston: Hopkins F, 1993. Impreso.
- Jaramillo, María Mercedes y Betty Osorio de Negret. "Escritoras colombianas del siglo XX". *Las mujeres en la historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Norma, 1995. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995. Impreso.
- Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: Una perspectiva interamericana*. Department de Filologia Anglesa i Alemanya, Universitat de València, 2002.
- Laffite-Carles, Christiane. "El tema religioso en las obras de Silvia Galvis, Philip Potdevin y Laura Restrepo." *Huellas. Revista de la universidad del Norte* 62 (2001): 44+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.

- Lienhard, Martín. "Voces marginadas y poder discursivo en América Latina." *Revista Iberoamericana*, vol. 66, no. 193, 2000, pp. 785–798, doi:10.5195/reviberoamer.2000.5816.
- Lirot, Julie. "El desarrollo de la mujer protagónica: Visiones opacas y cuerpos transparentes." *El Universo Literario de Laura Restrepo*, editado por Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot, Taurus, 2007, pp. 159–172.
- Literary Theory: An Anthology*. United Kingdom, Wiley, 2017.
- López, Margarita. "Las voces subversivas en la novelística de Carmen Boullosa." Tesis doctoral Universidad de California, Irvine, 2007. Impreso.
- López, Seir. Gestos posmodernos en la novela latinoamericana: los casos de Cristina Rivera Garza, Ana María Shua y Laura Restrepo". Tesis de maestría Baylor University, 2006. Impreso.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. S. p.: s. p., s.d. Impreso.
- Madrid Moctezuma, Paola. "Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: El retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro." *América Sin Nombre*, vol. 5–6, Dec. 2004, pp. 138–146.
- Manrique, Jaime. "Entrevista a Laura Restrepo". *La novia oscura*. Nueva York: Harper Collins, 2009.
- Manrique, Jaime, y Asa Zatz. "Laura Restrepo." *Bomb Winter* 2001: 54+. Academic OneFile. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Hernández Mares, Filiberto, Jr. "Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza and Recent Rewriting of the Mexican Revolution: Memory and Resistance." Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, vol. 72, no. 2, University of California, RiversideUMI; ProQuest, Aug. 2011, p.



608. EBSCOhost, search.ebscohost.com.libezp.lib.lsu.edu/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2012650771&site=ehost-live&scope=site.

- Marris, Peter. "The Urban Condition; People and Policy in the Metropolis." *The Urban Condition; People and Policy in the Metropolis*, by Leonard J. Duhl, Simon and Schuster, 1969.
- Martínez, Ezequiel Mario. "Laura Restrepo: 'Los latinoamericanos hemos pretendido novelar nuestra historia con personajes de corte épico'." *Cuadernos hispanoamericanos*. 715 (2010): 99-105. Impreso.
- Mejía, Gustavo. "Historia e historias en *La novia oscura de Laura Restrepo*". *Revista de Estudios Colombianos* 21 (2000).
- Melis, Daniela. "La (re) escritura de la historia como fundamento de la construcción de la nación en cuatro novelas de Laura Restrepo". Tesis doctoral Universidad de Georgia, 2004. Impreso.
- . "Una entrevista con Laura Restrepo." *Chasqui* 34.1 (2005): 114+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Mena Lucila Inés. "La huelga de la compañía bananera como expresión de lo 'real maravilloso' americano en *Cien años de soledad*". *Bulletin Hispanique*, 74, n°3-4, 1972. pp. 379-405. doi:<https://doi.org/10.3406/hispa.1972.4082>.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Texas: The University of Texas Press, 1993. Impreso.
- Meyer, Jean. *Historia y ficción, hechos y quimeras*. CIDE. 63 (2010). Formato documento portátil.
- Michel, Clara Cisneros. "Libertad o muerte entre la ficción y la historia." *Byzantion Nea Hellás* 26 (2007): 237-262. Academic Search Complete. Red cibernética. 30 nov. 2011.

- Mojica, Rafael H. "Duerme." *World Literature Today* 69.3 (1995): 556+. *Literature Resource Center*. Red cibernética. 30 nov. 2011.
- Navia Velasco, Carmiña. "Laura Restrepo: La creación de un mundo novelístico." Universidad Nacional de Colombia: Repositorio Institucional UN, Universidad del Valle, Centro de Estudios de género, mujer y sociedad, [www.bdigital.unal.edu.co/48078/](http://www.bdigital.unal.edu.co/48078/).
- Ordóñez, Montserrat. "Ángeles y prostitutas: dos novelas de Laura Restrepo". *El universo literario de Laura Restrepo*, editado por Elvira Sánchez-Blake, Taurus, 2007.
- Ortega, Bertín y Esther Quintana. "Tiempo, espacio, identidad: Boullosa, García Bergua, Restrepo." *La palabra y el hombre*. 139 (2006): 7-21. Impreso.
- Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa." *Texto Crítico*, vol. 5, no. 10, Jan. 2002, pp. 139–144. EBSCOhost, [search.ebscohost.com.libezp.lib.lsu.edu/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2003041458&site=ehost-live&scope=site](http://search.ebscohost.com.libezp.lib.lsu.edu/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2003041458&site=ehost-live&scope=site).
- Ortiz, Lucía. *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte: Una nueva aproximación a la Historia*. Nueva York: Peter Lang, 1997. Impreso.
- Osorio Soto, María. "De la periferia al centro: Un estudio de La novia oscura (1999) de Laura Restrepo". *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 22, 2008, pp. 81-94. Editorial Universidad de Antioquia.
- Padilla Mangos, Ana María. "La construcción de la memoria en la narrativa actual". *Mujer y memoria*. 341-63. Impreso.
- Palaversich, Diana. "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana." *Symposium* 61.1 (2007): 9+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.

Pérez Pol, David. "Discursos de Carlos Fuentes: Discursos: Ersilias: Escritores".

*David Pérez Pol*, 24 dic. 2019, [www.ersilias.com/discursos-de-carlos-fuentes/](http://www.ersilias.com/discursos-de-carlos-fuentes/).

Pfeiffer, Erna. *Exiliados, emigrantes, viajeros: Encuentro con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1995. Impreso.

---. "Nadar en los intersticios del discurso. La escritura utópica de Carmen Boullosa".

*Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo -la escritora Carmen Boullosa"*. Eds. Bárbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlín, edición tranvía, 1999. Impreso.

Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de fines del siglo XX*. S. p. Tercer Mundo Editores, 1990. Impreso.

---. *Teoría de la novela*. Colombia: Plaza & Janés, 1987. Impreso.

Plancarte Martínez, María Rita. *Escrituras femeninas: estudios de poética y narrativa hispanoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos, 2007. Impreso.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1996. Impreso.

Portes, Alejandro. "Los grupos urbanos marginados: Nuevo intento de explicación." [www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2014/04/bifurcaciones\\_016\\_Portes.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2014/04/bifurcaciones_016_Portes.pdf).

Price, Brian L. "Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia." *Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia*. s. p.: s.p, n.d.: 111-33. Impreso.

Promis, José. "Bombal, María Luisa". *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1995. Impreso.

Pupo Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América.*

*Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.* Madrid:

Gredos, 1982. Impreso.

Ramírez, Sergio. "Hermanas De Leche." *El Nuevo Día*, 8 Nov. 2015, p. 64.

(Re) opening the Veins of the Historiographic Visionary: Clothing, Mapping, and

Tonguing Subjectivities in Carmen Boullosa's *Duerme Hispanofila*, 141

(2004): 105-127. Impreso

Restrepo, Laura. *Delirio.* España: Santillana, 2004. Impreso.

---. *Demasiados héroes.* Colombia: Alfaguara, 2009. Impreso.

---. *El leopardo a sol.* s. p.: Rayo, 2005. Impreso.

---. *Historia de un entusiasmo.* Colombia: Aguilar, 2007. Impreso.

---. *Hot sur.* España: Editorial Planeta, S.A., 2012. Impreso.

---. *La isla de la pasión.* Colombia: Editorial Norma, 1989. Impreso.

---. *La multitud errante.* España: Editorial Seix Barral, 2001. Impreso.

---. *La novia oscura.* Nueva York: Harper Collins, 2009.

---. *Olor a rosas invisibles.* Colombia: Alfaguara, 2008. Impreso.

Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón.* Estados Unidos: Penguin Random

House, 2020. Impreso.

---. "El rehén." *Casa de las Américas.* 247 (2007): 81-87. Impreso.

---. "¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?" *Debate feminista.* 15:29

(2004): 66-82. Impreso.

---. "Hay cosas que las manos nunca olvidan." *Hispanamérica.* 33:99 (2004): 73-85.

Impreso.

---. "Lujuria/castidad: el gesto de alguien que está en otra parte." *Debate feminista.*

17:33 (2006): 250-53. Impreso.

- . *Nadie me verá llorar*. Barcelona: Tusquets, 1999. Impreso.
- . "She neither respected nor obeyed anyone: inmates and psychiatrists debate gender and class at the General Insane Asylum La Castañeda, Mexico, 1910-1930." *Hispanic American Historical Review* 81.3-4 (2001): 653+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Rivera Tapia, Nydia. "La verdad y la ficción: El discurso historiográfico en *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes." *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. S.d. Formato de documento portátil.
- Rodríguez, Jaime A. "Novela y posmodernidad: Narrativa colombiana de final de siglo." *Cuadernos de literatura*. vol. 1, no. 1, 1995, pp. 11-21.
- Rodríguez, Noris. "Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo". Tesis doctoral University of Cincinnati, 2005. Formato de documento portátil.
- Rodríguez Vergara, Isabel. "La novia oscura o la historia en combustión". *Revista de Literatura Hispánica*. 63-64 (2006): 21-38. Impreso.
- Rolón Collazo, Lisette. *Historias que cuentan*. España: Aconcagua Publishing, 2009.
- Rufinelli, Jorge. "Cristina Rivera Garza." *Nuevo Texto Crítico*. 21:41-42 (2008): 33-41. Impreso.
- . "Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza." *Nuevo Texto Crítico*. 21:41-42 (2008): 33-41. Impreso.
- Ruiz Abreu, Álvaro. "Locura y revolución." *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura* mar. 2004: 92+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Salles-Reese, Verónica. "Colonizando la colonia: versiones postcoloniales de las crónicas." 26. 1-2 (2001-02): 141-53. Impreso.
- Salvador, Álvaro. "Apostillas a 'El otro Boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta'." *Entre lo local y*

*lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006).*

Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. España: Iberoamericana, 2008.

133-149. Impreso.

Samuelson, Cheyla Rose. "Writing at Escape Velocity: An Interview with Cristina

Rivera Garza." *Confluencia*. 23:1 (2007): 135-45. Impreso.

Sánchez-Blake, Elvira, and Laura Kanost. *Latin American Women and the Literature*

*of Madness: Narratives at the Crossroads of Gender, Politics and the Mind.*

McFarland & Company Publishing, 2015.

"Se vende Colombia, un país de *Delirio*: El mercado literario global y la narrativa

colombiana reciente". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*

(2007): s. p. Impreso.

Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. 3 era. ed. Barcelona: Editorial

Ariel, 2001. Impreso.

Servén Diez, María del Carmen. "Entre la ficción y la historia: Memorias de mujeres

en el siglo XIX". *Mujer y memoria*: 81-102. Impreso.

Seydel, Ute. *Narrar historia (s): la ficcionalización de temas históricos por las*

*escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un*

*acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Madrid:

Iberoamericana, 2007. Impreso.

Shaw, Donald Leslie. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, Posboom,*

*Posmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988. Impreso.

Símini, Diego. "Conflictos individuales y colectivos en las novelas de Laura

Restrepo". *Centro Virtual Cervantes*, [cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_32.pdf)

[I\\_32.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_32.pdf).

- . "La memoria de las mujeres en las novelas de Laura Restrepo". *Mujer y memoria: Representaciones, identidades y códigos*. Eds. María José Porro Herrera, Blas Sánchez Dueñas. España: Universidad de Córdoba, 2009: 297-310. Impreso.
- " 'Sin intimidad no hay novela', Laura Restrepo." *Revista Cambio* 22 abr. 2009. Academic OneFile. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Southgate, Beverley. *History Meets Fiction*. Boston: Addison-Wesley, 2010. Impreso.
- Taylor, Claire. "Geographical and corporeal transformations in Carmen Boullosa's *Duerme*." *Bulletin of Hispanic Studies* 83.3 (2006): 225+. Academic OneFile. Red cibernética. 30 nov. 2011.
- Tompkins, Cynthia. "Imágenes trizadas y significados flotantes: lo anterior de Cristina Rivera Garza." *Hispanofila* 152 (2008): 145+. Academic OneFile. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. S. p.: Punto de Lectura, 2003. Impreso.
- Velasco Navia, Carmiña. "Notas para una historia de la literatura escrita por mujeres en Colombia". *Poligramas*. 19 (2003): 115-126. Formato de documento portátil.
- Venkatesh, Vinodh. "Rewriting Mexican masculinity: stereotyping/countertyping men in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*." *Explicación de Textos Literarios* 36.1-2 (2007): 52+. Academic OneFile. Red cibernética. 15 Nov. 2011.
- Viu, Antonia. "Una poética para el encuentro entre historia y ficción (1)." *Revista Chilena de Literatura* 70 (2007): 167+. Academic OneFile. Red cibernética. 15 nov. 2011.

- Vilches Norat, Vanessa. "'La herida siempre abierta en un cuerpo' o las políticas de la investidura en *Duerme* de Carmen Boullosa. (Estudios)." *Revista Chilena de Literatura* (2001): 61+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 30 nov. 2011.
- Walberg, Loren. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1971. Impreso.
- Waldron, John V. "La escritura globalizada en Jorge Volpi y Cristina Rivera Garza." *Explicación de Textos Literarios* 36.1-2 (2007): 40+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. 4 ta ed. Madrid: Editorial Gredos, 1979. Impreso.
- White, Hayden. *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992. Impreso.
- . *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Formato de documento portátil.
- . *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1986. Impreso.
- Wolfenzon Niego, Carolyn. "A Discourse Repeated: Latin American Novels Entangled in History." Cornell University, 2009. United States: *ProQuest Dissertations & Theses (PQDT)*. Red cibernética. 30 nov. 2011.
- Zavala, Oswaldo. "Una narrativa de silencios: a pesar del oscuro silencio y la transgresión del campo literario." *Explicación de Textos Literarios* 36.1-2 (2007): 21+. *Academic OneFile*. Red cibernética. 15 nov. 2011.



