





**Lado sur: narrativa y poética latinoamericana  
de finales del siglo XX y principios del XXI**  
*(Ensayos 2004-2019)*

Ana Josefina Martínez Rodríguez



[canto rodado]

- © Ana Josefina Martínez Rodríguez
- © Gobierno del Estado de Coahuila de Zaragoza
- © Secretaría de Cultura
- © Secretaría de Cultura de Coahuila

Juárez 319, Zona Centro  
C.P. 25000. Saltillo, Coahuila de Zaragoza

Edición: Alejandro Beltrán  
Diseño editorial: [www.amonite.com.mx](http://www.amonite.com.mx)  
Fotografía: Bernardo Purón Rodríguez

ISBN: En trámite

Impreso y hecho en México

Saltillo, Coahuila de Zaragoza  
Diciembre, 2019

Este libro es de distribución gratuita y sin fines de lucro.

# I

## Narrativa y poética. Contextos



## Revisión bibliográfica de la novela latinoamericana del siglo XX

Todos los autores estudiados para este proyecto tienen un tema en común: ¿qué sucede con la narrativa latinoamericana de las últimas décadas del siglo XX?, ¿hasta qué punto es la consecuencia del poder de los medios, la alternancia de regímenes políticos y el impacto económico y cultural de la globalización?, ¿en qué medida podemos hablar de una literatura propia ante el empuje hegemónico de la posmodernidad neocolonialista? Franco, Ludmer, Moraña y, principalmente, Chávez y Santajuliana nos dan su muy particular visión de nuestro entorno literario presente.

Chávez y Santajuliana son escritores, talleristas e investigadores por derecho propio, ganadores de diversos premios literarios en lo individual, ávidos lectores, así lo muestran en las referencias de su libro, y autores con un espíritu crítico que abarca la obra de sus congéneres en todo el país.

La generación de escritores mexicanos de las décadas del 40 al 50 perdió frescura, originalidad, empuje y dedicaron sus esfuerzos a consolidarse en lo que los autores denominan “Continente Narrativo Mexicano” (CNM), una especie de feudo medieval en el que sólo los elegidos pueden departir en la mesa oval.

Este mundo, según los autores, jamás será aceptado como una realidad, por eso la generación de los 60 no sabe o no puede llegar más allá del panorama literario nacional, sea por ingenuidad, ignorancia o desprecio de las reglas del juego. Una especie de ajedrez político y económico más que artístico. Los herederos del Camelot mexicano no tienen otra opción que seguir intentando dejarlos atrás y retomar el camino de la creación literaria a partir de la obra de los autores nacidos después del periodo revoluciona-

rio. De ahí el título de “enterradores”. Su análisis es el estudio de la narrativa de la posmodernidad mexicana: aciertos, errores, fracasos y posibilidades futuras. Una aproximación a lo que todavía está ocurriendo en el panorama literario nacional.

El marco teórico de su estudio se fundamenta en factores estéticos de la obra en sí y en el contexto económico, histórico y social en la que fue creada (14), para esto elaboraron lo que ellos llaman “Manual de sobrevivencia”, que permite seguir la trayectoria de los autores en el mundo del CNM y sus dogmas. Analizan el panorama general, la ubicación de cada autor en ese contexto y su prospectiva, tomando en cuenta sus dones particulares. Se supone que el manual les permitirá sobrevivir hasta que su futuro los alcance. La ironía es clara: se burlan del dogma y proponen una serie de reglas o mandamientos obligatorios para los que deseen tener éxito en la literatura nacional. Básicamente dicen: se trata de seguir las reglas del rey y su corte, entrar en los juegos de poder, tener buenas referencias, buen aspecto, algo de talento y dones de tipo social, ancestral o económico. Algo de talento no está de más, pero no es la cualidad principal para llegar a puerto seguro después de sortear editoriales, instituciones, crisis personales y toda clase de riesgos y crestas a vencer. La mayoría de los autores termina por naufragar o dejar de intentarlo. Algunos excepcionalmente lo logran, como Jorge Volpi; otros siguen en el intento.

Enfatizan las diferencias entre literatura pura e impura. A la primera, con todas sus cualidades y limitantes, la ponen en el vértice de la pirámide, dirigida a una élite intelectual, a un lector conocedor de las palabras, la filosofía la ciencia y el arte en general (42) y comparan la carrera de estos escritores con la



tortuga de la fábula. La literatura impura, por su parte, invade la base del triángulo (32), abarca a casi todo, es rápida y rentable, como la liebre, pero efímera. No trasciende su propia generación, es el diálogo de lo cotidiano, la simple, lo representativo para los estratos medio y bajo de la sociedad (45). Afirman, sin embargo, que la lógica de ambas esferas es complementaria (27), la sociedad y los escritores las requieren. Especialmente en un país donde el número de lectores es insignificante si consideramos su densidad demográfica.

Por otra parte, los consagrados pueden requerir toda una vida para llegar a serlo, y los pocos que lo logran es después de una trayectoria de toda la vida, con triunfos gloriosos y enormes sacrificios en un mundo en el que el éxito se mide por lo mediato y el impacto financiero de la obra publicada (56). Esto último es lo que los autores denominan la “esfera impura” de la literatura mexicana actual, “[...]El hecho es que ser, tener, entender, desarrollar, formarse, habitar, desplazarse, conocer, prometer y esperar requiere de ciertas disposiciones y ciertas posesiones en los escritores: los otros dones congénitos que acompañan a la palabra ‘talento’ a la hora de condicionar y determinar destinos” (70). Son las herencias, capital, tradiciones, pero, principalmente, las posesiones en el medio literario lo que puede hacer la diferencia entre la aceptación o el rechazo del autor y su obra (75).

Chávez y Santajuliana definen al CNM “como un campo constituido por estructuras y posiciones que en lo general corresponden a momentos de poder independientes de quienes en un tiempo dado los ocupan[...] es el sistema de fuerzas y tensiones donde se institucionalizó a la narrativa mexicana” (79). El juicio lo emiten los “pares”, y estos están en todo el nivel inferior de la pi-

rámide y en todos los rincones del campo de juego de CNM: mar exterior e interior, muro de élite, laberinto, etc. Su principal tarea es impedir que los autores lleguen a la meta: terminen el cross de montaña, ocupen la posición del rey o su heredero y se consagren por derecho propio pasando a ser parte de la Pinacoteca del reino. Pero lo más importante: deben asegurarse de que todos crean que el CNM no existe (81).

Para llegar a este panorama estudiaron catálogos de autores galardonados por instituciones públicas y privadas, editoriales y archivos estatales, de los cuales extrajeron la muestra de autores analizados. Un total de ciento treinta con al menos un libro publicado cada uno (99). En lo que denominan “La década de las tormentas”, “La vuelta México”, protagonistas actuales y vaticinios (100) analizan desde la etapa de formación hasta la decadencia de cada artista. Sus aspiraciones y sus posibilidades y logros reales. La autopresión, los logros fugaces, los de una sola obra exitosa, los exitosos jóvenes, las insolencias, los caminos legítimos y los no tanto para triunfar, los protegidos y sus protectores, así como los que eligen mantenerse en la retaguardia (121). Algunos salen muy mal librados; otros, apenas si se les menciona. Unos cuantos son dignos de merecer comentarios sobre sus posibilidades futuras. El fenómeno Volpi merece un capítulo aparte.

En conclusión, afirman que en el panorama literario nacional actual no hay una propuesta estilística sólida. Sus “obras maestras” están por aparecer. Se trata de una generación que no se atreve a experimentar, pero son muy profesionales en el oficio. Su literatura se inspira en la periferia urbana, la desintegración, el caos, los comportamientos y la nostalgia (131). Falta originalidad y complejidad a la narrativa mexicana, es una medianía artística (133).

Sólo se salvan aquellos que brillan con luz propia en el desarrollo de la caracterización de sus personajes, la metaliteratura, relevancia anecdótica, solidez estilística y rareza creativa. Esos se ganan la estrella literaria de lo que es obligado buscar y legítimo ambicionar. De ciento treinta autores, dejan una lista de diecisiete. Doce hombres y cinco mujeres. Son los “enterradores” que para ellos vale la pena considerar.

Franco analiza a los principales exponentes de la literatura urbana de Latinoamérica en situaciones de crisis y cambio social: el relato de la ruptura, la denuncia, el consumo, la pobreza, la muerte, las injusticias y las desigualdades en un marco que no siempre facilita la expresión artística. Nos acerca a autores de distintos países y muy diversas culturas, contrasta el discurso de las voces tradicionales con el de la sociedad urbana y globalizada del nuevo milenio. Aquellos que se atrevieron a retratar el lado menos amable de nuestra sociedad. Es la lucha por restaurar el orden de las cosas y conservar las estructuras del poder local. Para ello toma a Kristeva, Guattari, Deleuze y otros teóricos literarios como punto de partida para un análisis crítico y reflexivo del panorama literario latinoamericano de las últimas décadas.

En su capítulo “Las revoluciones culturales: problema en la ciudad”, Franco analiza los acontecimientos que desencadenaron una revolución cultural en Latinoamérica. Desestabilizaron lo político, económico y culturalmente establecido, y obligaron a reestructurar las relaciones entre los intelectuales y el nuevo orden de las cosas. Las atrocidades de los regímenes militares, silenciados por el aparato oficial, tuvieron una exhibición y denuncia pública en el espacio desocupado y mediante el lenguaje del artista. Nuevas imágenes y nuevos códigos, como el de Dia-

mela Eltit en Chile (234). La clase intelectual se adueñó de los espacios políticos, económicos y administrativos. La economía de libre mercado impuesta por la globalización y la democracia “transparente”, invadió las ciudades con el estilo de “la onda”, la música rock y la cultura del primer mundo. Para los más reacios, se estaba perdiendo la identidad nacional (238). El arte dejó de ser auténtico y se convirtió en un producto de consumo gracias al papel de los medios masivos, cada vez más difíciles de controlar. Este espíritu anti autoritario fue muy bien recibido por los jóvenes de los setenta, especialmente en México. Fue su manera de resistirse a la autoridad expresándose en su propio lenguaje. El cambio cultural que se dio fue radical, cambió totalmente el mapa cultural de la ciudad (243).

Análisis como el de la obra de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, muestran que no sólo cambió el perfil de los intelectuales, sino también su espacio geográfico, perdieron influencia y el público se estratificó en múltiples y complejos niveles. Cada vez resultaba más difícil identificar lo auténticamente nacional. La radio y la televisión se saturaron de programación de origen norteamericano. Para muchos, este libre flujo de información fue una muestra más del éxito del imperialismo cultural del primer mundo (244). Las tribus urbanas se volvieron virtuales, las ciudades se volvieron insalubres, ruidosas y violentas “Para cierto personaje de una novela de Fernando Vallejo, Medellín es ‘la capital del odio, el corazón de los vastos dominios de Satanás’, donde el impulso de matar compite con el furor por reproducirse” (247). Se rompió el orden ideal y las cosas se acomodan en un afán mercantilista y turístico. Ya no son ciudades de palabras, sino de señales (250). Destacan en la literatura la labor de los cronistas urbanos como

Carlos Monsiváis, narradores del detalle cotidiano, del efecto de la cultura de masas en una sociedad fragmentada. El escritor la observa desde dentro, es uno más de la multitud y se adapta a la ocasión (256). En este sentido, Franco y Ludmen coinciden en lo que ella nombra “literaturas postautónomas”, al afirmar que busca un tipo de “escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas en zonas sociales” (1), de las cuales no se sabe si son realidad o ficción y que tampoco pueden clasificarse dentro del esquema tradicional de géneros y subgéneros literarios, son ambivalente y plantean la dinámica de las nuevas formas de producción y circulación de los textos que modifican el modo de leer (2).

“La seducción de lo marginal” explora el universo literario de lo excluido y, por lo tanto, objeto de control, por su inferioridad: género, origen, nivel socioeconómico, etc. Lo femenino es marginado frente a lo masculino, el origen nativo o mulato está en desventaja ante lo europeo, la concubina frente a la esposa, el pobre con el rico. Así lo expresan textos como “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, de Ferré, o las diferencias de clase social entre mujeres en *La pasión según G.H.* o entre una mujer rica y un mendigo en *La bella y la bestia*, ambas de Clarice Lispector, que nos enfrentan al discurso del patriarcado en crisis ante los principios democráticos de la globalización.

La experiencia de lo marginal lleva al personaje a nuevos estados de conciencia, construye y deconstruye lo cotidiano, se autoanaliza desde el extrañamiento de sí mismo, desde el ser y el no ser (270). Es el retrato de una “civilización (que) ha sido invadida por la barbarie, lo humano por lo no humano” y el sujeto se hace consciente de sí mismo y de sus carencias (271) para terminar

deseando y aborreciendo lo marginado, el origen de su poder y necesidad de dominio. El testimonio grabado, la entrevista, se convirtieron en materia prima de este tipo de narrativa, basada en las vivencias cotidianas, para hacer el relato de los horrores de las guerras, los abusos y la explotación. Es un estudio de las relaciones de conocimiento y poder en Latinoamérica. Un ejemplo es *Me llamo Rigoberta Menchú*, entre otros documentos de corte político que recurren a la retórica literaria para darse su propia publicidad sobre temas que de otra forma no tendrían el mismo impacto social (280). La narración de lo marginal mezcla códigos, voces y personajes en un mismo plano y le da voz a aquello que permanecía silenciado por las voces del poder.

“Cuerpos dolientes: narrativas de la globalización” muestra la delincuencia y el crimen organizado en general como una vuelta a los excesos de un patriarcado primitivo que hace un esfuerzo desesperado por volver a poner “las cosas en orden”, volver a imponer las estructuras tradicionales de poder y de la relación hombre-mujer que tienden a desaparecer con las igualdades promovidas por la globalización (288), y tal como lo vemos en *No nacimos pa’ semilla* de Alonso Salazar, la opción más viable en el nuevo relato costumbrista es la violencia: “El sicario lleva la sociedad de consumo al extremo: convierte la vida, la propia y la de las víctimas, en objetos de transacción económica, en objetos desechables” (290) “[...] Los sicarios emplean eufemismos chistosos —por ejemplo, el cadáver se convierte en el muñeco—, lo que despoja al crimen de todo significado trascendente” (291). No se conoce el valor de la vida, lo femenino es sinónimo de reproducción y lo masculino lo es de exterminio (293), la urbe es el nuevo espacio de la barbarie, como en *Borracho no vale* de Emilio Pérez Cruz.

La memoria olvidada: la historia mancillada analiza el relato histórico no como texto ni como la visión de los triunfadores, sino como el discurso polifónico que integra elementos de lo oficial, lo tradicional, lo oral y lo marginado del relato histórico convencional. Los héroes son humanos e imperfectos, las atrocidades cometidas por el abuso en el ejercicio del poder siguen vivas gracias al relato literario que no permite que las injusticias se olviden “[...] la lucha por el recuerdo es también una lucha por la historia y contra la amnesia tecnológica». Pero la historia ha caído bajo sospecha en la medida en que sutura los hechos en una narrativa oficial que depende de lo que se considere como un hecho” (307), así sucede en *Cielos de la tierra* y *Duerme* de Carmen Boullosa. Si se limita el relato histórico al discurso oficial, la memoria colectiva, más real, permanece secuestrada, Franco considera que de acuerdo a Eduardo Galeno en *Memorias del fuego*, es necesario rescatarla, recurrir a la tradición oral “la otra historia” de la historia, la versión popular, la de los marginados del documento oficial (308) e incluir no sólo el testimonio indígena y local, sino una reflexión crítica sobre el impacto que las tragedias tienen en la memoria social.

Autores como Eltit en *Por la Patria* o los poemas de Juan Gelman, han recurrido a la creación de nuevos términos, un lenguaje fracturado o místico en un intento de describir el dolor y el abuso padecidos cuando se dan en grado extremo; en esos casos, las palabras son insuficientes y el relato pierde fuerza emotiva al tener que limitar la expresión de las emociones vividas, como sucede en *Nunca más*, que recoge el testimonio de las víctimas del régimen militar argentino (310) o en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela, en la que la pérdida de la memoria deja un vacío que hace menos sufrible el presente de la víctima.

La novela histórica latinoamericana se ha trivializado y aligerado para integrarla a los requisitos del mercado literario contemporáneo, tal es el caso de Laura Esquivel e Isabel Allende, por citar algunas de las autoras más populares y más traducidas y traducibles hoy en día. Deja de ser arte para convertirse en un producto de consumo, la desterritorialización del arte y del artista, ante lo cual “la resistencia” no consiste en ofrecer una lucha a muerte, sino en detectar e intensificar las “líneas de fuga” que transforman a los individuos (345). Hoy todas las culturas son de frontera, y en ese contexto es necesario replantear algunos aspectos.

Ludmer plantea una serie de conceptos relativos a la nueva literatura latinoamericana. En primer lugar, es un producto social y urbano, es el discurso realidadficción en la frontera de la realidad social y la fantasía literaria. No es la descripción costumbrista o nacionalista, es lo que ella denomina “literatura postautónoma”, producida y distribuida por los medios de comunicación masivos en el contexto de las junglas urbanas, nuevas islas de la realidad latinoamericana. El trabajo creativo pierde autonomía ante las nuevas relaciones del poder y los nuevos discursos.

A esta literatura se le considera realista porque es el producto de un trabajo de investigación: periodística, sociológica, psicológica, etnográfica, etc. A su lista de ejemplos podríamos agregar la novela de Carlos González, *Huesos en el desierto*, basada en un trabajo de investigación periodística sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. Cuesta trabajo destramar entre la noticia, la historia y la literatura. La realidadficción, dice Ludmer, es también el producto de la imaginación pública; el relato existe, es un producto social, aunque se ponga en duda su veracidad, como las leyendas del “chupacabras”.



Al traspasar los límites de las clasificaciones tradicionales, parece que se pierde el valor de lo literario, lo que limita su poder como herramienta de crítica, con lo que se ve obligada a evolucionar. La sociedad cambió, y su literatura también. En esto coinciden todos los autores analizados.

Para Mabel Moraña, “la crítica se enfrenta con frecuencia, a su vez, a su propia inestabilidad interior, que la lleva a revisar periódicamente, en una operación autorreflexiva, sus fundamentos, los límites de su supuesta autonomía” (181), pero en la actualidad, la misma crítica está en crisis.

En *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, la crítica se afianza en las teorías literarias más importantes de nuestra época, coincide con Ludmer en el sentido de que la literatura actual no puede ser analizada desde la perspectiva del canon, de ahí la crisis de la crítica literaria: perdió el suelo y las referencias tradicionales (180). La realidad ficción de la literatura postautónoma se aleja de los parámetros crítico-teóricos habituales desde el siglo XIX, cuando fueron establecidos por los principios de la razón ilustrada (180). En este sentido, es similar a la idea de Chávez y Santajuliana de “enterrar al rey” del CNM como un principio de reestructuración del canon.

Las estructuras tradicionales se han valido del poder de la palabra como herramienta para el adoctrinamiento social, político, religioso, económico, cultural, etc. La crítica latinoamericana cuestionaba todo lo que se oponía al positivismo, mercantilismo, a la burguesía y al régimen occidentalista neocolonial, porque se escapaba de los medios oficiales de control de las ideas y sus formas de expresión, ese es el caso del pensamiento marxista en Latinoamérica (Moraña, 182), que pone en peligro el modelo de nación moderna.

Aun así, cuando se hacen a un lado los cánones de la modernidad, queda a la vista el entramado de discursos, temas, culturas y propuestas de la literatura latinoamericana, la pluralidad cultural mantiene un discurso polifónico que trasciende el carácter de lo nacional y se resiste al intento de aplicar procesos y elementos globalizados y globalizantes a la crítica literaria, especialmente, y coincide con Ludmer, cuando reflejan la influencia de la forma de producción y distribución de los medios masivos de comunicación.

El discurso literario cambió, se volvió relativo, las nuevas ideologías políticas y económicas, los cambios sociales llevaron al cambio del papel y la función de los intelectuales (inteligencia mexicana, diría Paz), producto del pensamiento positivista de principios del siglo XX; es decir, del Porfiriato. A finales del siglo XX toma fuerza la producción de literatura de género y de etnia desde su contexto y los intelectuales dejan de ser los únicos productores de palabras que eran el símbolo tradicional de la hegemonía social.

Las relaciones entre el Estado y la sociedad civil también se han visto modificadas, tal como lo analiza Ángel Rama en *La ciudad letrada*, referido por Moraña (187). La jungla urbana es una cultura heterogénea y es en la diversidad en donde encuentra su riqueza y su fuerza, por lo que requiere ser analizada desde esa perspectiva en su justo valor, sin marginar subculturas ni regionalismos insertos en el panorama de la globalización. Las culturas ahora son transnacionales y todos tienen oportunidad de expresarse con libertad, aunque el aparato del poder intente controlar las “desviaciones discursivas” (188).

Los movimientos sociales que surgen a finales del siglo XX, llámense posmodernidad, postautónomos, realidadficción, ente-

rradores o imaginaria colectiva de la jungla urbana, impactan los medios de comunicación y el sistema educativo. Los escritores estudiados coinciden en ver a las ciudades como el origen de las nuevas formas de expresión, en un crisol que integra elementos de diversas culturas, grupos e intereses que están en constante transformación. Las disciplinas convencionales no “encajan” en este proceso. La sociedad se expresa a pesar de los esfuerzos de mantener las ideas bajo control (190). Lo local se nacionaliza, se pierden las fronteras, lo autóctono se vuelve global y se rebela al sometimiento tradicional, pero las estructuras de control se reacomodan, pretenden imponer nuevas formas de marginación y de hegemonía, provocando una reacción de resistencia que genera más crisis en la crítica literaria que no acepta el relativismo de la nueva realidad del continente. Para Ludmer, la literatura es “[...] un presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana[...].” Para mí, es la auténtica expresión verbal de las ideas y sentimientos de una colectividad, autora de sus historias y sus discursos.

## Bibliografía

- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores I. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. 1ª. Ed. México: Nueva imagen, Grupo Patria, 2000.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. 1ª. Ed. Barcelona: Debate Random House Mondadori, 2003. Caps. 7 – 11, pp. 233-337, 389-405.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* No. 17, 2007.
- Moraña, Mabel. *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. 1ª. Ed. Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 179-190.

# Antecedentes de la novela histórica latinoamericana

## **La novela como género literario**

La literatura, dice Bajtín (1991), más que reflejar las variadas realidades, las interpreta mediante el discurso polifónico de la narración. Afirma que existe una “crisis de significado” ante lo que denomina “crítica cultural dialógica”. No se pueden separar los contenidos de las ideas (todo tiene significado). El lenguaje es entonces polifónico y plurilingüe. El texto es también un diálogo autor-lector, por lo tanto, es intersubjetivo e interdiscursivo, más que decodificar, el lector interpreta el sentido del texto.

Bajtín no se limita al “código” verbal, para él todo discurso es significativo, así sea icónico o auditivo. Analiza la polifonía del discurso literario frente a la univocidad convencional; presenta diversas cosmovisiones del contexto social, según el personaje en cuestión. Esas voces son más que palabras: representan una ideología y diferentes “yoes”. Las relaciones lingüísticas establecen diversos diálogos (autor-lector, personajes, personaje-lector, etcétera).

## **La historia como narración**

Metahistoria. ¿Qué hacer con la narrativa histórica considerada como un artefacto verbal? Para White (1978), la literatura histórica refleja modelos de estructuras y procesos que no están sujetos a la experimentación o el control (no son ciencia, son literatura). La historia, por su parte, es una ciencia que emplea recursos literarios para la reconstrucción e interpretación de los acontecimientos pasados.

Tradicionalmente el mito es contrario a la historia (ciencia vs imaginario) y para el historiador puede ser ofensivo el primero

con respecto a lo segundo, pero lo cierto es que en algunos puntos la narrativa histórica y la ficción que reconstruye hechos pasados pueden intercambiar acontecimientos reales y el relato con elementos poéticos.

El historiador trabaja inductivamente, se basa en el hecho externo comprobado, mientras que el poeta busca una forma de unificar un modelo interno. Pero el texto histórico puede ser narrado desde el punto de vista de lo trágico o lo cómico. Una misma serie de eventos también puede ser el relato de un mito, prestándose a diversas interpretaciones, según sea el caso. Esto es algo que se relaciona más con lo literario, pero es un elemento de la trama del texto histórico. La mimesis en la Historia como ciencia.

El relato histórico no es sólo la reconstrucción e interpretación del pasado, contiene también modelos y estructuras propias de esa sociedad, sus símbolos, lo que es parte de nuestras tradiciones literarias. Signo, símbolo e icono. La historia se reconstruye a partir de las estructuras contemporáneas al historiador, las que le sirven para ordenar y comprender lo que de otra forma le resultaría incomprendible. (*La Orestíada*, *La Ilíada*, es el relato del pasado desde las estructuras del momento presente de Esquilo y Homero).

Las ciencias sociales no siempre siguen el proceso de las ciencias naturales o exactas, pero tampoco son consideradas “arte”. Podremos saber más del pasado, pero no necesariamente lo comprendemos mejor. La cronología y la interpretación de un mismo acontecimiento pueden ser muy variadas, según quién las elabore y pueden ser altamente excluyentes respecto a ciertos puntos. Incluso se puede recurrir a la retórica y los tropos para acercar el relato histórico a la comprensión de los contemporáneos. Esto es lo que White denomina “Metahistoria”. Tanto en la poesía como

en la prosa literaria se recurre selectivamente a estas figuras. La mimesis y el lenguaje literario dan coherencia y sentido al relato al establecer las relaciones entre diversos sucesos.

El historiador relaciona hechos “reales” y el escritor relaciona hechos “ficticios”, como en el caso de la literatura del siglo XIX. La historia, aunque se refiere a lo objetivo, lo concreto, parte de su origen literario. Experimentamos la “ficcionalización” de la historia y la “explicación” literaria. Elegimos entre “los hechos” y lo que “realmente sucedió”. Los esquemas de la organización del texto cruzan la línea entre ciencia y arte en muchos puntos. Lo que no puede relatar el documento histórico, lo reconstruye el texto literario. Lo relevante es la manera en que se encuentra el sentido de los hechos, no tanto el recurso empleado para contarlos o si el mundo se percibe como algo real o imaginado.

### **La metaficción historiográfica y la historia en la posmodernidad**

Hutcheon (1988) analiza la paradoja como ser moderno sin perder los antecedentes. Una de las principales críticas al posmodernismo, es que es ahistórico. En la literatura contemporánea se subraya la convicción de que la conciencia histórica debe ser borrada, ya que el propósito del arte moderno es el estudio de la experiencia humana. Pero hay una tendencia a la ficción de carácter histórico, tradicionalmente, cuando surgía un relato histórico, lo trascendente era la referencia a los sistemas de valores (mitos, etcétera) y las estructuras sociales más que a la obra literaria en sí.

Si el modernismo fue “la pesadilla de la historia”, es a eso a lo que se opone el posmodernismo. El posmodernismo se vale de la parodia (ironía) del pasado para señalar su presencia en el presente, continuidad y diferencia. La metaficción historiográfica se

refiere a los textos literarios insertos en un contexto pasado y que a la vez son una reflexión sobre la literatura en sí, o lo que la autora denomina “autorreferencial”, lo que no se limita al relato, sino que se extiende al contexto histórico y social, los que son reconstruidos desde la ficción (reconstrucción imaginativa, la denomina Hutcheon) que nos permite establecer un diálogo explorando la “objetividad” del texto histórico desde el contexto de lo literario. Incluso desde la nostalgia, se percibe la ironía en la descripción. Esta metaficción evade los formalismos, cruza la línea del tiempo convencional y va más allá de la presentación de argumentos.

El texto posmoderno no intenta preservar los cánones ni la literatura “establecida”, los expone desde la crítica literaria. Reescribe la historia. La paradoja consiste en ser parte de la teoría de escribir la historia y el arte de hacer literatura. Ambas encierran algo de verdad. Son la respuesta a la pregunta de “¿cómo podemos hoy llegar al pasado?” El posmodernismo, en la dirección de Hutcheon, es excéntrico en el sentido de que su ironía o problema radica en que la organización, interpretación y exposición de los acontecimientos pasados es también parte de una producción particular, que puede ser más o menos cierta o más o menos falsa. No se trata de algo externo, sino interno, autorreferencial. No es una ambigüedad, sino una contradicción que integra diferentes perspectivas del texto histórico y del literario.

En la metaficción historiográfica, la novela constantemente se refiere a cuestiones políticas, y al contexto socioeconómico de una época determinada. Tiene elementos modernistas entretreídos con aspectos de la cultura popular, es una mezcla ecléctica que construye con el lector una sociedad urbana, heterogénea, que conserva elementos arraigados. Son obras que reflexionan sobre



sí mismas y sobre el proceso de creación del texto literario. No es una contradicción, sino un ejercicio de intertextualidad, es el interés por lo social, lo político y lo histórico. No se aferra al intento de homogeneizar, sino enfatiza lo heterogéneo, lo segregado, plantea límites sin cerrarse a unas cuantas propuestas. Ese es el paradigma del posmodernismo y su intento de reinterpretar el pasado.

### **Las características de la nueva novela histórica en América Latina**

La nueva novela histórica predomina desde 1979, como parte del Pos-boom. Aunque se considera que las grandes narrativas han sido desplazadas, hay muestra de que no es así. Ejemplo *El arpa y la sombra* (C. Colón) de A. Carpentier o *El general en su laberinto* (Simón Bolívar) de García Márquez. En algunas predomina lo histórico; en otras, la reconstrucción ficticia de hechos reales. Se le denomina histórica porque capta el ambiente social de sus personajes, acontecimientos específicos que determinan las acciones y características de los personajes o ambientan la trama del relato. Para diferenciarla del texto realista, la nueva novela histórica se refiere a sucesos pasados que no corresponden a la experiencia vivida por el autor. Hay al menos una generación de distancia, es de otra época, pero tampoco es una saga al estilo de *Cien años de soledad*.

La novela histórica tradicional abarca del romanticismo al criollismo, finales del siglo XIX y principios del XX. Y en algunos países da origen a la novela nacional, cuyo propósito era concientizar a los lectores acerca de los personajes y eventos pasados, principalmente las luchas políticas y religiosas, enfatizando las causas liberales. Se trata de la búsqueda de la identidad nacional.

La nueva novela histórica surge a partir de 1949 con *El reino*

*de este mundo* de Alejo Carpentier. El tema central es filosófico y social, más que histórico, desmitifica la historia conocida.

Entre sus rasgos principales podríamos mencionar los siguientes:

Subordinación de la representación de un periodo histórico a las ideas filosóficas, políticas o sociales del autor; distorsión consciente de la historia “real” y ficcionalización de personajes históricos. Metaficción e intertextualidad con comentarios del narrador sobre el proceso de creación literaria, frases parentéticas (aposiciones), sinónimos, falsas notas de pie de página, etcétera. Es decir, el texto que habla del texto, incluso se hace referencia a personajes de otros autores elaborando una especie de mosaico de citas.

Se incluyen también los conceptos de lo dialógico de Bajtín: varias interpretaciones o lecturas de los sucesos, los personajes y la visión del mundo; lo carnavalesco, la exageración de las funciones básicas del cuerpo humano; la parodia, para “tomar prestadas” palabras ajenas y la heteroglosia o multiplicad del discurso en distintos niveles o tipos del lenguaje.

La nueva novela histórica tiene entre sus principales exponentes a los más reconocidos escritores latinoamericanos contemporáneos. Algunos atribuyen su auge al quinto centenario de la llegada de los europeos a América, presente en la literatura, escultura, filatelia, arquitectura, discursos políticos y demás eventos. La novela ha creado conciencia de los lazos entre los países latinoamericanos y las divergencias de la historia oficial y su lectura a partir de los conflictos actuales (50). Incluso se publicaron biografías muy detalladas, pero noveladas, de personajes importantes durante la guerra de conquista y la colonia española, así como la crónica en todos sus niveles y manifestaciones a lo largo de diferentes periodos, testimonial, social, contemporánea...

El concepto “discurso histórico” hace que se pierdan las fronteras entre los géneros, los investigadores literarios a ratos fueron investigadores históricos. Sin embargo, la novela testimonial decayó con el declive de los movimientos guerrilleros revolucionarios.

En Europa y Estados Unidos también se desarrolló la nueva novela histórica, aunque con menor trascendencia que en Latinoamérica. La problemática actual hace que el escritor busque la clave en la vista atrás para comprender algunos de los fenómenos presentes en la sociedad contemporánea. La opinión de los críticos y los académicos respecto a cuáles obras se pueden catalogar como nueva novela histórica y cuáles no lo son del todo, son muy diversas. Lo cierto es que este nuevo subgénero es la tendencia predominante en Latinoamérica, con excelentes muestras de ello.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. (1991) “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”. En M. Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades, pp. 449-485.
- Correa, Rafael E. *Por el Magdalena de García Márquez o la excentricidad de la escritura*. Universidad de California en San Bernardino, p.1 en Centro Virtual Cervantes [online] AIH Actas XI, 1992. [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih\\_11\\_5\\_039.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_5_039.pdf)
- Hutcheon, Linda. (1988) “Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time”. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, pp. 105-123.
- \_\_\_\_\_. (1988) “Historicizing the Postmodern: The Problematizing of History”. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge. 87-101, lecturas 9 y 10.
- Juan-Navarro, Santiago. “Linda Hutcheon, de la narrativa narcisista a la metaficción historiográfica”. En *Postmodernismo y metaficción historiográfica: Una perspectiva Interamericana*. Universitat de València, 2002, pp. 23-26 [online] Google. Búsqueda de libros: [http://books.google.com.mx/books?id=ZccfpPe2\\_cC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Linda+Hutcheon&source=web&ots=Cf0LVHA30H&sig=53PoLSUFgkSGUs\\_GpnWIAD188wM&hl=es&sa=X&oi=book\\_result&resnum=6&ct=result#PPA26,M1](http://books.google.com.mx/books?id=ZccfpPe2_cC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Linda+Hutcheon&source=web&ots=Cf0LVHA30H&sig=53PoLSUFgkSGUs_GpnWIAD188wM&hl=es&sa=X&oi=book_result&resnum=6&ct=result#PPA26,M1)

- Menton, Seymour (1993). "La nueva novela histórica: definiciones y orígenes". *La nueva novela histórica en América Latina 1979-1992*. Primera edición. México FCE, pp. 29-66.
- White, Hayden. (1978) "The Historical Text as a Literary Artifact. Tropics of Discourse". *Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, pp. 81-100.



## II

### Autores latinoamericanos





## El tiempo y el espacio, invento del hombre que dios maneja a voluntad. *Ficciones* y *“Así escribo mis cuentos”* de Jorge Luis Borges

El tiempo y el espacio en el relato borgiano son un invento del hombre que se vale de ellos para tratar de encontrarle sentido a lo absurdo y caótico de su realidad cotidiana. Sin embargo, el tiempo es algo que Dios maneja a voluntad, de ahí que en “El milagro secreto”, Hladik encuentra sentido a toda su existencia cuando Dios le regala un año para terminar su obra maestra (182). Un año para él, que transcurre en un instante para el pelotón de fusilamiento. La tragedia no tiene que ser escrita, basta con que sea pensada.

El espacio del discurso se percibe como algo finito, pero travesadamente resulta infinito. Es un espacio de sueños, como en “Las ruinas circulares”, el metarrelato de un mundo de sueños y de fantasías que liberan de la opresión y la angustia que produce la realidad.

Cuando Borges afirma que “el poeta no es el cantor”, alude a la inspiración que no relata los detalles de todos los días como crónica periodística, sino que se vale de la estructura del texto informativo para perder al lector en un múltiple laberinto de palabras: el del espacio que hábilmente describe en “El jardín de senderos que se bifurcan”: el laberinto de la Historia Universal (100), las encrucijadas del camino a casa de Albert (106), el jardín del antepasado Ts`ui Pên (110). El cuento mismo es un laberinto de relatos escritos como “caja china” o “matrushka” rusa: el libro laberinto de Ts`ui Pên dentro del relato del jardín de senderos, dentro del relato de la búsqueda de un Albert específico que oculta el relato del espía descubierto en un libro de Historia.

Su relato está lleno de absurdos que se entrelazan para hacer coincidir a los personajes en espacios distantes, desconocidos e inesperados. En “El Sur” la realidad es fantasía y la fantasía realidad. El cuento integra un accidente que realmente tuvo el escritor como detonante que altera la pacífica y rutinaria vida del protagonista. Se golpea la cabeza, enferma gravemente, decide viajar al sur para convalecer, circunstancias imprevistas lo obligan a descender del vehículo antes de lo previsto y en un ambiente inhóspito en que extrañamente un desconocido lo reconoce (214), Dahlmann, el descendiente de inmigrantes encuentra su destino final: la muerte.

La ficción borgiana pretende encontrar el orden en un mundo imaginario. En “Así escribo mis cuentos”, el autor afirma que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Germano, árabe, asiático y latín) es la idea de un libro capaz de cambiar al mundo (38). Alguna vez leyó en una vieja enciclopedia acerca de pueblos que creían en la transmigración (cambiar de cuerpo), pero después no pudo encontrar la misma información. Tal vez la soñó. Tal vez era la enciclopedia de un mundo imaginario. En este sentido, todo lo contenido en la enciclopedia estaría más ordenado que en la realidad, fuera del caos y del laberinto de lo cotidiano. Serían tres etapas de esos mundos, de ahí el título del libro. Un objeto mágico que funde la realidad y la modifica en fantasía.

En Borges, los temas se repiten, pero no los discursos ni las lecturas posibles. La primera vez que leí “El milagro secreto” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, me parecieron deliberadamente complicados. Después entendí que cada uno de sus cuentos es un ejercicio de imaginación para el lector. Cada vez que los leo cambian mis imágenes. Los símbolos son recurrentes: el círculo que cierra la perfección lo encontramos en el templo de “Las rui-

nas circulares”, el reloj en la oficina de “El jardín de senderos...” (109). Pero el círculo también se refiere al tiempo infinito: el juego de ajedrez de Albert que no termina nunca, libros cuya última página es idéntica a la primera (112) y personajes que acuden a la eternidad de la muerte en “El Sur” y “El fin”. En “La Biblioteca de Babel”, el bibliotecario ciego lo interpreta como a un solo libro cíclico del Autor de autores. “El círculo es el símbolo de la perfección en Platón, del ser en Parménides, de Dios en la Edad Media, del universo en el Renacimiento y finalmente de la desesperación existencial en Pascal” (Hars, 1966:153).

Buena parte de los relatos muestran un narrador que combina lo omnisciente con lo autodiegético y metadiegético. Describe minuciosamente lugares imaginarios, imposibles de existir en la realidad, como en “La Biblioteca de Babel”. El relato es tan detallado que a las pocas líneas el lector se pierde entre los pasillos de palabras (86). No se trata de la realidad “real”, sino de las percepciones de los personajes, que se entretajan con el relato del narrador y la percepción del lector.

El tiempo es un instante o una eternidad y los personajes pueden existir en él y en los múltiples espacios perceptibles simultáneamente, como en “Las ruinas circulares”, en donde un hombre es el sueño de otro que a su vez es el sueño de alguien más, relatos sobrepuestos, tiempos sobrepuestos, simultáneos, en un mismo espacio: las ruinas de un templo de una religión ya desaparecida. Una creencia distante para el momento presente del narrador y presente para él mismo desde el momento en que sueña con su personaje. Transmutación. Todo puede estar en todas partes. ¿El mundo material existe fuera de la mente que lo percibe? (Hars, 1966:154).

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. (1995) "Así escribo mis cuentos". En *Teorías del cuento II: la escritura del cuento*. Difusión Cultural UNAM. México, pp. 31-42.
- \_\_\_\_\_. (1995) *Ficciones*. Biblioteca Borges. Alianza Editorial. España, 218 páginas.
- Hars, Luis. (1966) "Jorge Luis Borges o la consolación por la Filosofía". En *Los Nuestros*. Ed. Hermes, Primera edición. Buenos Aires, pp. 128-170.

## La búsqueda de identidad latinoamericana *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier

*El arpa y la sombra* presenta un discurso polifónico y plurilingüe si lo vemos desde la perspectiva de Bajtín. Polifónico porque es el relato de los recuerdos de Ferreti, el joven religioso enviado en misión político religiosa a Chile, pero es también el momento decisivo de Pío IX al analizar la posibilidad de iniciar la canonización del navegante genovés. Por otro lado, en la segunda parte de la novela es el propio almirante Colón quien abiertamente revela intimidades reales y las descaradas artimañas realizadas para conseguir el apoyo necesario para realizar su proyecto. “Y termino esta sarta de vergonzosas proposiciones[...] como si yo, en ese día, no hubiese caído en el desfavor de Dios al promoverme en tratante de esclavos[...]” (Carpentier: 2006, 164). Es también el discurso de sabios, literatos, religiosos e intelectuales de diferentes tiempos, culturas y lugares que coinciden al aparecer al momento de enjuiciar la vida del Descubridor de América, lo que al final llevaría al rechazo de la propuesta para la canonización.

Los diálogos surgen entre el autor y el lector, pero también entre personajes de la historia y del discurso, y entre estos personajes y el lector. Cada uno expresa su punto de vista y a su manera se justifica. Sabemos de los personajes por lo que ellos mismos nos descubren unos de otros, y como lectores, Carpentier nos deja la posibilidad de hacer nuestra propia interpretación, más que de los acontecimientos, de las circunstancias.

González Echeverría considera que la literatura latinoamericana es burguesa y post-romántica, carece de vínculos, de una tradición autóctona que la caracterice, que la remonte al origen, a sus

raíces y que, sin embargo, no puede desligarse del todo de su pasado europeo (González: 1993, 28). Surge de una cultura a la que también busca. Es la búsqueda de la identidad latinoamericana.

Esta contradicción está presente en la obra de Carpentier, paradoja interminable. La interrogante filosófica y la estructura del relato son caminos aparentemente contradictorios que buscan remitente. Para González, en Carpentier los sistemas filosóficos están empleados más bien como alusiones metafóricas a sistemas de creencias.

Las alegorías de Carpentier tienen la complejidad de lo barroco, pero no se detienen en lo previsible, sino que llevan las transmuciones hasta una idea de trascendencia que también es mutable en sí misma (González: 1993, 30).

“La trama de los relatos de Carpentier se mueve desde el exilio y la fragmentación hacia el regreso y la restauración” (González: 1993, 30). Es un viaje que se aleja de la literatura y se acerca a la historia inmediata, para regresar finalmente a la literatura y convertirse en la razón de otro viaje imaginario. En ocasiones, Carpentier oculta esta paradoja tras un texto expositivo –pistas falsas– que convierte la lectura en un juego intertextual. Texto y contexto, alegoría de un universo simbólico por explorar.

El territorio caribeño tiene una importancia histórica muy particular: primeras tierras “descubiertas”, primeros latinoamericanos en rebelarse e independizarse de Europa, etcétera. Fueron punta de lanza en la construcción de la historia del continente. Por lo tanto, la literatura latinoamericana comenzó en el Caribe, en los diarios de Colón, quien no sabía cómo escribir en su idioma sobre una cultura y un lugar totalmente ajenos a lo europeo (González: 1993, 34).

En Carpentier está presente la temática dual del exilio-retorno, conciencia individual-conciencia colectiva, caída-redención (González: 1993, 35). La escritura latinoamericana es un espacio doblemente ficticio, el de la tradición europea y el reelaborado por la tradición propia de sus escritores, quienes luchan por reinventarse y de reinventar a Latinoamérica.

Carpentier refleja la problemática de la literatura moderna: emplea un lenguaje a veces arcaico, alegórico, una erudición enciclopédica y un deseo de iniciar la escritura latinoamericana, de darle otro sentido a la otredad, a la compleja contradicción de nuestros pueblos. Cuba es el proscenio para la creación de textos propios que reflejen la complejidad de Latinoamérica. Carpentier es el cantor de una literatura revolucionaria y moderna (González: 1993, 39).

Carpentier toma la novela histórica como tema para la fundación de una literatura propia que funde la historia “oficial” y la tradición colectiva. Crea un código simbólico que trasciende las limitaciones espacio-temporales del relato histórico convencional, fusiona elementos del folklore afroantillano, del realismo mágico, influencias gongoristas, borgianas y elementos locales. Texto y contexto se complementan y forman una historia polifónica y polivalente (González: 1993, 40).

Si hablamos de la historia como narración, podemos afirmar que la novela de Carpentier es parte mito, como obra originadora, en la voz del personaje Cristóbal Colón, de la literatura latinoamericana, es parte leyenda, al referirse a la vida pública de uno de los hombres más controversiales de la historia universal y parte novela. Definitivamente hay escenas, como los encuentros entre Colón e Isabel, que están sujetos a la reconstrucción del relato

popular, siempre deseoso de encontrar elementos afectivos y pasiones en toda relación humana, o la alegoría carnavalesca de la tercera parte de la obra, que sólo pueden ser producto de un proceso de creación literaria y se prestan a diversas interpretaciones, según sea el caso y el lector.

Para White (1978), la literatura histórica refleja modelos de estructuras y procesos que no están sujetos a la experimentación o el control (no son ciencia, son literatura). La historia, por su parte, es una ciencia que emplea recursos literarios para la reconstrucción e interpretación de los acontecimientos pasados. La mimesis y el lenguaje literario dan coherencia y sentido al relato al establecer las relaciones entre diversos sucesos. Lo que no puede relatar el documento histórico, lo reconstruye el texto literario.

Desde la perspectiva de Linda Hutcheon (1988), *El arpa y la sombra* viene a ser la parodia de las intrigas políticas y religiosas desatadas por el descubrimiento del “Nuevo Mundo”. Más que el relato histórico, Carpentier nos sumerge en la ironía de las confesiones de un anciano moribundo, quien no se inmuta al descubrirse a sí mismo en toda su pecadora humanidad y para quien, desde su propio punto de vista, el fin justifica los medios.

La metaficción de la novela supera lo comprobable de los hechos históricos y hace del contexto, pasado, presente y futuro del relato latinoamericano. El diálogo que se establece entre el personaje, el autor y el lector no destaca la importancia del evento histórico del descubrimiento de un nuevo continente, sino la vida y obra de un personaje polémico, pero visto en su dimensión humana, más que heroica. Es la historia reconstruida e interpretada desde el punto de vista de los vencidos, pero más que listos para conquistar con un discurso diferente, creador. Lo importante no es el hecho, sino la forma de contarlo.



Menton clasifica *El arpa y la sombra* como novela histórica por que capta el ambiente social de sus personajes y se refiere a sucesos que no corresponde a la época vivida por el autor. Pero a diferencia de la novela histórica tradicional, no tiene pretensiones nacionalistas ni se refiere a luchas entre liberales y conservadores, como es el caso de muchas novelas históricas latinoamericanas.

La novela está llena de intertextualidad, desde las referencias a personajes importantes, lugares, episodios reales documentados por la historia universal. El acontecimiento histórico de las expediciones de Colón está subordinado a la presentación de las ideas sociales y filosóficas del hombre del renacimiento. A Carpentier no le importa ficcionalizar escenas íntimas de Pío Nono y las relaciones entre la reina de Castilla y el almirante. Esta novela ironiza las divergencias entre la historia oficial y su lectura a partir de los conflictos actuales (Menton: 1993, 50). Es más que la biografía novelada de personajes fuera de serie. Un Papa conservador con apariencia de liberal y un revolucionario que rompió cánones y adaptó otros a su conveniencia para salirse con la suya.

Para Menton, la novela está estructurada en cronotopos: la primera parte inicia el día en que Pío IX recibe la causa para la beatificación de Colón y el viaje que décadas antes hace a Chile en busca de un santo latinoamericano. Integra elementos reales, personajes históricos en una recreación de la historia personal del Papa. Narrador autodiegético y en tercera persona. Historia del siglo XIX (Menton: 1993,39). En el capítulo segundo, se presentan las confesiones del Almirante en su lecho de muerte. Revela sus mentiras, manipulaciones, intimidades con la reina. Metaficción al intercalar la propia confesión de Carpentier en las palabras de Colón. Historia del siglo XVI (Menton: 1993,40). Y en la última

parte, se presenta el carnaval alegórico del desfile de personajes históricos que opinan sobre la causa de la beatificación. El fantasma del Almirante deambula por ahí y los escucha. De regreso al sigloXIX (Menton: 1993, 41).

En *El arpa y la sombra*, Carpentier descubre el mundo caribeño desde el punto de vista de un europeo que desprecia lo que ve y sólo valora lo que le representa riquezas materiales. El escritor, cubano de ascendencia francesa, ve su mundo con los ojos del extranjero.

Carpentier analiza la naturaleza humana y el contexto histórico del navegante renacentista, rompe con sus propios cánones y sorprende con el relato de *El arpa y la sombra*. Su obra es la parodia del mito del origen de la narrativa latinoamericana. No es el relato autóctono producto de la tradición oral cubana, sino el discurso polifónico y plurilingüe. Es una mezcla de recuerdos de los personajes, diarios de viaje, cartas, ficcionalización de aspectos no documentados de la vida de hombres y mujeres que escribieron la historia, pero de los cuales no se sabe mucho. Su novela recuerda escenas de “El matadero” de Esteban Echeverría, cuando describe el Buenos Aires visto por vez primera por el sacerdote Ferreti, el “Retablo de Maravillas” de Cervantes parodiado por la representación de los “tesoros” provenientes de América. Para Carpentier, Colón tiene más de dramaturgo y actor que de marinero. Un tipo con suerte.

Adicionalmente a los juegos temporales que menciona Menton, la novela tiene estructura de Auto Sacramental. La primera parte se refiere a lo espiritual; el arpa es tradicionalmente el instrumento musical de los dioses. En la segunda parte, la mano representa el lado terrenal en la vida y las acciones de los personajes,

y en la tercera, la sombra, hace referencia a lo etéreo, lo inmaterial y eterno. Es la metanarración de las múltiples versiones de la vida del descubridor y los motivos para el fallido intento de su canonización. Carpentier crea su propia versión de la leyenda de Colón y lo convierte en narrador autodiegético de la novela de su vida, un tipo con suerte, irreverente, egoísta y materialista. Desvela el mito y descubre al hombre. “Me jodí –gime el Invisible: Ahora sí que me jodí [...]” (Carpentier: 2006, 208), dice el difunto Colón cuando ve comparecer a Bartolomé de las Casas como testigo de cargo ante el Tribunal de la Sacra Congregación de Ritos.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. (1991) “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”. En M. Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades, pp. 449-485.
- Carpentier, Alejo. (2006) *El arpa y la sombra*. México. Siglo XXI editores. 21ª edición. 227 páginas.
- Correa, Rafael E. *Por el Magdalena de García Márquez o la excentricidad de la escritura*. Universidad de California en San Bernardino, p.1 en Centro Virtual Cervantes [online] AIH Actas XI, 1992. [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih\\_11\\_5\\_039.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_5_039.pdf)
- González Echeverría, Roberto. (1993) “Preámbulo: una relexión post-carpenteriana”. En *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*: Difusión Cultural UNAM.
- Hutcheon, Linda. (1988) “Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time”. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, pp. 105-123.
- \_\_\_\_\_. (1988) “Historicizing the Postmodern: The Problematizing of History”. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, pp. 87-101, lecturas 9 y 10.
- Juan-Navarro, Santiago. “Linda Hutcheon, de la narrativa narcisista a la metaficción historiográfica”. En *Postmodernismo y metaficción historiográfica: Una perspectiva Interamericana*. Universitat de València, 2002, pp. 23-26 [online] Google. Búsqueda de libros:

[http://books.google.com.mx/books?id=ZccfpPe2\\_cC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Linda+Hutcheon&source=web&ots=Cf0LVHA30H&sig=53PoLSUFgkSGUs\\_GpnWIAD188wM&hl=es&sa=X&oi=book\\_result&resnum=6&ct=result#PPA26,M1](http://books.google.com.mx/books?id=ZccfpPe2_cC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Linda+Hutcheon&source=web&ots=Cf0LVHA30H&sig=53PoLSUFgkSGUs_GpnWIAD188wM&hl=es&sa=X&oi=book_result&resnum=6&ct=result#PPA26,M1)

Menton, Seymour. (1993) “La nueva novela histórica: definiciones y orígenes”. En *La nueva novela histórica en América Latina 1979-1992*. México FCE, pp. 29-66, lectura 11.

Mora, Pablo. “Aproximación a *El arpa y la sombra*”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [Online]. Universidad Complutense de Madrid. 2007. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/arpasom.html>

Porrata, Francisco Eduardo. *Relectura del discurso novomundista de Alejo Carpentier y Abel Posse en el contexto de la nueva novela histórica*. Florida International University (FIU) Electronis Theses and Dissertations. Noviembre, 2002, pp. 163-210, [http://etd.fiu.edu/ETD-db/available/etd-1212102\\_121712/unrestricted/Fifth-Chapter.pdf](http://etd.fiu.edu/ETD-db/available/etd-1212102_121712/unrestricted/Fifth-Chapter.pdf)

Vargas Montero, Marco. “Una visión de *El arpa y la sombra*”. En *Revista Comunicación* [online]. Volumen 10, Año 18, Número 1. Diciembre, 1997. <http://www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion/Volumen%2010%20dic1997/Articulos/mvargasm.htm>

White, Hayden. (1978) “The Historical Text as a Literary Artifact”. En *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, pp. 81-100.



## El pensamiento en la narrativa impersonal, viaje a lo interior. *Amor propio* de Gonzalo Celorio

En una primera lectura, *Amor propio* parece un viaje introspectivo del hombre que evoluciona de su adolescencia a la edad adulta. Pero Celorio, con un estilo dinámico, pone a prueba la capacidad del lector para seguir el hilo del relato entre la multiplicidad de voces que la narran.

El autor se vale de la narración de los pensamientos de Moncho (monólogo narrado) “¿Por qué desde ese momento Moncho, más que nadie, quiso bailar con Dolores, y sólo con ella? Había tantas amigas de la Chiquis –la festejada– [...]” (21, 22) o de la voz del personaje en la historia: “Soy Ramón Aguilar –acabó por decir, aunque no viniera al caso [...]” (75) para presentarnos no sólo la vida y los pensamientos, de hecho, hay muy pocos diálogos en esta novela, del típico estudiante de la capital del país durante la década de los 60, el inicio de su vida laboral y el desencanto de la edad adulta al enfrentar la incomunicación y la soledad.

Entretejido con el discurso de los personajes, el autor intercala su propio discurso. Sintéticamente valora al “otro”, al personaje y lo inserta en el contexto social del México de la segunda mitad del siglo XX: “Por estos lugares transitaba el pensamiento de Ramón, sin saber, ay, que eran comunes”. El discurso referido con tendencia objeto sintética se muestra en la neutralidad con que el autor nos plantea la influencia de la cultura “hippie” en los jóvenes mexicanos mediante el monólogo citado. Le dijo: “Me gustaría que viviéramos juntos” (94) ... Y la soledad en la que viven miles de personas en las grandes urbes con el monólogo autónomo:

“¡Qué pena me da tu caso,  
qué pena me da!  
Qué pena me da tu caso,  
lo tuyo es mental (184).

*Amor propio* es una novela en la que la narrativa se vale en buena medida del discurso referido, de la heterodiscursividad, de todas las voces y los pensamientos posibles para contar no sólo la historia de un personaje, sino de toda una generación.

“[...]Y ahora queda con ustedes el fabuloso comboshow Los Mulatos de Pepe Arévalo[...]” (184), monólogo autocitado.



## Bibliografía

- Celorio, Gonzalo. *Amor propio*. Tusquets editores. Col. Andanzas. 5ª edición. México, 1991.
- Beltrán Almería, Luis. “Palabras transparentes. El discurso del personaje en la novela”, pp. 48-72.

## Literatura y filosofía, dualidad entre la vida y la muerte. *El lugar sin límites* de José Donoso y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo

Desde la perspectiva hermenéutica, y de la filosofía de Nietzsche, las novelas de Donoso y Rulfo representan la dualidad entre la vida y la muerte. La alegoría apocalíptica del hombre y la muerte de la voluntad de poder, la ausencia de “superhombres” que contrarresten la mediocridad y la decadencia de la cultura occidental.

Tanto en *El lugar sin límites* como en *Pedro Páramo*, la idea de la vida plena está representada por lo inalcanzable: la esperanza, la búsqueda del amor, la figura paterna, la libertad individual, la felicidad y el paraíso terrenal. La idea de la muerte se refleja en el rechazo paterno, las tumbas, el olvido, la soledad, la tristeza, la desesperanza, las máscaras, el cacicazgo, el abuso, la impunidad, la desintegración del hombre y de la sociedad. El infierno de la putrefacción física y moral de la humanidad.

Como recurso literario, los autores se valen de la alegoría: lo que parece pero no es, la tensión ante la dualidad que se enfrenta, la negación y las ruinas como una forma de interpretar la realidad. Las voces de los muertos en *Pedro Páramo* son la negación de la realidad, y *La Manuela*, hace como que nunca existió o sucedió lo que sí existió y sucedió. La falsa apariencia de totalidad. Ambos son lugares de muertos vivos o de muertos en vida. No hay “hombres superiores” con la voluntad de poder cambiar el estado de las cosas. Están determinados por la fatalidad.

En la enseñanza de las humanidades, desde un punto de vista filosófico, es inaceptable quitarle al hombre la posibilidad de reflexionar acerca de sí mismo y de modificar su contexto en la

búsqueda de la plena realización. Aunque el entorno plantee una perspectiva pesimista, siempre debe prevalecer la idea de un hombre capaz de superar sus propios límites, reales o ficticios. Un ser humano capaz de trascender en lo cotidiano y en lo extraordinario.

Desde el punto de vista de la literatura, impera el análisis del texto desde la perspectiva hermenéutica aplicando diferentes niveles de razonamiento verbal. La aproximación al texto requiere de una lectura literal para identificar sus elementos estructurales y las ideas fundamentales, pero es necesario llevar al alumno al nivel analítico que implica la deconstrucción y la síntesis de la diégesis; llevarlo inclusive a la valoración de las ideas y propósitos del autor, del mensaje visible y del no visible; al ensayo. La idea es que el alumno sea capaz de construir sus propios pensamientos y crear una propuesta nueva a partir del análisis y el cuestionamiento de las ya existentes. El pretexto para este ejercicio es el texto literario. El fin último es desarrollar la habilidad para pensar, preparar al alumno para transformar su mundo y desarrollar plenamente sus potencialidades. Evolucionar.

## Bibliografía

Donoso, José. (1997) *El lugar sin límites*. Santiago. Alfaguara.

Rulfo, Juan. (1993) *Pedro Páramo*. México. FCE.

Vásquez Rodríguez, Fernando. (2006) “Ese rosado objeto del deseo. Una lectura simbólica de *El lugar sin límites* de José Donoso”, pp. 163–170 y “Me mataron los murmullos. El simbolismo en las voces de *Pedro Páramo*”, pp. 179–184. En *La enseñanza literaria. Crítica y didáctica de la literatura*. Kimpres, Bogotá.

## El “yo” y el “otro”. Búsqueda de la propia identidad. *Instinto de Inez* de Carlos Fuentes

*Instinto de Inez* es una novela que trata la búsqueda de la propia identidad, de un “yo” ante un “otro” que se le escapa en el tiempo y en el espacio. El sello de cristal, también nombrado cosa, talismán, vidriecito y *object d'art*, según sea el caso, al final resulta ser más que un pedazo de cristal: es una imagen y un símbolo del yo que se reencuentra y regresa sobre sí mismo.

El sello es la imagen de Gabriel Atlan-Ferrara (16) sus recuerdos de Inez, su imagen eternamente joven, “[...] yo quise hacer de ella mi pensamiento eterno y único. Eso es todo[...]

 (140), y el recuerdo prehistórico de un primer encuentro amoroso, el de Inés y el otro, el joven rubio “Entre tus pechos colgará el sello de cristal que él te habrá obsequiado antes de amarte” (144). En él cabían todos los recuerdos y todas las memorias (18): pasadas, presentes y futuras, porque en el tiempo del recuerdo, el momento perdura y se reescribe.

Para Gabriel, la imagen era lo mismo que la cosa, como el pensamiento primitivo en el que la palabra del nombre no es un signo, sino el objeto nombrado, manteniendo así la relación entre el hombre y su naturaleza. Atlan-Ferrara era un hombre que no permitía más recuerdos de su extraordinario talento como director de orquesta que aquellos que podían retenerse en la memoria de quienes disfrutaron sus presentaciones en vivo; ni discos ni videos ni programas de televisión o radio, sólo la memoria del auditorio, “[...] De esta manera, exigía que, si lo querían, lo recordaran” (21). Veía el arte como un artificio prodigioso producto de la capacidad humana de crear, de interpretar, de crear imágenes plásticas, auditivas, táctiles. Interpretación infinita y cambiante de una misma obra, una misma imagen y un mismo recuerdo.

El sello tiene palabras ajenas, antiguas, tal vez la primera oración que ya nadie recuerda haber pronunciado, por lo que no puede ser interpretada. No es en realidad un solo sello, sino muchos sellos que poco a poco se han ido rompiendo, desapareciendo. Cada uno es el recuerdo de quien lo tiene presente y el recuerdo de quien ha olvidado que alguna vez lo tuvo. Todos los sellos son un solo sello.

El yo y el otro, la imagen del “camarada” invisible e inalcanzable, representan la búsqueda de la propia identidad, y el éxito de esa búsqueda genera una eterna tensión entre energía y voluntad (33). “Nunca separados, nunca más[...]” (42). El yo (Gabriel) es el pasado conocido, la certeza, lo mismo y, sin embargo, cada vez es diferente. El otro (hermano, amigo) es lo desconocido, la incertidumbre, el lugar al que se pretende llegar algún día. El yo es la Francia distante, la tierra perdida, el pasado primitivo. El otro es Inglaterra, el mundo por poseer. Un lugar que no tiene nombre todavía “[...]Lo importante en él no era el nombre, sino el instinto” (50).

Y, ¿qué es el instinto? La búsqueda de la libertad, algo inalcanzable, pero por lo que hay que luchar para acortar la separación (56). El nombre de lo que se busca no se menciona, es una verdad oculta, pero a la vez sujeta a diversas interpretaciones. La imagen de la fotografía cambia según quien la vea; para Gabriel, se trata de él y del otro, su amigo entrañable, aquel cuyo nombre no pronuncia para no profanarlo. Puede descubrir la relación que existe entre los dos, definirla, describirla, narrarla, pero jamás lo nombra. Para Inés, sólo es perceptible la imagen de Gabriel, esperando el reencuentro. Al final de la historia, se trata de Inez, A-nel, la primera mujer y del joven rubio, Ne-

el, el primer hombre. Siempre estuvieron ahí para descubrirse mutuamente, sólo que cada vez eran diferentes.

Los nombres cambian conforme cambia lo nombrado. Lo definen, lo diferencian de los demás. Inés Rosenzweig cambia a ser Inez Prada, y la imagen del amigo, el innombrable, regresa a ser Ne-el, su primer hombre, el otro que existe en el pasado y que se pretende alcanzar en el futuro. Cada uno tiene su propia voz y es su propio nombre “[...] Sabrás que tu voz será siempre tuya pero ahora le pertenecerá también al mundo que te rodeará amenazándote[...] Cantarás hoy como cantarás al principio de todo[...] te regresará al estado en que volverás a encontrarte cuando por primera vez lo vuelvas a necesitar[...]” (99, 100). Nuevas lenguas, nuevos territorios. La identidad que surge del encuentro entre lo mismo y su alteridad.

La imagen de la muerte, de la soledad alienante, del vacío, está presente siempre. En la mente primitiva, la viuda representa la posibilidad de la extinción de todos (104). Inés/Inez es el Abram/Abraham femenino en un mundo de patriarcas, obligada a errar con su canto y a sacrificar a su hija. Es la mujer de su hermano, de su amigo entrañable, condenada a olvidar el origen y a reencontrarse con su pasado. A no perder la fe redentora de la muerte (86) y a buscar siempre nuevas tierras, hasta convertirse ella misma en un ser anónimo. Ese es el instinto que la guía. “El recuerdo de la tierra perdida no alcanzará a consolarla...Tratará de recordar cómo fue la vida antes.... todo lo que la salve de la soledad que la amenazará con la pérdida de la comunicación y la memoria”. (143). A finales del siglo XX, con 93 años de edad, Atlan-Ferrara es un viejo terco, solitario, excéntrico y maniático que sólo espera morir para reencontrarse con Inez. En su me-

moria conserva la imagen de una cantante joven, vestida como Margarita, la de Fausto. “No volverá ya. Usted va a morir. Quizás la encuentre en otra parte. Ella nunca abandonó su tierra original. Sólo vino a pasar un rato aquí. Tenía que regresar a los brazos de él. Y él nunca regresará. Resígnate, Gabriel”, le dice sarcástica la vieja Dicke, su ama de llaves.

*Instinto de Inez* es la interpretación de las historias de sus personajes. El relato existe por sí solo, el escritor lo pone a nuestro alcance y lo extiende poco a poco, entretejiendo el pasado, el presente y el futuro, condenados a repetirse y a ser contados mientras permanezcan en la memoria y sean el recuerdo de alguien.



## Bibliografía

- Cohen, Esther. (1994) “Nombrar los nombres”. En *El silencio del nombre*. Ed. Taurus, UNAM, pp. 7-50.
- Fuentes, Carlos. (2001) *Instinto de Inez*. Alfaguara.

Las condiciones de producción y recepción  
del discurso: feminicidio y homosexualidad.  
*Huesos en el desierto* de Sergio González  
y *Salón de belleza* de Mario Bellatin

En un país como México, la verosimilitud del discurso literario contiene más elementos reales que la verdad histórica reflejada en el discurso del poder. La historia de México está entretejida en la trama de sus obras literarias, podríamos citar *El periquillo sarniento* de Fernández de Lizardi y a Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* o *La sombra del caudillo* para ejemplificar el contexto histórico, político y social de la post insurgencia y la revolución mexicana. En *Huesos en el desierto*, Sergio González manifiesta la vaguedad de los límites entre la realidad y la creación literaria (282). La reconstrucción de los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez, y el autoaislamiento del personaje central en *Salón de Belleza*, de Mario Bellatin, tienen un elemento común: el tabú del sexo. En ambos casos, el tema central es la discriminación y el olvido de dos grupos socialmente vulnerables: las mujeres y los homosexuales. La diferencia está en la forma de abordar el asunto.

La intertextualidad de *Huesos en el desierto* es visible en la forma en que González intercala elementos narrativos y descriptivos en tercera persona, investigación documental, estadísticas oficiales, reconstrucción de los hechos, testimonios y entrevistas que realizó como parte de un trabajo periodístico, lo que da también un carácter interdiscursivo a su relato y apariencia de objetividad, ya que más que un autor, al estilo literario, González se convierte en un recopilador–editor de muchos discursos sobre un mismo tema (polifonía narrativa). A la vez, recurre a la capacidad de empatía

del lector al describir la personalidad de la joven holandesa Hester van Nierop e insertar acotaciones de las condiciones laborales y económicas de las obreras de las maquiladoras, guiándolo así muy sutilmente hacia su propia perspectiva. “[...]Los pasos de las personas extraviadas son como la tinta invisible: sólo se revelará a quien esté al tanto del juego[...] Atención. Se busca. Se agradecerán informes[...]” (143).

*Huesos en el desierto* es un discurso polifónico; se alternan las voces de los funcionarios públicos, los políticos, los familiares de las jóvenes asesinadas, los testigos y los comentarios del autor.

*Salón de Belleza*, en cambio, es una novela narrada en primera persona por su protagonista. Bellatin parte de una realidad social para crear una obra ficticia, pero no menos verosímil que la de González. La intertextualidad del texto de Bellatin está precisamente en sus silencios, lleva al lector a deducir que sus personajes son homosexuales y enfermos terminales a consecuencia de una enfermedad de transmisión sexual, algo que refiere a epidemias como el SIDA, en la década de los 80, pero esta palabra todavía es un tabú, un impronunciable en muchos sectores de nuestra sociedad. Mientras González recurre a fuentes externas, Bellatin se apoya en las evocaciones y conocimientos personales del lector. El del primero es un discurso público, una denuncia, mientras que el monólogo de Bellatin parece más bien una confesión privada.

En el inconsciente colectivo, violación, pederastia, homosexualidad, corrupción, pobreza, narcotráfico, discriminación y abuso en todas sus formas, son temas prohibidos para ser tratados en público, la denuncia de González, con fechas, nombres, estadísticas y demás, reafirma la impresión de un documento históricamente verídico, y lo enfatiza con el relato de las amenazas de

muerte recibidas y el secuestro rápido de que fue objeto a partir de la publicación de sus escritos (277). Además, involucra a hombres y mujeres representantes de todos los sectores de la sociedad, pero sigue tratando a los personajes centrales como individuos particulares, aunque inmersos en la realidad cotidiana de la colectividad. En cambio, el anonimato y la soledad del protagonista de *Salón de Belleza*, las mínimas referencias a la ubicación temporal y espacial de la historia hacen a un lado los nexos con la realidad histórica y enfatiza la subjetividad del lenguaje literario, por lo que difícilmente podría ser tomada en cuenta como un documento histórico u objetivo. Uno analiza y denuncia un problema social; el otro lo convierte en un relato personal e íntimo, con una tremenda carga emotiva por el irremediable aislamiento en que viven los personajes. “[...] Nada podré hacer para librarme de las Hermanas de la Caridad. Lo más seguro es que tomen las riendas sin que yo mismo me dé cuenta[...].” (Bellatin, 71). González aprovecha la carga emotiva para apelar a la razón y a la capacidad de indignación del lector ante la impunidad de los homicidas, mientras que Bellatin profundiza en la subjetividad del lenguaje literario particular y crea una atmósfera de suspenso y compasión ante la espera del desenlace fatal. Los procesos de producción y recepción de ambos discursos son muy diferentes, aunque la temática tenga elementos comunes.

En cuanto al orden del discurso, el manejo del tiempo y el espacio, *Salón de Belleza* es un relato cronológico que intercala la narración en primera persona con los recuerdos antiguos y recientes del personaje central con el momento presente a lo largo de más de treinta años; mientras que el discurso polifónico de González está centrado en el caso de Elizabeth Castro García, uno de

los primeros cadáveres descubiertos e identificados oficialmente. *Huesos en el desierto* es un relato cíclico que abarca los últimos diez años en el historial delictivo de Ciudad Juárez pero que retrocede hasta la fundación de la ciudad, sus antecedentes como ambiente propicio para el crimen y la impunidad durante la época de la prohibición del alcohol en Estados Unidos, mientras que va intercalando los demás casos, las detenciones, declaraciones, y ubica al lector en el contexto histórico, social, económico y geográfico de Ciudad Juárez. El espacio real en que se mueren los personajes de Bellatin es el espacio cerrado del salón, y su espacio subjetivo es el de los recuerdos de la calle, de los viajes y los lugares de conquista, pero que sigue siendo un espacio limitado al campo de acción permitido a los homosexuales. En el escrito de González, el espacio se amplía a un entorno internacional, pero se centra en los lugares en los que son arrojados los cuerpos: sectores de la periferia, con poca densidad de población, en condiciones paupérrimas y cercanos al desierto; el espacio abierto de lo que está por descubrirse (25). Los ambientes cerrados, como la cárcel, los hoteles y los centros nocturnos, son espacios de importancia secundaria en el relato.

Los recorridos narrativos de ambos autores alternan la realidad objetiva con el mundo subjetivo de los personajes, en uno, de carácter predominantemente histórico, aunque incluya reconstrucciones literarias, y en el otro eminentemente literario, aunque recurra a una problemática social real vigente en la actualidad. Los recorridos de González son el caso de Elizabeth Castro García, una de las víctimas; el egipcio Abdel Latif Sharif Sharif acusado de cometer los crímenes; Francisco Minjárez, jefe especial de la investigación (163, 176) y Francisco Molina Ruiz (240); las autoridades locales, estatales y federales (146, 177, Suly Ponce, 224); las

redes del narcotráfico (109); el contexto de Ciudad Juárez (112), los grupos defensores de los derechos humanos (110, 124, 148) y la cultura mexicana en general. Los de Bellatin están centrados en el testimonio del ambiente de trabajo en un típico salón de belleza, la marginación social de los homosexuales, la discriminación hacia los que padecen enfermedades contagiosas y la falsa moralidad.

El lenguaje de González es claro, conciso, intercala descripciones con comentarios y conclusiones personales para incrementar la carga emotiva del relato, la combinación del trabajo periodístico; crónica, entrevista, investigación documental y trabajo de campo, hace que su historia resulte verosímil y verdadera para el lector. Los testimonios en segunda persona acercan el lenguaje literario, el periodístico y el popular al lector:

-¿Cómo era el hombre que la acompañaba?

-Dijo que era no muy alto, moreno y de aspecto chilango (48).

La acción transcurre rápidamente, sin especificar si los acontecimientos que plantea son simultáneos, o sucesivos. El orden del relato no es cronológico, aunque los acontecimientos históricos sí lo sean. A las mujeres de Juárez la muerte les llega de improviso.

La novela de Bellatin se centra en los últimos meses de vida de un personaje que espera su muerte con paciencia y resignación, la acción es lenta, casi no sucede nada; buena parte del relato está centrado en los pensamientos del protagonista. Es un diálogo silencioso sobre un tema silenciado. “En esa época me había escapado recientemente de la casa de mi madre, quien nunca me perdonó que no fuera el hijo recto con el que ella soñaba” (45).

Ninguno de los dos relatos tiene un desenlace descrito o narrado por el autor; ambos preparan el ambiente y dejan al lector la posibilidad de suponer la fatalidad como una situación irremediable para las víctimas; en ambos casos, la muerte se plantea como parte de una realidad social en la que nadie hace nada efectivo para remediar el desorden de las cosas.

## Bibliografía

- González Rodríguez, Sergio. (2003) *Huesos en el desierto*. Anagrama, 1ª. edición. Barcelona.
- Bellatin, Mario. (1994) *Salón de Belleza*. Tusquets editores, col. Andanzas. México.



### III

## Narrativa periodística



# Los medios de comunicación y el discurso del poder. *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez

## **Introducción**

En este ensayo se analizan los discursos de las principales fuerzas involucradas en el problema colombiano: el debate entre líderes políticos y de la delincuencia organizada, así como el papel de los medios de comunicación en las condiciones de producción, distribución y recepción del discurso, además del uso de la retórica y el manejo de las operaciones discursivas, todo esto durante la última década del siglo XX en el reportaje novelado de García Márquez *Noticia de un secuestro*.

Se pretende responder a las preguntas: ¿de qué manera se da el debate entre los que ostentan la autoridad legal y los que ejercen un poder ilegal?, ¿hasta qué punto pueden influir los líderes de opinión en las negociaciones al margen de las instituciones para modificar una situación de ilegalidad como es la privación de la libertad a civiles inocentes?, ¿qué papel desempeña el discurso de los medios de comunicación masiva para modificar el estado de las cosas y contribuir al éxito de las negociaciones con los “extraditables” para la liberación de los secuestrados?

Por tratarse de un trabajo periodístico, en *Noticia de un secuestro* no se analizan los elementos literarios tradicionales como serían el narrador, la construcción de personajes, el manejo del tiempo, entre otros, sino el discurso polifónico de una sociedad urbanizada en la que los principales interlocutores se valen de los medios masivos de comunicación para argumentar y refutar en lo que terminó convertido en un debate de producción tanto pública como privada.

Cada discurso se desplaza entre lo persuasivo y la refutación, según la estrategia que se adopte, de ahí que se puede confundir lo verdadero con lo falso y lo verosímil con lo inverosímil. Siempre se argumenta para modificar de alguna manera el pensamiento y el juicio del otro (Haidar, 299).

La aplicación del análisis discursivo es una herramienta teórica-metodológica fundamental para comprender las condiciones sociales de producción y recepción de todo discurso, pues éstas tienen un impacto en las representaciones sociales y culturales de los sujetos. Para este efecto se considera el modelo transdisciplinario semiótico discursivo de Julieta Haidar; las relaciones de discurso y poder establecidas por Foucault y el análisis del discurso de Pêcheux.

### **Hegemonía y poder**

Hablar de hegemonía es hacer referencia a la supremacía de cualquier tipo, a un poder fáctico. Pero cuando se trata de una nación, el poder puede ejercerse desde la clandestinidad o bien, desde la legalidad de la democracia. Tarde o temprano ambas fuerzas se enfrentan y mientras esto sucede, es la sociedad la que se ve obligada a pagar el precio de la rivalidad.

Se confrontan el poder que se vale de la violencia y la impunidad para ejercer su voluntad y el gobierno legítimo de una sociedad; si la réplica es emitida por un Estado que se aferra a las normas jurídicas como argumento de defensa y ataque, obtenemos material más que suficiente para el análisis de una problemática contemporánea centrada en aspectos específicos del discurso: el papel de los medios de comunicación en la producción, circulación y recepción del discurso del poder.

Las dicotomías hegemonía y poder, dominación y explotación, el lenguaje del horror y la polifonía del discurso de víctimas y victimarios en el contexto del discurso del gobierno y del narcoterrorismo colombiano a finales del siglo XX; son parte de una realidad que encaja en lo que Jean Franco, en *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, denomina las narrativas de la globalización, la delincuencia como la vuelta a los excesos del poder en una estructura social, económica y política pre democrática en la que las relaciones de poder estaban claramente definidas y el concepto de igualdad no tenía la definición democrática establecida por la economía de libre mercado.

Mabel Moraña también analiza la forma en que las estructuras tradicionales se han valido del poder de la palabra como herramienta para el adoctrinamiento social, político, religioso, económico, cultural (182). En el caso de las organizaciones criminales en Colombia y las medidas que tomaron para atemorizar a la sociedad y presionar a la autoridad para que modificaran aquellas leyes que les perjudicaban, el problema principal consistía en que la capacidad de control que tenían sobre la sociedad era cada día mayor y su discurso se escapaba de los medios oficiales de control de las ideas y sus formas de expresión, poniendo en peligro el modelo de nación moderna que en su caso pretendía resguardar el gobierno del presidente colombiano César Gaviria con el apoyo del Estado norteamericano.

El origen del conflicto fue un convenio con Estados Unidos que permitía la extradición de los narcotraficantes para ser juzgados por sus delitos en ese país, algo a lo cual se oponían, ya que en Colombia se veían favorecidos por una impunidad producto de las redes de corrupción que ellos mismos habían

creado. Durante su mandato, el gobierno de Gaviria publicó diversos decretos en este sentido e incluso modificó el texto del artículo 35 de la Constitución de Colombia, en el que expresamente se dice que “La extradición se podrá solicitar, conceder u ofrecer de acuerdo con los tratados públicos y, en su defecto, con la Ley”.

Tanto el Estado como los “Extraditables”, como se autodenominaron los delincuentes, se valieron principalmente de los medios masivos de comunicación como elemento de producción y distribución de sus respectivos discursos, pero, además, está la participación de los medios como generadores de sus propios discursos. Así la sociedad se enfrentó a un manejo de la información que provenía de tres fuentes: el gobierno, los criminales y los medios, principalmente la televisión y la prensa.

Foucault señala la variación que hay del uso del discurso como un medio para ejercer poder de cualquier tipo. Menciona los procedimientos de control y de exclusión, analiza a los sujetos que producen discursos y lo que se establece como prohibido, haciendo un análisis de la forma en que se desarrolla el discurso del poder y del deseo (15). Un ejemplo de esto último lo tenemos cuando en la época del conflicto la televisión colombiana transmitía programas especiales, como el de Navidad, en el que aparecían escenas grabadas en la casa de alguna figura pública secuestrada por los narcotraficantes, pero a la que no se menciona en ningún momento por su propia seguridad. De hacerlo, habría sido muy probable que sus captores los eliminaran para cortar la comunicación con el “exterior”. Lo importante era que las víctimas supieran que sus familiares no habían perdido la esperanza de rescatarlos vivos (García 145).

Aunque el término se emplea a menudo para referirse al arte de hablar bien, la retórica es propiamente la teoría general de la elocuencia, tanto en función de la palabra hablada como escrita. En esta obra de García Márquez se plantea un problema político, económico y social, y los sujetos discursivos también utilizan la retórica para convencernos de la manera en que debemos de pensar y sentir sobre el problema desde su punto de vista y de las posibles soluciones, como es el caso de las amenazas de secuestro por parte de los Extraditables y la presión de las familias de las víctimas para que el gobierno acelerara el proceso de expedición de los decretos de modificación de las leyes colombianas (167).

La metáfora, la ironía, los paralelismos, las comparaciones y demás recursos a que apela García Márquez, modifican el sentido literal de las palabras con el propósito de crear una impresión determinada en el lector y le exigen una segunda lectura y la reevaluación de los términos y del referente e identificar las ideas que se expresan como instrumento intelectual (para convencer) y afectivo (para conmover). En este sentido, se cierra el círculo autor-texto-lector.

### **Nuevo periodismo latinoamericano**

Gabriel García Márquez, colombiano de origen y ganador del Premio Nobel de Literatura en 1982, es reconocido mundialmente por la forma de plantear los temas relacionados con el realismo mágico en el contexto latinoamericano, pero en *Noticia de un secuestro* regresa a sus orígenes como periodista y retoma el género del reportaje para documentar una investigación seria, con entrevistas, testimonios y datos reales: el enfrentamiento entre el régimen de Gaviria y el narcotraficante Pablo Escobar en la dé-

cada de los 90, lo que dio como resultado el recrudecimiento de la violencia y los secuestros a personalidades de la política y de los medios de comunicación, como una medida de presión para que el gobierno modificara las leyes colombianas que favorecían la extradición de los criminales.

Esta forma de narrar es parte de lo que se conoce como “Nuevo periodismo”, un producto de la contracultura norteamericana de los 60, en la que autores como Tom Wolfe, Norman Mailer o Truman Capote en *A sangre fría*, toman elementos de la vida real para recrearlos en una versión novelada. Esto lo hizo atractivo para los lectores, por lo que revistas como *The New Yorker* y *Rolling Stones* empezaron a incluir artículos experimentales con cierta periodicidad.

El Nuevo periodismo emplea técnicas tan diversas como el punto de vista en tercera persona, la reconstrucción de los hechos escena por escena, algo que permite al lector sumergirse en el ambiente del relato como si lo estuviera viviendo. El diálogo puede ser directo o narrado, pero se aleja del estilo impersonal de la prensa tradicional. La descripción es minuciosa, llena de detalles, formas, colores, emociones y sensaciones, como el estado de ánimo de los participantes.

Fernández Chapou, citada por Jorge Tirzo, agrega lo que denomina “caracterización compuesta”, que permite al autor “construir” un personaje a partir de personas reales pero que por razones diversas no pueden ser mencionadas directamente en el texto: “Esta técnica tiene la eventual desventaja de diluir aún más la línea entre periodismo y ficción; sin embargo, es un recurso útil cuando el autor quiere preservar la verdadera identidad de las personas involucradas en el artículo o reportaje”.



El metaperiodismo permite explicar aspectos que de otra forma quedarían fuera en el texto periodístico tradicional, y las imágenes literarias descubren la trama psicológica de cada escena agregando emoción e intensidad al relato.

Para autores como Tom Wolfe, las imágenes de lo cotidiano a que apela esta forma de periodismo literario están presentes en reportajes, crónicas y periodismo “under-ground”, movimiento de contracultura que se oponía a la cultura oficial, que le permiten llegar fácilmente al lector y lo ponen en el lugar de los hechos valiéndose de los recursos literarios de la novela. “[...] Descubrí que cosas como los signos de exclamación, las cursivas, y los cambios bruscos (guiones) y las síncopas (puntos) contribuían a crear la ilusión de que una persona no sólo hablaba sino también de que una persona pensaba[...].” (20)

El texto así, además de informativo, es una recreación de la realidad sin elementos de ficción.

En el ámbito latinoamericano, Gabriel García Márquez es uno de los principales exponentes de esta forma de hacer periodismo. Como muestra tenemos, además de *Noticia de un secuestro*, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986) y diversas recopilaciones de sus artículos periodísticos que abarcan el trabajo de casi cuatro décadas: *Textos costeños* (1948-1952), *Entre cachacos* (1954-1955), *De Europa y América* (1955-1960), *Por la libre* (1974-1995) y *Notas de prensa* (1980-1984). Recién publicó *Yo no vengo a decirles un discurso* (2010).

Pero su labor ha ido más allá de la crónica y el reportaje novelados, ha integrado elementos de responsabilidad social e innovación tecnológica, especialmente en el uso de internet como un medio de producción, distribución y recepción del discurso.

En 1994 creó en Colombia la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), entre cuyas actividades se encuentran premios, talleres, seminarios, foros y enlaces para estimular las vocaciones, la ética y la buena narración en el periodismo. De acuerdo a la información proporcionada en su sitio en línea, su misión es trabajar por la excelencia del periodismo y su contribución a los procesos de democracia y desarrollo de los países iberoamericanos y del Caribe. Entre sus valores principales están la promoción de la ética periodística, calidad narrativa y rigor investigativo, el periodismo como servicio público, independencia en el ejercicio de esta profesión y libertad de expresión y derecho a la información, por citar algunos. Algunos de los colaboradores regulares de la Fundación son Joaquín Estefanía, Jean-François Fogel, Mónica González, Sergio Ramírez, Javier Darío Restrepo, Héctor Feliciano, Marcelo Canellas, Alberto Salcedo, entre otros.

### **Los carteles de la droga y el narcoterrorismo en Colombia**

A finales de los ochenta, y durante toda la década de los noventa, la sociedad colombiana vivía en un conflicto permanente producto del enorme poder que habían alcanzado los cárteles de la droga. Esto provocó un enfrentamiento entre el poder político que intentaba a toda costa restablecer el orden y la paz social y los narcotraficantes, especialmente aquellos conocidos como los Extraditables, quienes, encabezados por Pablo Escobar Gaviria, intentaban desesperadamente mantener los privilegios obtenidos ilegalmente mediante una cadena de corrupción, intimidación, secuestros, asesinatos y toda clase de delitos en lo que se hizo común llamar “narcoterrorismo”. Su mayor amenaza no era enfrentar la justicia colombiana, sino ser extraditados, de ahí el sobrenombre, a Estados Unidos para ser juzgados en ese país por los crímenes cometidos.

Es interesante también observar el papel de los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión abierta y la prensa nacional, en la producción, circulación y recepción del discurso político, histórico social, periodístico y literario, no sólo del Estado y de los Extraditables, sino también su propio discurso, que además de informar y entretener, tiene como propósito el de influir en la opinión pública, en los criminales y en sus víctimas, tal como se verá en el análisis.

### ***Noticia de un secuestro***

Apenas dos años después de la creación de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, García Márquez publicó *Noticia de un secuestro*, obra en la que narra el secuestro masivo de personalidades de carne y hueso, algunas de las cuales todavía viven, relacionadas con la élite política y los medios de comunicación colombianos en 1990, por orden de los Extraditables, encabezados por Pablo Escobar, líder del Cartel de Medellín, en una serie de eventos que se llegaron a conocer como narcoterrorismo, que incluyeron asesinatos, coches bomba, amenazas, robos y diversos delitos de los tipificados como “contra la salud”, que mantenían a la sociedad colombiana atemorizada, ya que cualquiera podía perder la vida en una balacera o un atentado callejero.

La obra describe detalladamente las condiciones del cautiverio y el debate desatado por los familiares de las víctimas para negociar con los Extraditables su liberación, y por otra parte el debate entre estos mismos Extraditables y Escobar contra el gobierno de la República para modificar las leyes, específicamente el artículo 35 de la Constitución, que favorecía la extradición de los criminales para ser juzgados por sus

delitos en el extranjero. Unos y otros se valieron de todos los medios a su alcance, pero principalmente de los medios masivos de comunicación para difundir sus respectivos argumentos e influir en las decisiones de la parte contraria.

*Noticia de un secuestro* pertenece a la corriente del Nuevo periodismo; es el producto de una investigación minuciosa que permite al autor combinar el texto informativo y el literario para recrear una serie de acontecimientos verídicos que en su momento impactaron a la sociedad colombiana, especialmente a los habitantes de la populosa ciudad de Medellín.

El reportaje reúne elementos del periodismo objetivo como la entrevista, la encuesta y elementos subjetivos, como el artículo de opinión y la interpretación de los hechos para explicarlos al lector y facilitar su comprensión.

Las notas publicadas originalmente por los medios de comunicación se intercalan con la descripción cinematográfica del ambiente en que vivían los involucrados en la historia. Los datos se convierten en diálogos y las entrevistas en capítulos de lo que parece más una novela de la realidad que la noticia fría que da a conocer los crímenes del día anterior.

En la obra, todo inicia con el secuestro de Maruja Pachón de Villamizar y su cuñada, Beatriz Villamizar de Guerrero, el 7 de noviembre de 1990. En esa época Maruja era directora general de Focine (compañía estatal de Fomento Cinematográfico), hermana de la viuda de Luis Carlos Galán, periodista, ex candidato presidencial y líder del Partido Liberal, a quien sucedió César Gaviria, presidente de Colombia en la época del secuestro. Hasta el presente, está casada con Alberto Villamizar, político prominente y muy cercano a Gaviria.

Otras personalidades secuestradas fueron Diana Turbay, periodista, directora del noticiero de televisión “Criptón”, directora de la revista *Hoy x Hoy* e hija del ex presidente Julio César Turbay Ayala, Marina Montoya, hermana del secretario general de la presidencia de la República, secuestrada dos meses antes que Maruja y Beatriz. Francisco “Pacho” Santos, redactor en jefe del periódico *El tiempo* y quien en 2002 se convirtió en vicepresidente de Colombia, Richard Becerra y Orlando Acevedo, camarógrafos de Diana Turbay y Hero Buss, periodista alemán que viajaba con el equipo de Diana.

El texto también relata la presión de los Extraditables al régimen de Gaviria, las negociaciones para liberar a los secuestrados, la manera en que Turbay y Montoya fueron asesinadas durante el cautiverio, y la paulatina liberación de las víctimas restantes.

La obra está organizada en dos relatos: los capítulos nones describen lo que vivieron las víctimas durante todo su cautiverio, sus miedos e incertidumbres, sus sueños y sus pesadillas, la relación que mantenían con sus victimarios. Los capítulos pares retratan el mundo exterior: las negociaciones de su rescate, la presión al gobierno para cubrir los huecos en la legislación colombiana que permitían actuar con impunidad a los delincuentes y el contexto social de los colombianos en ese momento histórico.

La idea de escribir sobre los secuestros no salió del autor propiamente dicho, sino de los Villamizar, quienes por su cercanía con García Márquez decidieron contar su parte de la historia y pedirle que escribiera un libro sobre el tema. El periodista y escritor, sensible a la problemática social de Latinoamérica y especialmente de su país natal, se hizo cargo del proyecto. El resultado final fue *Noticia de un secuestro*. El crédito se otorga en las dos úl-

timas líneas expresadas por Maruja poco después de ser liberada: “¡Qué barbaridad! –suspiró ilusionada–. Todo esto ha sido como para escribir un libro” (García, 346).

### **Gaviria, los Extraditables y sus víctimas**

En la situación planteada en la obra surge un debate entre fuerzas oponentes del poder en Colombia; por una parte, se encuentra el Estado, encabezado por el presidente César Gaviria, el poder legislativo y el poder judicial, quienes ostentan una autoridad legítima producto de la democracia; por la otra, se encuentran los líderes de los cárteles de la droga como Pablo Escobar Gaviria, quienes gracias al enorme poder económico adquirido con operaciones ilegales obtuvieron un estatus de liderazgo social superior en ese momento al de la autoridad legal. Ambas partes se consideran con derecho a ejercer su poder, una desde el contexto de lo legal y formal, la otra desde lo clandestino, ilegal e informal. Cada una pretende imponer sus propias leyes a la sociedad colombiana.

También se plantea el debate entre Escobar mediante comunicados escritos a través de la familia de narcotraficantes Ochoa, y otros elementos de la sociedad, líderes de opinión en sus respectivos contextos y quienes negocian la liberación de los rehenes. Tal es el caso de Alberto Villamizar, político, hermano de Beatriz y cónyuge de Maruja, las víctimas con las que inicia la historia y el Padre García Herreros, conductor de un programa de radio muy popular en ese entonces en el país.

### **Condiciones sociales, operaciones discursivas y retórica en el discurso del poder**

En cuanto a las condiciones de producción, circulación y recep-

ción semióticas discursivas, el tipo de discurso, los objetos discursivos, la función dominante, el aparato ideológico, los sujetos del discurso, las macro operaciones y el tono del discurso, se toman en cuenta las macro operaciones discursivas de la argumentación, la descripción, la demostración y la narración; los subtipos del discurso, las operaciones discursivas, el aparato ideológico, los sujetos del discurso, la oralidad y la escritura, además del uso de la retórica con fines de persuasión y refutación de los argumentos contrarios, tal como se ven en la tabla matricial tipológica de dos entradas, basada en el diseño de Julieta Haidar (119).

### **Las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso político**

El discurso político es básicamente un debate entre el legítimo Estado colombiano, representado por César Gaviria, presidente de la República de 1990 a 1994 y los Extraditables, líderes del crimen organizado, encabezados por el narcotraficante Pablo Escobar.

En el caso de Colombia, la coyuntura principal radicaba en la estructura del sistema legal que hacía necesario rediseñar el corrompido sistema judicial que facilitaba la impunidad de los delincuentes debido a la flexibilidad en la impartición de la justicia a los causantes de delitos graves como narcotráfico, secuestro y asesinato:

Pero el problema de fondo, tanto para el gobierno como para el narcotráfico y las guerrillas, era que mientras Colombia no tuviese un sistema de justicia eficiente era casi imposible articular una política de paz que colocara el Estado del lado de los buenos, y dejara del lado de los malos a los delincuentes de cual-

quier color. Pero nada era simple en esos días, y mucho menos informar sobre nada con objetividad desde ningún lado, no era fácil educar niños y enseñarles la diferencia entre el bien y el mal (García, 162).

En la cita, es palpable el compromiso del autor con su país natal. No es el novelista quien narra, sino el analista político preocupado por el impacto social de la forma de administrar la justicia.

El objeto discursivo es entonces la Constitución Colombiana, básicamente la redacción del artículo 35 que facilitaba la extradición de los delincuentes para ser juzgados en otro país, mismo que fue modificado en 1991, pocos meses después de que iniciaron los secuestros.

Pero, además, la redacción de otras leyes era tan vaga que difícilmente se podía aplicar la justicia sin pruebas contundentes que implicaran a los criminales: “Dígame una cosa, Rafael, ¿a usted no le preocupa que uno de esos tipos se entregue de pronto a la justicia y no tengamos ningún cargo contra él para ponerlo preso?” (García 90). El autor recrea una conversación entre Gaviria y su consejero de Seguridad y Orden Público, Rafael Pardo, ambos preocupados por los huecos en la jurisprudencia colombiana.

Las funciones discursivas son la metalingüística y la referencial respecto al contenido de las leyes y decretos publicados o modificados por el régimen de Gaviria como elementos del proceso de negociación.

La macro operación discursiva que predomina es la argumentación, que se emplea como un arma para la controversia y la persuasión; ya que ambos contendientes procuran convencer al otro para ejercer el poder. En *Noticia de un secuestro*, la argu-



mentación en el discurso político se expresa de manera oral y escrita, tanto en el discurso público oficial, pero también en el discurso privado, que fue el que se manejó en las negociaciones para liberar a los secuestrados.

El discurso público oficial se publicó como un proyecto de decreto denominado Estado de Sitio 2047: “[...] quienes se entregaran y confesaran delitos podían obtener como beneficio principal la no extradición[...]” (García 90, 93). El título tentativo era *Some-timiento a la justicia*, y con él se pretendía establecer las bases para la rendición de los narcoterroristas.

Paralelamente se mantenían las negociaciones privadas con Escobar para acelerar la liberación de los rehenes:

El único funcionario autorizado para mantener contactos con los abogados de Pablo Escobar -y siempre con constancia escrita- era el director de Instrucción Criminal, Carlos Alberto Mejía. A él correspondió por ley acordar los detalles operativos de la entrega y las condiciones de seguridad y de vida dentro de la cárcel[...] (García 278)

Estas conversaciones se mantuvieron lejos de la circulación mediática, sólo hasta la publicación del libro es que se dieron a conocer. La discreción en el manejo de la información relacionada con el avance de las negociaciones era un acuerdo tácito entre las partes involucradas.

Por su parte, Escobar acostumbraba enviar sus escritos no al presidente Gaviria, sino a los medios de comunicación para asegurar la circulación de sus argumentos en todo el país, principal-

mente la prensa y la televisión ya que eran los de mayor poder de penetración entre la audiencia:

El 12 de noviembre hubo otra confirmación de soslayo por una carta con membrete de los Extraditables a Juan Gómez Martínez, director del diario *El Colombiano* de Medellín... “La detención de la periodista Maruja Pachón...es una respuesta nuestra a las torturas y secuestros perpetrados en la ciudad de Medellín en los últimos días por parte del mismo organismo de seguridad del Estado muchas veces mencionado en anteriores comunicados nuestros” (García, 52).

Esta clase de escritos tenían como propósito manipular la opinión pública a su favor al dar a conocer sus argumentos, poniéndose en el papel de víctima y no del victimario.

La macro operación de la descripción es una estrategia destinada a impactar al lector y ubicarlo en el escenario de los secuestros y las condiciones de vida de las víctimas a partir de ese momento y hasta que son liberadas o asesinadas, como fue el caso del cadáver de Marina Montoya:

[...] alguien que dijo ser del Ministerio de Justicia presionó[...] para que no se supiera que el cadáver estaba en la fosa común[...] De acuerdo con los reglamentos de Medicina Legal, el cuerpo de una NN debe ser enterrado con el número de serie impreso en el torso, los brazos y las piernas[...] Ya en el anfiteatro[...] el hijo le revisó la dentadura, y tuvo un instante de vaci-

lación[...] Luis Guillermo Pérez estaba convencido de que el cadáver de su madre había sido identificado[...] fue enviado a la fosa común[...] para que no quedara ningún rastro que pudiera inquietar a la opinión pública o perturbar al gobierno (García, 182 a 184).

La descripción que hace el autor se basa en la entrevista que se realizó al hijo de Marina Montoya, al forense y en la investigación de normas y procedimientos legales en el caso de cadáveres no identificados, todo con el fin de reconstruir los hechos, en este caso, de la forma en que la autoridad procedió con el cuerpo de Marina a partir del reconocimiento público de su ejecución en un comunicado escrito enviado a los medios de comunicación por los Extraditables.

El autor también elabora el retrato de Escobar:

Escobar quedó dueño del patio y se convirtió en una leyenda que lo dominaba todo desde la sombra. Sus comunicados de estilo ejemplar y cautelas perfectas llegaron a parecerse tanto a la verdad que se confundían con ella[...] Ningún colombiano en toda la historia había tenido y ejercido un talento como el suyo para condicionar la opinión pública (García, 218).

De esta manera recrea el carácter del criminal y su naturaleza manipuladora. Cada discurso se desplaza entre lo persuasivo y la refutación, según la estrategia que se adopte, de ahí que se puede confundir lo verdadero con lo falso y lo verosímil con lo inverosímil. “Las noticias eran ciertas. Beatriz había sido llevada al garaje

a través del patio[...] La esperaban desde la mañana. Tres llamadas anónimas –sin duda de los secuestradores– habían anunciado que sería liberada” (García, 202 y 206). Las familias de los secuestrados habían recibido tantos mensajes falsos de Escobar, que empezaron a dudar de la posibilidad de volver a ver vivos a sus parientes. El propósito del narcotraficante era sembrar la incertidumbre e infundir temor para frenar cualquier intento de rescate, además se protegía de cualquier ataque en su contra, de ahí el anonimato de las llamadas.

Haidar afirma que se argumenta para modificar de alguna manera el pensamiento y el juicio del otro (299), tal es el caso de algunos comunicados deliberadamente falsos emitidos por Pablo Escobar: “Dígale a doña Gloria que a su marido (Luis Carlos Galán, ex candidato presidencial) lo mató Maza”, la respuesta de Maza fue siempre la misma: “El que más sabe que no es cierto es el mismo Escobar” (García, 277). Escobar insistía en que se sancionara a los malos policías y culpaba al general Maza Márquez de estar aliado con los paramilitares y el cartel de Cali para eliminar a su gente. Manejaba la acusación como elemento de ataque y se ponía en el papel de víctima, acusando falsamente a otros de los crímenes ordenados por él mismo.

### **Discurso histórico social**

El discurso histórico social está representado por Alberto Villamizar, esposo de Maruja Pachón y hermano de Beatriz, en su calidad de intermediario entre las familias de los secuestrados y Pablo Escobar, a través de la familia Ochoa, grupo de narcotraficantes que habían preferido reconocer sus crímenes y negociar su sentencia en Colombia para evitar la extradición a Estados Unidos.

El objeto discursivo es la liberación de todos los rehenes, algo que no se logró en su totalidad, ya que Diana Turbay y Marina Montoya fueron asesinadas en condiciones no muy claras.

Por su naturaleza, la función discursiva que predomina es la emotiva:

Villamizar, a su turno, trató de mostrarse tan víctima de la guerra como ellos, y hacerles entender que lo que sucediera de allí en adelante iban a pagarlo todos por igual. “Lo mío ha sido por lo menos igual de duro que lo de ustedes –dijo–. Los Extraditables intentaron asesinarme en el 86, tuve que irme al otro lado del mundo y hasta allá me persiguieron, y ahora me secuestran a mi esposa y a mi hermana” (García, 222).

En esta conversación con los Ochoa, Villamizar apela a los sentimientos de los delincuentes y a la devoción que estos tenían por la unidad familiar. El mensaje aparenta tener una intensa carga afectiva, pero, en realidad, es una estrategia argumentativa para conmover y convencerlos de que estaba pasando por una situación muy injusta. El propósito final era acelerar la liberación de Maruja y Beatriz, y de paso las demás víctimas del secuestro.

En la macro operación argumentativa del texto, Alberto Villamizar es el sujeto narrador que se enfrenta en privado al discurso oficial pero públicamente se mantiene dentro de los límites establecidos por la autoridad formal. Denuncia, refuta y propone una serie de elementos sociales, metodológicos, judiciales y legales que desde su punto de vista ayudarían a resolver el problema de la extradición. “En ésas estaba cuando el presidente lo llamó por

teléfono. -Ahora sí, Alberto –le dijo de su mejor talante–. Véngase para acá y conversamos” (García, 37). Cuando iniciaron las ejecuciones, nuevamente intentó presionar al presidente Gaviria:

-Usted tiene que parar estos operativos –le dijo.

–No, Alberto –le contestó Gaviria con su tranquilidad escalofriante–. A mí no me eligieron para eso (García, 170).

Sin embargo, este siempre mantuvo su discurso, en público y en privado, dentro de la legalidad.

Aunque predomina la oralidad, Villamizar también intenta negociar por escrito con Escobar la liberación de los plagiados recurriendo a la familia Ochoa como intermediaria, y apelando a los derechos humanos universales y la paz social como estrategia argumentativa.

La carta fue escrita el 4 de marzo en la celda de los Ochoa[...] empezó por reconocer que el respeto de los derechos humanos era fundamental para lograr la paz[...] la liberación de Maruja y los otros periodistas era indispensable para recorrer el camino hacia la verdadera paz en Colombia (García, 227).

El propósito es emplear la misma estrategia que Escobar para negociar: el discurso escrito. Sin embargo, mientras que el capo lo hace públicamente a través de los medios de comunicación masiva, el político lo maneja en privado y se vale de delincuentes presos para hacer llegar su argumento, que por sí solo tiene

una enorme carga afectiva al nacionalismo de Escobar. Deliberadamente omite mencionar que el líder del Cartel de Medellín es el principal interesado en la “verdadera paz” colombiana y no la “verdadera paz” de la reclusión en Estados Unidos. Es también un recurso retórico.

### **Discurso periodístico**

Por lo que respecta a los medios de comunicación, su papel como sujetos del discurso es fundamental en el texto, ya sea como parte del proceso de producción, circulación y recepción del discurso, como por su trascendencia como formadores de opinión ciudadana sobre el tema. En el caso de los medios, las macro operaciones discursivas que manejan son principalmente la narración y la descripción a partir del texto periodístico. Sin embargo, como productores de su propio discurso, los medios son también un elemento del poder.

El periódico más importante del país era *El Tiempo*, del cual Pacho Santos, uno de los secuestrados, era redactor en jefe, sin embargo, las misivas de Escobar también eran enviadas al diario *El colombiano*: las especulaciones de prensa sobre las condiciones de la entrega de Escobar habían alcanzado por aquellos días proporciones de escándalo internacional. Las negativas de la policía, las explicaciones de todos los estamentos del gobierno, y aun del presidente en persona, no acabaron de convencer a muchos de que no había negociaciones y componendas secretas para la entrega (García, 277 y 278).

La prensa y la televisión analizaban el contenido de las cartas y partían de ahí para hacer por su cuenta entrevistas y reportajes sobre el tema. No sólo ponían a circular la noticia,

ellos eran los productores de la misma, especialmente en el caso de los medios para los cuales trabajaban Santos, Turbay y los demás periodistas secuestrados.

El canal 7 de la Televisora Nacional transmitía un programa de sesenta segundos llamado *El Minuto de Dios*, en el que el sacerdote eudista Rafael García Herreros hacía una reflexión religiosa sobre temas sociales que no siempre era fácil de entender. Pero su extraño mensaje del 18 de abril, sin dedicatoria, estaba dirigido en realidad a Pablo Escobar, quien posteriormente aceptaría que García Herreros, quien era famoso en todo el país, actuara como mediador entre las distintas partes del conflicto. Nuevamente los medios dieron a conocer el resultado de esta intervención: “El diario *El Tiempo* informó el viernes 17 que el padre era portador de una carta personal que entregaría el lunes próximo al presidente Gaviria” (García, 299). El carisma del religioso y su popularidad no eran ajenos a Escobar. Cuando las negociaciones parecían estar en punto muerto, nuevamente eran los medios de comunicación los que traían el tema de la liberación de rehenes al primer plano.

Los medios no se limitaron a transmitir información para la sociedad, crearon discursos propios dirigidos específicamente a los secuestrados. Al saberse que estos escuchaban las noticias por la radio y tenían oportunidad de ver ciertos programas de televisión, produjeron programas especiales:

[...] de pronto reconoció en la pantalla al pequeño hijo de Alexandra Uribe. Era el programa *Enfoque* dedicado a la Navidad. Su sorpresa fue mayor cuando descubrió que era la Nochebuena que ella le había pedido



a su madre en la carta que le llevó Azucena. Estaba la familia de Maruja y Beatriz y la familia Turbay en pleno [...] (García, 145)

La cita está basada en las entrevistas a Nydia Turbay, la madre de Diana y en el diario personal que la periodista mantuvo hasta el final y del cual García Márquez extrajo el relato de su cautiverio. El autor también narra la muerte de Diana, víctima, al parecer, de un fuego cruzado entre secuestradores y policías, según lo dieron a conocer testigos presenciales a los medios de comunicación.

### **Discurso literario**

El discurso literario aparece a lo largo de toda la obra. Aunque es un reportaje, los elementos de la novela están presentes en el relato en tercera persona, diálogo directo, descripciones detalladas y el manejo del lenguaje figurado. El texto puede parecer una novela, pero la realidad es que cada dato está debidamente documentado, como corresponde al periodismo serio. Para efectos prácticos, se tomó en cuenta el discurso del sacerdote García Herreros, quien hizo un inusual llamado a la paz, a la justicia social y a la liberación de los rehenes.

Las funciones discursivas que predominan en los monólogos radiados del Padre García Herreros son la poética y la apelativa. Su discurso es fundamentalmente una argumentación oral impregnada de funcionamientos retóricos. Incluso la descripción que el autor hace de él es más subjetiva, como corresponde al lenguaje literario: “Se distinguía por su estilo directo y a veces brutal, y hablaba con sus ojos de águila fijos en el espectador [...] El tono era a veces crispado y el contenido –a veces– incomprensible” (García

, 272). La comparación tiene el propósito de crear una imagen del carácter recio del sacerdote y de la agudeza de su mirada. Pero si alguna duda queda de la laicidad de su conducta, más adelante lo describe como un hombre que “[...] contaba y se dejaba contar chistes del cualquier color [...] un santandereano de hueso colorado” (García, 287).

Las palabras de García Herreros eran difíciles de descifrar; como cuando después de una actividad benéfica comentó: “Quiero tenderme en un potrero a mirar las estrellas” (García, 289) y cuando estaba a punto de entrevistarse en privado con Escobar, aunque estaba aterrorizado, se tranquilizó a sí mismo: “Por fortuna no se necesita de teléfonos para hablar con Dios” (García, 292), sin embargo, cuando la espera se hizo larga, mostró su impaciencia: “Yo me voy –dijo–, esta vaina es una manadera de gallo” (García, 293). Tenía fama de ser algo lunático e impulsivo, pero su monólogo *El Minuto de Dios* era escuchado en cadena nacional. Escobar, los secuestrados y los secuestradores, escuchaban semanalmente su inusual mensaje por radio.

### **Los funcionamientos retóricos**

Aunque el término se emplea a menudo para referirse al “arte de hablar bien”, la retórica es propiamente la teoría general de la elocuencia, tanto en función de la palabra hablada como escrita. En la obra de García Márquez se plantea un problema político, económico y social, y los sujetos discursivos también utilizan la retórica para convencernos de la manera en que debemos de pensar y sentir sobre el problema desde su punto de vista y de las posibles soluciones, incluso aquellas que se plantean indirectamente: “El relevo de la guardia de febrero fue providencial. En vez de la pan-

dilla de Barrabás mandaron cuatro muchachos nuevos, serios, disciplinados y conversadores” (García, 247). En los textos bíblicos, Barrabás era un delincuente, en este caso, la comparación que hace el autor entre el criminal a punto de ser crucificado y Escobar es bastante clara.

De manera especial destacan las declaraciones del Padre García Herreros en su llamada a Escobar para restablecer la paz social en Colombia:

Me han dicho que quiere entregarse. Me han dicho que quisiera hablar conmigo. ¡Oh, mar! ¡Oh, mar de Coveñas a las cinco de la tarde cuando el sol está cayendo! ¿Qué debo hacer? Me dicen que él está cansado de su vida y con su bregar, y no puedo contarle a nadie mi secreto. Sin embargo, me está ahogando interiormente. Dime ¡Oh, mar!: ¿podré hacerlo? ¿Deberé hacerlo? (García, 273)

Tratándose del sacerdote, no siempre quedaba claro su mensaje, pero muchos lo escuchaban con devoción, incluso lo creían casi un santo y le atribuían el poder de controlar las aguas. La referencia al mar de Coveñas no era clara, pero el mensaje implícito para Pablo Escobar fue decisivo en el cierre de las negociaciones para liberar a los rehenes que seguían vivos.

La descripción de la escena final está llena de elementos poéticos. Podría haber dado simplemente el dato del día, el lugar y la hora, como corresponde al texto periodístico convencional, pero el autor prefirió la imagen literaria propia del nuevo periodismo:

Un domingo durante el almuerzo, cuando ya las brumas de la nostalgia empezaban a enrarecer el pasado, alguien llamó a la puerta[...] y desapareció por la escalera sin decirle una palabra ni darle tiempo de preguntar nada[...] En un instante lo estremeció la náusea del secuestro, pero deshizo el lazo y desenvolvió el paquetito con la punta de los dedos, lejos del comedor donde Maruja lo esperaba[...] dentro del estuche, en su nido de raso, estaba el anillo que le habían quitado a Maruja la noche del secuestro[...] (García, 346)

Noticia de un secuestro inicia con el relato del plagio de Maruja, durante el cual le quitaron sus joyas, incluyendo un anillo que tenía un gran valor sentimental para ella. En esta última escena, lo recupera. Alguien lo lleva a su casa y es Alberto, su marido, quien lo recibe. Las expresiones “brumas de la nostalgia”, “desapareció por la escalera”, “nido de raso”, no corresponden a las descripciones típicas del periodismo convencional, que se caracteriza por su frialdad objetiva, son más bien analogías poéticas que dibujan en la mente del lector un panorama positivo, un final feliz.

### **La polifonía del discurso**

Como elemento característico del nuevo periodismo, el relato se documenta principalmente en el testimonio de los secuestrados y sus familias, intercalado con el discurso político, el mediático, el histórico social y las voces de los líderes de los carteles de la droga.

La principal fuente informativa del autor es el diálogo de la entrevista periodística trasladado en la mayoría de los casos al estilo indirecto de la narración: “Entonces Maruja se levantó, y les

ordenó a todos que se pusieran de pie para cantarlo con ella. Al final levantó el vaso de vino de manzana y brindó por la paz de Colombia” (García, 138). La cita se refiere al testimonio de Maruja del festejo de fin de año en el cautiverio, poco antes de que los secuestradores asesinaran a Marina Montoya.

En el reportaje se alternan los papeles de oponente y proponente, según el punto de vista de cada una de las partes involucradas, de tal manera, que el sujeto proponente y el sujeto oponente son muchos sujetos a la vez; los líderes de los carteles de la droga, autoridades de los tres poderes, familiares de las víctimas, los secuestrados y sus carceleros: “La operaron de la vista –dijo el hombre–. La siento al lado mío y le echo un brazo encima” (García, 203). Así narró Beatriz Villamizar su última conversación con los secuestradores, quienes le vendaron los ojos antes de soltarla para que no los reconocieran.

El texto narra que Diana Turbay murió víctima de un fuego cruzado cuando se suponía que estaba a punto de ser liberada, pero el sufrimiento y los detalles de su cautiverio los conocemos por ella misma, en el registro escrito que dejó: “No quiero ni es fácil describir lo que siento a cada minuto: el dolor, la angustia y los días de terror que he pasado”, escribió en su diario, luego agregó: “¿Pero qué ficha seré yo?[...] No dejo de pensar que seamos desechables” (García, 144 y 147).

La obra incluye el discurso de las familias de los secuestrados: “Desde entonces dejó el radio encendido todo el día, a la espera del regreso, y llamó al noticiero cada vez que el corazón se lo indicó[...] Pero no podía hacer nada más que llorar y rezar” (García, 105). Martha Lupe Rojas, madre de Richard Becerra, integrante del equipo de Diana Turbay, no tenía los recursos ni las relaciones

para negociar por su cuenta el rescate de sus hijos, pero la angustia era la misma de todos los demás.

Mediante el recurso del discurso directo, incluso los secuestradores tienen voz en este relato:

–¿Me van a liberar con Marina?

Los dos jefes se crisparon.

–¡No haga preguntas –le respondió uno de ellos con un gruñido áspero–! ¡Yo qué voy a saber de eso!

Otro, más persuasivo, remató:

–Una cosa no tiene nada que ver con la otra. Esto es político (García, 198).

A los carceleros de Maruja y Beatriz les quedaba claro que las negociaciones estaban a punto de terminar, pero nadie sabía cuál sería el desenlace del conflicto entre el Estado y los Extraditables, y, especialmente, qué iba a suceder con ellos una vez que liberaran a los rehenes.

## **Conclusión**

Cuando inició este proyecto de investigación, se pretendía contestar las preguntas: ¿de qué manera se da el debate entre los que ostentan la autoridad legal y los que ejercen un poder ilegal?, ¿hasta qué punto pueden influir los líderes de opinión en las negociaciones al margen de las instituciones para modificar una situación de ilegalidad como es la privación de la libertad a civiles inocentes?, ¿qué papel desempeña el discurso de los medios de comunicación masiva para modificar el estado de las cosas y contribuir al éxito de las negociaciones con los “extraditables” para la liberación de

los secuestrados? Las respuestas encontradas han obligado a una reflexión detallada de lo planteado.

En *Noticia de un secuestro*, Gabriel García Márquez no sólo regresa a sus orígenes como periodista, la obra es una semblanza de la realidad colombiana, es el discurso polifónico de una sociedad inmersa en un conflicto que trascendió el contexto de lo nacional.

En la obra analizada, nos encontramos con un discurso novedoso por su forma y por la manera de abordar los contenidos en el contexto latinoamericano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Esto no sería posible sin el fenómeno literario conocido como Nuevo periodismo, que es lo que convierte la obra analizada en un texto que retrata la realidad con la apariencia de ficción, como en cierta ocasión lo dijo el mismo García Márquez, *Noticia de un secuestro* es “más fantástica que la más fantástica de mis novelas”.

Los elementos que nos proporcionó el texto para realizar un análisis serio son innumerables. Podría haberse realizado el análisis del contenido, sin embargo, dadas sus características únicas, resulta mucho más interesante el análisis del discurso en sí. Las herramientas teórico-metodológicas empleadas para este ejercicio nos ayudaron a descifrar la forma y el significado del discurso del poder en su estructura formal e informal, representado por el mensaje de la autoridad formal y legal, encabezada por el presidente Gaviria, y la autoridad ilegal de los líderes del crimen organizado encabezados por Pablo Escobar, del Cártel de Medellín.

En el caso de *Noticia de un secuestro*, al encontrarse en un punto intermedio entre la objetividad del texto periodístico cuyo propó-

sito es netamente informativo y la subjetividad del texto literario, el debate entre las fuerzas oponentes y su desenlace nos ofrece una aproximación a la realidad de la sociedad colombiana en las últimas décadas del siglo XX.

Pero el análisis no termina ahí. Al inicio de este estudio, la intención inicial era analizar el debate entre el Estado, representado por el presidente de la República, César Gaviria, y el líder de los narcoterroristas “Extraditables”, Pablo Escobar, para evitar que estos últimos fueran juzgados por sus crímenes en Estados Unidos, según un acuerdo internacional entre Colombia y la Unión Americana.

A medida que se avanzó en el estudio, quedó claro que no se trataba sólo del discurso entre dos oponentes; para entender la problemática social de Colombia en la década de los 90, era necesario incluir todo el contexto; la realidad nacional, los líderes de opinión, la redacción de las leyes colombianas, el papel de los Extraditables en la desestabilización del orden social, las voces de las víctimas de secuestro y sus familiares, quienes hasta el último minuto negociaron la liberación de los secuestrados, pero principalmente, el papel de los medios masivos de comunicación, la televisión, la radio y la prensa nacionales no sólo como herramienta para la difusión del debate entre Estado y crimen organizado, sino como productores de su propio discurso y generadores de opinión.

Lo que en un principio parecía un debate entre los que luchaban por mantener el control social, terminó convertido en un foro en el que todos los líderes de opinión podían participar. No hay duda del papel de los medios masivos de comunicación, prensa, radio y televisión de cobertura nacional tuvieron en la producción, circulación y recepción del mensaje emitido tanto por el sistema Republicano de Colombia, en sus tres poderes: legislativo (Cons-



titución), ejecutivo (César Gaviria, presidente de la República) y judicial (impartición de la justicia), como por el líder del Cartel de Medellín, Pablo Escobar Gaviria.

A lo largo de este ensayo, quedó claro que cuando se trata de un problema nacional cuyo origen son las leyes mal redactadas y el conflicto entre fuerzas oponentes que intentan por separado mantener el control social, todos tienen algo que decir: la autoridad, los delincuentes, las víctimas, y sus familias. Pero en el caso del conflicto colombiano, el argumento final estuvo más cerca de la fe que de la legalidad.

En Colombia no sólo se trató del debate entre el poder legítimo y el poder de facto de los Extraditables, la realidad es que ninguna de las partes podría haber pronunciado sus argumentos y su respectiva réplica con tanto impacto social si no hubieran contado con el apoyo de los medios de comunicación. Queda claro el papel de Gabriel García Márquez y el Nuevo periodismo iberoamericano como intérpretes de esta nueva realidad social que permitió a todos los que no vivimos directamente el conflicto una aproximación sin riesgos a esta realidad.

Aunque hubo un diálogo privado, tanto oral como escrito entre las fuerzas encabezadas por Escobar que pretendían imponer un dominio hegemónico en la sociedad colombiana, el discurso del Estado siempre fue apegado a la ley; pero dado el impacto que tenían sobre la opinión pública, y siguen teniendo los medios masivos de comunicación, ambas partes no tuvieron otra opción que valerse de ellos para dar a conocer sus argumentos e intentar manipular la opinión pública. No hay duda del papel de la prensa, la radio, y principalmente de la televisión como elementos de circulación del discurso del poder, y generadores de la opinión pública.

Su impacto fue tal, que de medios de comunicación pasaron a ser productores de su propio mensaje.

Más allá del papel de los líderes de opinión, tengan estos un discurso político, social o religioso, la realidad es que la verdadera diferencia en la recepción del mensaje la hacen los medios de comunicación. Aquí cabe mencionar a Mc Luhan con su controversial concepto de “la aldea global” para describir la interconexión humana a escala global y su famosa sentencia “el medio es el mensaje” en la que el papel protagónico corresponde a los medios de comunicación como productores de sus propios mensajes, adicional al de generadores de opinión pública.

## Bibliografía

### Obras citadas

- Constitución Política de Colombia. Consultada el 15 de noviembre del 2010. [http://cms-static.colombiaaprende.edu.co/cache/binaries/articles-186370\\_constitucion\\_politica.pdf?binary\\_rand=1416](http://cms-static.colombiaaprende.edu.co/cache/binaries/articles-186370_constitucion_politica.pdf?binary_rand=1416)
- Fernández Chapou, Maricarmen. “Las letras del nuevo periodismo”, citada por Jorge Tirzo en “¿Qué es el nuevo periodismo?: *De Capote a García Márquez (pasando por Tom Wolfe)*” En Suite 101. Net (en línea) 08 de agosto del 2009. Consultado el 05 de noviembre del 2010. <http://www.suite101.net/content/que-es-el-nuevo-periodismo-a715#ixzz14XnRyDVs>
- Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (en línea). Consultada el 05 de noviembre del 2010. <http://www.fnpi.org/>
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, S. A., 2002.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate Random House Mondadori, 2003. Caps. 7 – 11, pp. 233-337, 389-405.
- García Márquez, Gabriel. *Noticia de un secuestro*. México: Diana, 1996.
- Haidar, Julieta. Debate CEU-Rectoría. *Torbellino pasional de los argumentos*. México: UNAM, 2006.
- Moraña, Mabel. *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. 1ª. Ed. Madrid: Iberoamericana, 2004,

pp. 179-190.

Tirzo, Jorge. *¿Qué es el nuevo periodismo?: De Capote a García Márquez (pasando por Tom Wolfe)*” En Suite 101. Net (en línea) 08 de agosto del 2009. Consultado el 05 de noviembre del 2010. <http://www.suite101.net/content/que-es-el-nuevo-periodismo-a715#ixzz14Xn-RyDVs>

Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 1998

### **Obras consultadas**

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2004.

*Biografía de Gabriel García Márquez*. En Mundo latino (en línea), descargado el 09 de octubre del 2010. <http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm1.htm>

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. México: Gedisa, 2001.

García Márquez, Gabriel. Entrevista en Cambio 16, Colombia, mayo 6 al 13 de 1996. Publicada en *Mundo latino, tu comunidad en internet* (en línea). Descargada el 3 de septiembre del 2010. <http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm5.htm>

Haidar, Julieta. “De la verdad histórica a la verosimilitud narrativa del terror: la fiesta del chivo”. En *Encomio de Helena. Homenaje a Helena Beristáin*. México: UNAM, 2004.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. En *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* No. 17, 2007.

Monsiváis, Carlos. “Noticia de un secuestro”. En *Sololiteratura, literatura hispanoamericana* (en línea) <http://sololiteratura.com/ggm/marquezcrinoticia.htm>, publicado el 17 de

junio de 1996, descargado el 09 de octubre del 2010.

Pêcheux, Michel. *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos, 1978.

Rivera de la Cruz, Marta. “Reseña de Noticia de un secuestro”, En *Espéculo*, Revista Electrónica cuatrimestral. Universidad Complutense (Madrid-España). No. 3, junio, 1996. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/gmarquez.htm>. Descargada el 09 de octubre del 2010.



## IV

### El espacio de lo femenino





## Literatura y género. El canon de lo femenino. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

Para Lucía Guerra (1995), el texto femenino devela los mecanismos de la estructura patriarcal del poder en el México de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Rivera analiza el papel de la mujer subordinada a lo masculino, a guardar silencio, a mantener ocultos incluso sus sentimientos (*Nadie me verá llorar*) y a no contar su historia más que a aquellos que están sensibilizados para oírla. Matilda claudica a encontrar su destino, ni siquiera intenta ser médico, como era su vocación natural y vive con las limitaciones que el modelo falologocéntrico impone a las de su condición.

### **Androginia**

La crítica de Rivera es clara, pero matizada de delicadeza femenina en la forma y el estilo de abordar el tema. Matilda es una mujer que intenta construir su propia vida, pero el relato es construido por un narrador intradieгético, Joaquín, y no directamente por la autora de la novela. Es el relato de una mujer, por otra mujer, en la voz de un hombre. ¿Por qué Joaquín? Es un relato andrógino en el que lo femenino del narrador, su sensibilidad, se une al lado masculino de la protagonista, sus momentos homosexuales, su independencia ante el sexo, el desinterés por el matrimonio y los hijos, son características que en una cultura como la nuestra se manifiestan más entre los hombres que entre las mujeres, y sin embargo Matilda nunca deja de ser femenina en su hacer y su pensar. Sin embargo, ese lado de la mujer es generalmente silenciado o criticado duramente en el discurso masculino, tal vez por eso Matilda se burla

de *Santa* de Federico Gamboa. Tiene el mismo oficio, pero las circunstancias, los motivos y el propósito de ambos personajes y de ambos autores son totalmente diferentes. Santa, por débil (lo femenino) inspira lástima, Matilda, en cambio, es valiente (lo masculino) hasta en el momento de elegir la locura y el manicomio a la vida cómoda y libre que le ofrece Joaquín.

Guerra cuestiona la creatividad en la narrativa femenina en el abordaje de nuevos temas, estructuras, motivos, y mitos. Palimpsesto de lo femenino y lo masculino: estructuras narrativas en las que los rasgos masculinos cubren los femeninos en las autoras inglesas según Gilbert y Gubar. Las escritoras continúan con el canon de lo masculino. En lugar de desarrollar estructuras y enfoques propios, sacrifican la posibilidad de crear nuevos cánones, el de lo femenino como una categoría universal (24). El problema mayor es tratar la problemática femenina desde el enfoque del conquistador ante quien lo femenino se minimiza y se disfraza con el silencio del oprimido. Rivera no lo presenta así. Matilda se rebela a la opresión con una verborrea que se escapa a la comprensión masculina. Su discurso es atemporal, disperso, inconexo para la ciencia positivista, pero lleno de significados para quien lo percibe desde su misma posición de oprimido. La ironía radica en que quien lo narra es precisamente un hombre, pero es aquel que se ve igualmente disminuido, silenciado, y oprimido por esas mismas fuerzas que de seguir la tradición lo colocarían en la cima del poder social; Joaquín, el heredero olvidado por todos y a quien no le importa seguir así porque no le interesa cambiar para cumplir con los convencionalismos sociales, incluidos el machismo y la imposición. En un inesperado giro, el símbolo de la opresión se convierte en un oprimido más.

Guerra considera que el ejercicio de la sexualidad es otra forma de opresión, pero Matilda no es una víctima de las circunstancias al estilo de Santa, para ella es cuestión de negocios. No adopta una actitud sumisa sino rebelde, incluso ante las leyes capitalinas para el oficio de la prostitución.

*Nadie me verá llorar* es el reflejo de los “elementos de una visión del mundo subordinada a través de márgenes, vacíos, silencios, inversiones y mímicas con un valor subversivo”. Los silencios del discurso son los que dan la carga significativa al relato. ¿Por qué enloqueció Matilda? ¿Por qué la loca y el anarquista terminan sus vidas en el psiquiátrico? Podemos desvelar tantas respuestas como se nos ocurran según nuestros puntos de vista. Rivera reconstruye el retrato de un mundo desde la perspectiva de los que menos oportunidades tienen.

Rivera es cuidadosa en el relato de los marginados. Sus descripciones son realistas, pero llenas de poesía. Trata con delicadeza y respeto a los ya de por sí bastante humillados. Los tecnicismos científicos son empleados por los médicos, no por los pacientes, y parecen ser una excusa para catalogar a los “enfermos”, más por su condición de carga social abandonada a su suerte que por su verdadera salud mental.

### **La novela**

El planteamiento parece surgir de la pregunta “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?”, pero en realidad la pregunta es ¿cómo es que alguien se convierte en loca?

Matilda Burgos (1885-1958). La protagonista es una mujer adelantada a su tiempo. Anarquista y liberal, su vida empieza a cambiar cuando que da huérfana a principios de su adolescencia. El inicio y

los motivos de su locura quedan ocultos, en realidad es un personaje que transgrede las normas sociales y por ello termina convertida en “loca”. Se anticipa al personaje femenino de finales del siglo XX en un momento histórico en que eso no era moral ni políticamente correcto. En el relato de Rivera, “loca” y “cuerda”, no son conceptos mutuamente excluyentes, sino más bien las fases por las que atraviesa el personaje desde que descubre su lado femenino hasta que muere. Niña, sirvienta, obrera, prostituta, artista, siempre al servicio de alguien más, hasta que se convierte en loca.

Joaquín Buitrago conoce a Matilda en un burdel “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de putas?”, se cuestiona en ese momento, y la encuentra años después en un manicomio. La magia ocurre cuando él le presta su pañuelo mientras la adolescente huérfana viaja sola a la capital sabiendo que no regresará a su lugar de origen. En ese momento, la joven trata de contener las lágrimas y piensa “nadie me verá llorar” (p.54). Sin embargo, en realidad se ven por primera vez años después, cuando el artista en decadencia le toma la primera de muchas fotografías. Ambas escenas son ficticias, como ficticia puede ser cualquier relato histórico. Ambos personajes se descubren en un momento fuera del tiempo histórico convencional.

“[...]Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina (175) ...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[...].” (Rivera, 2003: 176)

## **Enfermedad, locura y muerte**

La novela es un híbrido textual: realidad histórica, investigación para tesis doctoral en historia, es fantasía narrativa, historicismo literario. Generalmente la historia la escriben los que triunfan, pero en *Nadie me verá llorar*, los que narran son los vencidos. La vida de Matilda la conocemos por la interpretación de su verborrea en la voz de Joaquín Buitrago. Sus palabras son incomprensibles para la ciencia médica, simbolizan lo irracional. Para la novelista, Matilda se anima, por fin, a contar los retazos de su vida y Joaquín logra tejerlos, pero ella en lugar de curarse se vacía. Las palabras dejan de tener significado. Rechaza la libertad que le ofrece el fotógrafo y prefiere refugiarse tras las paredes del manicomio para esperar la muerte. Es una contradicción que no tiene solución. Matilda se burla de la ciencia que nada puede hacer por ella, porque para los médicos sigue siendo una paciente tranquila, que habla mucho y no dice nada. El relato de Matilda está en las palabras de Joaquín, no en el reporte clínico. “Cada vez hay menos cosas que decir[...] Todo es insignificante. Los principios y los finales han quedado atrás. Nada tiene consecuencia. Un reloj de pulsera es un reloj de pulsera[...] (198) [...]el silencio es la burla perfecta de la razón” (Rivera, 2003: 206).

## **Estar y no estar ahí**

Matilda elige pasar el final de sus días en un prestigioso hospital psiquiátrico de la ciudad de México, pero es y no es ella realmente. Para los demás, es la otra, la loca de La Castañeda la que habita ahí. También es “otra”, la prostituta, que se burla de Santa, la que habita en el campo, en los burdeles y en casa del tío Marcos Burgos, hombre que reniega de sus orígenes humildes y la convierte en un experimento social de ideales positivistas. No es ella misma,

es lo que los demás quieren ver de ella. “La ciencia y la disciplina habían finalmente derrotado a los fantasmas étlicos que destrozaron las vidas de Santiago y Prudencia Burgos” (Rivera, 2003:113).

Matilda vivió en Papantla, en Real de Catorce, y en el Distrito Federal, pero esa vida se le vuelve “extraña” y nadie termina por creerle. Vivió en el México revolucionario, pero no vivió la Revolución. Fue parte de la industrialización del país tan promulgada por el gobierno porfirista, pero no fue parte de su desarrollo, al ser víctima de la explotación obrera y partícipe inconsciente de las primeras protestas contra los abusos del poder económico. Vivió en la época de Cananea, pero eso pasó casi de largo por su vida.

No es el personaje el que se busca a sí misma, es una mujer que se pierde, una “perdida” o tal vez “pérdida” de una mujer en la sociedad machista de principios del siglo XX. Su papel está determinado por las figuras masculinas: el abuelo inmigrante, papá alcohólico, tío controlador, clientes abusivos, todos ellos producto de un sistema social patriarcal que pierde fuerza ante la inclusión de elementos ajenos o alienados como Paul Kamàck, norteamericano enamorado de una mujer y una tierra extrañas, Joaquín Buitrago, el fotógrafo morfínmano, considerado diferente incluso para sus padres, son los únicos interesados genuinamente en la protagonista. Matilda no se encuentra a sí misma, la descubre el relato histórico de Cristina Rivera. Deja de ser una estadística, un expediente clínico y por fin surge la mujer protagonista ausente de la historia nacional.

### **La loca de La Castañeda**

A los locos y a los anarquistas hay que protegerlos de la sociedad, limpiar la ciudad, protegerlos de ellos mismos o escondernos como algo que no es digno de exhibirse en un mundo donde se

promueve el progreso económico y el desarrollo social. Lo diferente puede ser peligroso, especialmente cuando se sale de control. Matilda no puede darse el lujo de mostrar debilidad, por eso termina rompiéndose. La Castañeda fue un gran proyecto de la dictadura, pero terminó convertido en un elefante blanco, imposible de mantener para el Estado. Los pacientes son seres alienados, solos, abandonados a su suerte.

Las locas, las putas, las pobres ignorantes, las mujeres en general, deben mantenerse bajo control, aisladas en los manicomios, los burdeles, los campos, las fábricas, cualquier lugar en el que lo inmoral femenino esté bajo control, junto con los anarquistas que se oponen al orden establecido (Cástulo, incidentalmente también su primer hombre).

Matilda es tratada como un objeto sexual, pero ella misma experimenta la suya con absoluta libertad. Da y recibe al margen de la moral de la época. Su primera relación física es heterosexual, pero su amor platónico es de tipo homosexual. Si consideramos la opinión de Toril Moi, para sus clientes, es una mujer en femenino, desde el punto de vista biológico, para Diamantina Vicario, feminista, es una cuestión política, aunque su presencia como personaje vivo es mínima, es su recuerdo lo que da fuerza a Matilda hasta el final de su vida, a los 73 años.

Aunque vive al margen de las normas morales de su época, la trasgresión para ella no es un acto inmoral, sino un acto lúdico, instintivo, casi infantil. Jamás acepta vivir en la legitimidad del matrimonio, ni con Paulo ni con Joaquín. Esa es su manera de rebelarse al modelo burgués que impone a la mujer una función reproductora y doméstica. La virginidad no tiene para ella mayor importancia, ni conservarla ni perderla son relevantes. Se opone

incluso a las leyes del ejercicio de la prostitución en la ciudad de México, y explora abiertamente su feminidad. Es un personaje de la vida real que supera la visión tradicional de “la loca” y hace parecer absurdas las pretensiones de progreso y desarrollo que terminan al enfrentarse a la Revolución.

En la novela, los únicos que no creen en ese progreso son Paulo y Joaquín, los hombres que supieron escucharla. El progreso es para los hombres, no para las mujeres. Hasta el psiquiatra tiene posibilidades de mejorar su situación, pero no Matilda, ni siquiera como médico o enfermera, habilidades que manifiesta desde que extrae la bala a Cástulo cuando entra de improviso a la casa en la que trabajaba como ama de llaves. Foucault afirma que la sexualidad y la política encubren deseo y poder, pero los personajes y los autores no tienen el derecho a decirlo todo.

### **El canon de lo femenino**

En la obra de Rivera prevalecer la función estética, el estilo y composición. Su estilo privilegia la función poética, incluso en la descripción de situaciones desagradables, como cuando Carlos encuentra a Matilda en la calle y la cuida hasta que está en condiciones de volver a la calle. La frase literaria refleja su propia situación imaginativa (autotelismo). Un universo intencional de ficción. La sistematicidad del texto literario consiste en que no es un medio para el mensaje; es el mensaje. Desde la perspectiva de Bloom, el canon no lo establecen la continuidad histórica ni las instituciones ni la autoridad ni la sociedad. El canon lo establecen las propias obras de arte que destacan por su originalidad, poder cognitivo, lenguaje metafórico, sabiduría y exuberancia en la dicción. Algo que no es exclusivo del modelo occidental no de los principios democráticos.



En ese sentido, el texto canónico es el que nos obliga a reflexionar, incluso sin nuestro consentimiento. Vasconcelos hablaba de “libros que leo sentado y libros que leo de pie”, tal vez se refería a esto mismo. El canon debe ser la imagen del pensamiento individual, el ante de la memoria, la base del pensamiento cultural (Foucault, 1980: 45). La memoria, seguir contando, es lo que mantiene viva la obra literaria. Los cánones establecidos tradicionalmente tienden a ser criterios etnocéntricos y de género al dejar fuera lo que no sea de origen anglo y masculino.

*Nadie me verá llorar* enfrenta el discurso racional de la ciencia y la política y la verborragia de las pasiones humanas. La voz oficial vs las voces del pueblo. El canto de los logros sociales y el desvelo de la miseria individual, en las bocas y los pensamientos de los marginados. La modernidad mexicana a su máximo esplendor. No es una novela feminista. Tampoco es el relato de una mujer de la Revolución, es la historia de una mujer que se atrevió a vivir su propia vida y al final ya no tuvo nada más que contar. Rivera es el medio por el cual nos asomamos a la vida de tantas mujeres marginadas que necesitan alguien que las vea desde su propia perspectiva, no desde la perspectiva del varón. Matilde es el símbolo de la mente femenina, inexplicable e incomprendida desde la perspectiva falocéntrica, pero totalmente clara desde el punto de vista femenino. No es la locura lo que retrata, sino la incapacidad masculina para aceptar otras formas de vivir la vida que no sean las del patriarcado de la era industrial. Matilda no pertenece a nadie, se mantiene libre de las ataduras sociales hasta su muerte, su estrategia radical en que, en lugar de abrirse, se cierra en sí misma y se convierte en un ser impenetrable. su locura es el mayor acto de rebeldía que puede ejercer contra sus opresores, desde sus propias reglas.

## Bibliografía

- Bloom, Harold. (1994) "An Elegy for the Canon". En H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages* New York: Harcourt Brace, pp. 1-39.
- Darán visión del manicomio "La Castañeda", en *El financiero* en línea. Periódico electrónico. Sección cultural. 22 de noviembre, 2006. Descargado de: <http://www.elfinanciero.com.mx/ElFinanciero/Portal/cfpages/contentmgr.cfm?docId=30531&docTipo=1&orderby=docid&sortby=ASC>
- Flores Iga, Marcela. "Teorías feministas" en *Revista electrónica Reflexiones, Artículos* (online), Tec de Monterrey, Vicerrectoría Académica. Descargado de: <http://www.sistema.itesm.mx/va/deptos/ci/articulos/teoras.htm>
- Foucault, Michel. (1980) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, pp. 38-64.
- Guerra Cunningham, Lucía. "Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista". En A. López, comp. *El discurso femenino actual*. Universidad de Puerto Rico: San Juan, 1995, pp. 21-32. [http://books.google.com.mx/books?id=ivn7QdCTrrEC&pg=PA21&lpg=PA21&dq=Luc%C3%ADa+Guerra+Cunningham,+silencios,+disidencias+y+claudicaciones&source=web&ots=LBibprWYcw&sig=\\_VY7kAJ7O-41Q0FF9UjGi4N-xKOM&chl=es&sa=X&oi=book\\_result&resnum=1&ct=result#PPA32,M2](http://books.google.com.mx/books?id=ivn7QdCTrrEC&pg=PA21&lpg=PA21&dq=Luc%C3%ADa+Guerra+Cunningham,+silencios,+disidencias+y+claudicaciones&source=web&ots=LBibprWYcw&sig=_VY7kAJ7O-41Q0FF9UjGi4N-xKOM&chl=es&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA32,M2)
- Hind, Emily. *Hablando históricamente: LA ciencia de la locura en Fe-*

*liz Nuevo Siglo, Doktor Freud, de Sabina Berman y Nadie me verá llorar, de Cristina Rivera Garza.* Universidad de Wyoming. Pp. 147-166 <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-2/hind2.pdf>

Mignolo, Walter. (1994-95) “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina”. En *Nuevo texto crítico*, pp. 14-15, 23-36.

Reisz, Susana. (1989) “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?” En S. Reisz, *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, pp. 13-32.

Rivera Garza, Cristina (2003) *Nadie me verá llorar*. México, Tusquets. Col. Andanzas. Conaculta.



## Narrador equiscente. La mujer objeto. *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens

La enunciación es lo que se dice y el sujeto hablante es quién lo dice.

La novela de Vicens nos habla de los roles sociales, la muerte, la incomunicación y la soledad del hombre en el contexto político y social del México de la década de los ochenta, a finales del siglo XX. El sujeto hablante a través del que se expresa la autora creadora es el protagonista, Luis Alfonso Fernández, o Poncho, huérfano homónimo de un hombre víctima de un absurdo accidente.

Lo interesante del relato es la polifonía ambigua de sus voces. No es la historia en sí, sino quién la cuenta, en un mismo personaje se alternan los pensamientos y las acciones del padre “vivo” y el hijo “muerto”. La pragmática, en palabras de Ricoeur, es la investigación de las condiciones de posibilidad del empleo efectivo del lenguaje en su contexto. Analiza las condiciones de la enunciación, de la interlocución entre el “yo” y el “tú” que se refieren a un “él”, aquello de lo que se habla, sin que se pierda la capacidad de designarse a sí mismo.

Las voces de *Los años falsos* plantean un problema de identidad; la relación amor-odio entre padre e hijo (yo-tú), se complica cuando aparece una tercera persona (él), que establece la dialéctica entre los otros dos. Los otros discursos, especialmente los femeninos, sólo sirven de marco al monólogo interior del hijo frente a la tumba del padre.

La autora, en tanto creadora, es artífice de un diálogo totalmente masculino, y a la vez es la observadora del contexto urbano del mexicano promedio. Al emplear la voz de Poncho, extrapone su discurso y adopta una actitud valorativa de crítica a los roles

sociales de su momento histórico; especialmente las ideas del machismo y el patriarcado tan vigentes en la sociedad mexicana. Apenas esbozada como un metanarrador omnisciente, deja entrever su crítica casi caricaturesca a las poses machistas “[...]cuento con usted, no se me raje[...]

 (247) y la soledad del protagonista; su incapacidad de comunicarse con los vivos al vivir con una identidad ajena: la del padre muerto.

Los personajes femeninos enmarcan los roles patriarcales de padre e hijo como si estos fueran un solo ser todopoderoso. En el fondo, el protagonista sólo desea volver a la infancia perdida, a la época en que tenía seis años y sus hermanas no habían nacido y él era todo para su padre y su padre todo para él. “[...] Yo quería contemplarte como lo hacía de niño, cuando me metía en tu cama con mucho cuidado para no despertarte[...]

 (247). En contradicción, una sutil referencia de carácter homosexual, refiriéndose al arbusto espinoso plantado en la sepultura del padre y al amigo de la infancia de Poncho. “[...]yo me acosté al lado de Manuel, y cuando se quedó dormido le besé levemente la boca” (285).

La persona, desde el punto de vista del protagonista, no es sólo yo o tú, sino él o incluso nosotros, es decir, de acuerdo con Ricoeur, la persona es cuerpo y mente; una sola cosa, no una dualidad, es por eso que el relato inicia con una frase lapidaria: “Todos hemos venido a verme” (227).

El texto abunda en las tres clases de operadores de la individualización, descripciones definidas y nombres propios, “El Que-lite Vargas, un norteño flaco que debía su apodo a que la canción del mismo nombre le gustaba especialmente, se me quedó viendo y comentó con los demás[...]

 (266), y el uso de pronombres personales y adverbios como indicadores “Lo mismo hago yo para

poder dormir con Elena: las engaño como me engañabas, y me creen, como yo te creía (264). Anoche tuve que acompañar otra vez al Diputado a una de sus parrandas idiotas[...]" (277)

¿Qué enuncia Poncho"? Los recuerdos de infancia y sus acciones durante los cuatro últimos años de su vida. ¿Qué hace mientras lo enuncia? Piensa, establece un soliloquio y a la vez un diálogo interior con el padre muerto mientras permanece de pie, en silencio, ante la tumba paterna. Luis Alfonso es el padre y el hijo, el vivo y el muerto, el amante y el amado. Físicamente está localizado junto a la tumba paterna el día de su cuarto aniversario luctuoso. Mentalmente se encuentra en cada lugar de sus recuerdos desde que tenía seis años hasta el momento de la muerte accidental del padre, y de ahí hace un recorrido por los cuatro años de suplantación forzada de la identidad paterna. "Entonces, ¿no era yo tú?" (305)

En este relato polifónico con un solo narrador autodiegético, parcial y equiscente, el protagonista alterna entre la primera, la segunda y la tercera persona. Narra, dialoga y describe siguiendo el hilo de sus pensamientos, de sus recuerdos y emociones, dejando entrever los discursos ambientales de los otros personajes: madre, hermana, amante, diputado, campesino, ellos. De lo anterior se pueden citar los siguientes ejemplos:

"Nada de Europa. Luis Alfonso tiene que estudiar y recibirse de médico" (258). Habla la mamá. Discurso referido, voz auto narrada, diálogo.

"Todos hemos venido a verme" (227) "¿Sabes lo que es quedarse a la orilla de uno mismo, contemplándose?" (275) Pensamiento del protagonista, fusionado con el padre muerto. Monólogo narrado.

“Entonces yo creía firmemente en ese ‘ya veremos’ que nunca me pareció ambiguo sino categórico” (260). Diálogo citado del padre. Discurso referido.

“Una mañana fui a Chapultepec, muy temprano, con unos compañeros” (286). Narración en primera persona del protagonista.

“Lo mismo sentí en aquella casa: algo extraño, pero que no era una tenue nube caída, sino una especie de vaho caliente y ácido, salía de las paredes, de las cortinas, de los rincones, de las botellas, de las bocas y de las palabras” (287). Descripción en primera persona del protagonista.

“¡Déjame solo, por favor!” (293). Habla el hijo. Monólogo narrado. Diálogo con la madre presente.

-¡Ay, Luis Alfonso, por lo menos di amén!  
-Amén.

Autor narrador. Diálogo final (es la voz de la madre y el hijo al final del texto, único diálogo directo que encontré en la novela).

En este aspecto, cabe analizar el concepto de persona tal como lo plantea Ricoeur: “[...] Si la persona es aquello de lo que se habla, se admite que se habla, en una situación de interlocución, del dolor sentido por un tercero que no es uno de los interlocutores... podríamos decir que la persona es «la misma cosa» a la que se atribuyen dos clases de predicados, los predicados físicos que la persona tiene en común con los cuerpos”, y los predicados psíquicos que la distinguen de los cuerpos, es decir, que la persona es una sola cosa, no una dualidad, aunque en el lenguaje literario de la novela esto último sí es posible (Ricoeur, 20). El protagonista de *Los años falsos* se expresa en primera, segunda y tercera personas. Es un narrador autodiegético



y parcial, a la vez que dialoga directamente con los demás personajes “vivos” y establece un soliloquio con el muerto. El monólogo alterna entre cita y narración.

Yo, tú, “[...]Porque no fui yo el que regresó en la madrugada, temeroso del justo regaño de mi madre. Ni era a mí a quien ella esperaba. Llegaste tú, y de ti, el jefe de la familia, ella nunca esperó explicaciones ni excusas. Yo pensaba dárselas y convencerla de que me había sido imposible regresar más temprano[...]

 (292)

“Nosotros, yo[...] Todos hemos venido a verme” (227) “[...] Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme[...]

 (300)

El otro “[...]A veces, escapado de ti, y por ello sintiéndome solo, le pedía que permaneciera junto a mí más tiempo para que juntos fuéramos olvidándote, borrando tus fechas... En voz muy baja lo llamaba y él iba saliendo de mí, temeroso” (301).

El personaje plantea un problema de identidad; sólo es capaz de exteriorizarse en un “él”; la fusión del “yo” y el “tú” “el heredero de ti, huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme” (300), pero pierde la capacidad de exteriorizarse en sí mismo (el adolescente huérfano de padre). No puede deslindar el yo del tú, del otro, del él. Es una persona que integra la materia física de un cuerpo adolescente y la parte psicológica del padre y del hijo, que de manera subjetiva es la simbiosis de ambos cuerpos, algo perceptible para todos, pero inaceptable para la existencia del sí mismo. “Un 10 de abril, durante la campaña, lo recuerdo muy bien, estuve a punto de recuperar mi vida: el Diputado me cesó” (303).

Los roles femeninos en la novela son muy claros; Vicens presenta a la mujer-objeto: de posesión (Elena, la amante, y de manera cir-

cunstantial las mujeres que participaban en las juergas del Diputado) y/o servidumbre (La madre y las hermanas), que trasladadas la relación con el padre al hijo sin modificar el tono ni el propósito. Lo femenino está sometido física, mental y económicamente a lo masculino. “Mis hermanas no protestan ni se defienden. Simplemente la dejan hablar, pero no creo que lo hagan, como yo lo hacía, para pensar en ti” (237). “[...]Ahora eres tú el señor de la casa –me dijo mi mamá el día que empecé a trabajar”. (265).

En cuanto al manejo del tiempo, sigue los pensamientos del narrador. El tiempo real, objetivo, dura apenas unas horas, lo que dura la visita a la tumba paterna. El tiempo psicológico del protagonista aparece en retrospectiva: años, tal vez desde los seis hasta su momento presente (19 años), total, 13 años, aproximadamente, pero incluso el tiempo mental no transcurre cronológicamente; la autora juega a discreción con el orden de los recuerdos, los desconstruye, para obligar al lector real a reconstruir las imágenes del texto. En este aspecto se manifiesta la influencia del estructuralismo y de la “nouvelle critique”; el lector tiene la posibilidad de interpretar el texto identificando sus componentes y determinando las reglas de asociación que forman la totalidad (Gómez Redondo, cap. 11). En este tiempo, la historia principia donde termina; esa tarde frente a la tumba. El protagonista es un “yo” que viaja en su propia dimensión del tiempo, la autora juega con el tiempo convencional: “Un 10 de abril, durante la campaña, lo recuerdo muy bien, estuve a punto de recuperar mi vida: el Diputado me cesó. A los ocho días volvió a darme el empleo[...].” (78).

Para Barthes la escritura es un producto social que determina la experiencia de comunicación humana y su significación en función del significado de los símbolos que forman las palabras.

Las letras forman palabras y las palabras escritos. Los escritos son literatura y la literatura forma mitos. Los mitos, a su vez, son el símbolo de la sociedad que los creó, al analizar los mitos, se analiza también la relación entre la naturaleza, las ideas y las estructuras sociales (Gómez Redondo, cap. 11).

Por su parte, Oscar Barrau afirma que

Esta lectura, que podemos denominar feminismo destructor masculino, pudo haber sido atractiva para interpretar la obra de Vicens en los ochenta. Una autora que hace uso de la falo-pluma para realizar su crítica anti-fálica, desconstruye el orden tradicional e invierte así lo central-masculino para dar énfasis a lo marginal-femenino (Barrau, 9).

Vicens crea un texto que trasciende las formas y modelos de la literatura latinoamericana contemporánea. La ambigüedad de sus voces, la ironía y la totalidad con que presenta a sus personajes, dan cabida a lo que Carlos Fuentes, en el texto de Roberto Domínguez denomina “desacralización del lenguaje literario”. *Los años falsos* es una de esas novelas revolucionarias que proponen un orden alternativo de configuración. Pone de manifiesto que la única realidad en el texto novelesco es la lectura y sólo a través de ella el saber conoce y traspasa las fronteras de lo que sucede en la “realidad” para ingresar en el “infinito de lo real”.

## Bibliografía

- Barrau, Oscar. *Josefina Vicens y José Ortega y Gasset o la imposibilidad del diálogo sobre género*. University of Louisiana at Lafayette. Ensayo.
- Beltrán Almería, Luis. *Palabras transparentes. El discurso del personaje en la novela*, pp. 48-72.
- Domenella, Ana Rosa. *Muerte y patriarcado en Los años falsos*. PIEM, El Colegio de México, UAM-I. Ensayo.
- Domínguez Cáceres, Roberto. (2001) *La novela y sus discursos*. Módulo 3. La subjetividad. Tres autores comentan: revisión de la imagen del autor y la obra. Universidad Virtual del Sistema Tecnológico de Monterrey, México.
- Gómez Redondo, Fernando. (1996) *La Crítica Literaria del Siglo XX*. Capítulo 11. “El estructuralismo: fundamentos críticos” y capítulo 15, “La estética de la recepción”. Editorial Edad, Métodos y Orientaciones. Primera edición.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Capítulo 1, “La persona y la referencia identificante. Una aproximación semántica”. Ed. Taurus, pp. 1-36.
- Vicens, Josefina. (2006) *El libro vacío y Los años falsos*. Fondo de Cultura Económica. Segunda ed. México.

¿Qué se escribe en mi región?  
“El oficio más antiguo” y *Cuéntamelo*  
*otra vez* de Blanca Esthela Treviño Pepi

La temática recurrente en los escritos de Treviño Pepi es la relación padres-hijos, los valores humanos, el papel de la mujer, la búsqueda del bien común y el orgullo de ser mexicanos. Con un enfoque regionalista, aborda temas universales y contemporáneos en un lenguaje claro y elocuente, de estilo fácil y ligero escrito para que todos lo puedan entender y hagan suyo el mensaje. Retrata situaciones cotidianas, analiza la realidad desde la perspectiva del ojo, el corazón y el intelecto femenino. Se preocupa por las consecuencias de las acciones humanas y remarca nuestra responsabilidad de mejorar el mundo.

Su relato se parece a los cuentos con personajes simples y tramas sencillas que hablaban de los problemas de un mundo menos tecnificado que el nuestro. En su artículo “El oficio más antiguo”, afirma que no es el de la prostitución, sino el de la mujer que cuenta historias para educar y entretener a sus niños; una comunicadora natural.

Treviño Pepi maneja un solo discurso, el de la herencia de la tradición oral femenina. No lo confronta con el discurso político, oficial o el masculino. Su prosa es sencilla y delicada, expresa las alegrías, las tristezas, lo bueno y lo malo de lo cotidiano en la voz de sus personajes. El diálogo, si lo hay, es narrado a manera de testimonio personal.

***Cuéntamelo otra vez***

En este libro de relatos, Treviño Pepi se vale del texto breve, de la metahistoria que es parte ficción y parte realidad, para repasar el

rol femenino en la familia y en el matrimonio a principios del siglo XX. Los recuerdos de la abuela, sus cuentos y su actitud ante la vida son una forma de enfrentar con optimismo y sentido común los problemas de cada día. “Me encantaba visitar a Mamá Josefita porque en su casa no había restricciones, ni horarios, ni tareas y jamás te regañaba[...] Ella inventaba cuentos porque intuía que los niños tienen la necesidad de la magia[...]” El narrador intradiegetico en tercera persona es la nieta, quien a base de retrospectivas relata sus visitas de niña a la casa de la abuela y las enseñanzas que la anciana le dejó en los cuentos que inventaba y su forma de afrontar la vida. La atmósfera es de alegría, los colores son vivos, describe los espacios, las flores y el cielo azul y despejado. Los personajes conviven con los animales de granja y las mascotas como si fueran uno más de la familia. “[...] Mi abuela hablaba de las plantas y de los animales como si fueran personas[...] Gozaba de verdad la hermosura de la naturaleza y decía que vivimos rodeados de los regalos que Dios nos ha dado: la tierra, el agua, el aire y el fuego[...]” *Cuéntamelo otra vez* es la nostalgia por la vida simple y feliz en tiempos pasados y rescata el legado femenino de la tradición oral como parte de la herencia familiar.

En la literatura de Treviño Pepi, las culturas sajona y latinoamericana se fusionan en una franja de cincuenta y tres kilómetros de ancho a ambos lados del río Bravo (Río Grande, para los norteamericanos). Relata el crecimiento desigual, la migración, la generosidad de la hermana rica y la psicosis que se desarrolló ante la invasión de “tanta gente pobre que venía de todas partes del mundo y de cómo los países ricos siguen gastando dinero en cumbres y armamento mientras que los países pobres siguen con hambre[...]”

En general, predomina la descripción del ambiente y la evolución de las ciudades fronterizas mediante un narrador en tercera persona. No hay diálogos ni acción. El cuento se caracteriza por el uso de la economía y la rapidez en la redacción “Hace muchísimo tiempo en unas tierras olvidadas había dos ciudades gemelas separadas por un intrépido río [...] Una noche[...] La ciudad rica[...] La ciudad pobre[...] Los desempleados papás[...] Muchos pobres [...]” Todos los habitantes son personajes anónimos, los personajes principales son las dos ciudades y el conflicto económico, geográfico y político que las separa y a la vez las une.

Treviño retrata la cultura de la frontera norte de México desde el interior, no puede hacerlo de otra forma. Es una mujer que viajó en su vida, pero jamás vivió en otra parte. El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad (Deleuze: 1997, 27). Sus textos retratan una sociedad que está creando sus propias estructuras y una nueva ideología basada en valores y principios tradicionales, pero transferidos a una nueva realidad fronteriza: la de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

## Bibliografía

- Bloom, Harold. (1994) "An Elegy for the Canon". En H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, pp. 1-39.
- Calvino, Ítalo. (1985) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed. Siruela. Biblioteca Calvino.
- S. D. **Creadores Coahuilenses, Región Norte en Gobierno del Estado de Coahuila** [online] <http://www.coahuila.gob.mx/conozca/hub.php/creadores-coahuilenses/region-norte/>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1997) *Rizoma. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 3ª. Ed.
- Franco, Jean. (1989) *Plotting Women. Gender and representation in México*. New York. Columbia University Press.
- González Echeverría, Roberto. (1993) "Preámbulo: una relexión post-carpenteriana". En *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*: Difusión Cultural UNAM.
- Hutcheon, Linda. (1988) "Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time". *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, pp. 105-123.
- Mignolo, Walter. (1994-95) "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina". *Nuevo texto crítico*, pp. 14-15, 23-36.
- Treviño Pepi, Blanca Esthela. "El oficio más antiguo" [online] en [www.seminarios.com/articulos.php?pageNum\\_Recordset1=118&totalRows\\_Recordset1=119](http://www.seminarios.com/articulos.php?pageNum_Recordset1=118&totalRows_Recordset1=119) - 18k - <http://www.ancifem.org>.



- mx/p-presencia.htm. Consultado en agosto, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cuéntamelo otra vez*. (2011) Ed. Palibrio. Bloomington, IN.
- Grupo Tetelezco, varios autores. "Co-incidencias; relatos desde la frontera". Edición independiente. México, 2004. 128 páginas.
- Robinson S. Lillian. (1998) *Traicionando nuestro texto*. Desafíos feministas al canon literario. Eric Sullá, ed. El canon literario. Madrid: Arco/Libros. 115-137
- White, Hayden. (1978) *The Historical Text as a Literary Artifact. Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, pp. 81-100.



V  
Al sur del río Bravo



## Entre fronteras. Una grande y nueva civilización de Ana Josefina Martínez

En la franja fronteriza entre Coahuila y Texas se pierden los límites geográficos y se forma un espacio de poco más de cincuenta kilómetros de territorio poblado por gente de “los dos lados” del río Bravo.

Aunque en el norte de Coahuila hay gente que escribe y lo hace bien, pocos publican en medios impresos o electrónicos reconocidos, la mayoría de ellos son historiadores o escriben artículos de opinión, columnas y ocasionalmente cuentos o poemas. Llegué a la conclusión de que, en general, es poca la gente que lee y menos la que escribe, y quien lo hace es por el gusto de teclear palabras, porque no hay remuneración económica ni muchos incentivos para promover esta ardua tarea. Ahora sí que como dicen algunos, “por estos rumbos las gentes antes hablan”.

Walter Mignolo considera que las esencias culturales no son “representadas” por el canon, sino creadas y mantenidas por él (Mignolo: 1994, 24). Ana Pizarro, en su obra *América Latina: Palabra, literatura y cultura* comenta que ya no se habla de la historia Latinoamericana, sino de la palabra, la cultura y la literatura de América Latina, como algo propio, no la réplica de lo establecido según los cánones de la cultura occidental de origen grecolatino. El reto es deslindar “literatura” y “lo latinoamericano”.

Coahuila, antigua tierra de comanches, es una entidad en la que todos provienen de otra parte. Durante el periodo colonial hubo que traer tlaxcaltecas para colonizar Saltillo, Ignacio Zaragoza nació en lo que hoy es Estados Unidos y los indígenas kickapoo (o kikapú, según sea el lado) tienen territorios en ambas fronteras, aunque ellos se consideran una nación independiente.

A diario llegan migrantes provenientes de todo el territorio nacional y de otros países. Muchos cruzan el río en busca del “sueño americano”, otros abrevan del Bravo y se quedan de este lado. Cada uno trae sus sueños, su cultura y sus historias. En su tierra tal vez sean cuento viejo, pero aquí todo se funde en el mismo crisol.

Piedras Negras tiene menos de doscientos años de haber sido fundada; primero fue una guarnición militar, después se llamó Porfirio Díaz y luego, por los yacimientos de carbón y razones políticas se le cambió el nombre. Es un nuevo territorio bilingüe que se extiende en una franja de cincuenta kilómetros a ambos lados del río Bravo. En esta frontera geográfica, cultural y literaria, lo que no puede relatar el documento histórico es reconstruido por el texto literario. Lo relevante es la manera en que se encuentra el sentido de los hechos, no tanto el recurso empleado para contarlos.

González Echeverría (1993, 28), afirma que la literatura latinoamericana carece de una tradición autóctona que la caracterice, que la remonte al origen, a sus raíces y que sin embargo no puede desligarse del todo de su pasado europeo porque surge de una cultura a la que también busca. Es la búsqueda de la identidad latinoamericana. En el caso de la obra de Treviño, sus relatos breves están dando forma a una nueva categoría de escritura, la de la frontera norte de México. Sus textos muestran la heterogeneidad cultural de la región y a la vez la problemática particular de personajes y situaciones que podrían presentarse en cualquier lugar del planeta.

Los elementos metahistóricos de los relatos de la frontera norte son pocos, cuando mucho se remontan a dos o tres generaciones, como en *Cuéntamelo otra vez* de Treviño Pepi, que está inspirado en la abuela de la autora y sus historias mitad anécdota, mitad

consejo. White dice que en algunos puntos la narrativa histórica y la ficción que reconstruye hechos pasados, pueden intercambiar acontecimientos reales y el relato con elementos poéticos. “[...] Mi abuela hablaba de las plantas y de los animales como si fueran personas[...].” (Treviño, 2011) El relato histórico no es sólo la reconstrucción e interpretación del pasado, contiene también modelos y estructuras propios de esa sociedad, sus símbolos, lo que es parte de nuestras tradiciones literarias. La historia se reconstruye a partir de las estructuras contemporáneas a la autora.

Para Deleuze, la hierba es desbordamiento y búsqueda de la raíz (Deleuze: 1997, 23), modelo que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo. (Deleuze: 1997, 25). Los cuentos y artículos de autores regionales, como Treviño Pepi, conforman una obra ligera y frágil, como la raíz y la hierba pertenecen a una sociedad de individuos y espacios abiertos para la creación literaria propia, que busca echar raíces. Por acá se dice “parqueadero” (del inglés parking) en lugar de estacionamiento, y el platillo típico del sur de Texas se denomina “chili” (carne molida, frijoles enteros y especias picantes). Aun así, el texto de Treviño no es polifónico ni bilingüe. La forma de abordar los temas y la construcción de sus personajes es más bien convencional, si acaso se vislumbra alguna influencia de Calvino (1985) y su propuesta literaria para el tercer milenio, como en el viaje que realiza el protagonista de “La rana que quería conocer el amor”.

La frontera norte de México está siendo colonizada por una sociedad en la que predomina lo femenino. En la actividad económica, miles de mujeres laboran como empleadas en todos los niveles del organigrama de las maquiladoras y el comercio. Por la cercanía con Estados Unidos, cada vez son más las familias disfuncionales o mo-

noparentales, de madres que trabajan fuera de casa todo el día e hijos que están creciendo primero en guarderías y después solos.

Al inicio de esta investigación se pretendía analizar el panorama de la literatura latinoamericana contemporánea, sus planteamientos y su estructura discursiva.

En cuanto a la narrativa femenina, el ejercicio mostró el poco impacto de su discurso en el corpus de la literatura nacional, y esta presencia se reduce aún más si indagamos en el ámbito de la cultura norteña y fronteriza.

Esto hace imprescindible revalorar la labor literaria de autores como Treviño Pepi y plantearla desde diversas perspectivas: la primera sería la del rescate de los valores y las tradiciones del norte de México, expresada en la construcción de sus personajes. La segunda consiste en visualizarla cómo una autora pionera del discurso femenino a partir de la expresión lingüística estructurada en lo que se considera géneros menores en la literatura nacional, como confesiones, historias de vida, cartas de amor, escritos periódicos, pero que son elementos fundamentales del corpus social y que Franco estudia por su trasposición a otras formas de expresión no verbal: cine, pintura... y la relación entre alfabetización y literatura, es decir, los puentes entre el corpus y el canon.

Las naciones latinoamericanas están dando forma a una nueva civilización que fluye con un discurso propio que no puede encerrarse en el canon de las diversas culturas que le dieron origen. Esta narrativa retrata una sociedad que está creando sus propias estructuras producto de una nueva ideología basada en valores y principios tradicionales que trascienden e irrumpen de lleno en el panorama mundial del arte y la literatura de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.



Más allá de los límites de las fronteras geográficas, sociales, económicas y políticas, al sur del río Bravo está floreciendo una grande y nueva civilización.

## Bibliografía

- Bloom, Harold. (1994) "An Elegy for the Canon". En H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages* New York: Harcourt Brace, pp. 1-39.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1997) *Rizoma. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 3ª. Ed.
- Franco, Jean. (1989) *Plotting Women. Gender and representation in México*. New York. Columbia University Press.
- González Echeverría, Roberto. (1993) "Preámbulo: una relexión post-carpenteriana". En *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*: Difusión Cultural UNAM.
- Hutcheon, Linda (1988) "Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time". *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, pp. 105-123.
- Mignolo, Walter. (1994-95) "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina". *Nuevo texto crítico*, pp. 14-15, 23-36.
- Robinson S. Lillian. (1998) "Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario". Eric Sullá, ed. *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, pp. 115-137.
- Treviño Pepi, Blanca Esthela. *El oficio más antiguo* [online] en Seminarios. [www.seminarios.com.mx/articulos.php?pageNum\\_Recordset1=118&totalRows\\_Recordset1=119](http://www.seminarios.com.mx/articulos.php?pageNum_Recordset1=118&totalRows_Recordset1=119) - 18k - <http://www.ancifem.org.mx/p-presencia.htm>
- \_\_\_\_\_. *Cuéntamelo otra vez*. (2011) Ed. Palibrio. Bloomington, IN.

*La rana que quería conocer el amor* (2004). En Grupo Tetelezco, varios autores. *Co-incidencias; relatos desde la frontera*. Edición independiente. México.

White, Hayden. (1978) *The Historical Text as a Literary Artifact. Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 81-100.



# Índice

## I

Narrativa y poética. Contextos.....	5
Revisión bibliográfica	
de la novela latinoamericana del siglo XX.....	7
Bibliografía .....	20
Antecedentes de la novela histórica latinoamericana .....	21
La novela como género literario .....	21
La historia como narración.....	21
La metaficción historiográfica	
y la historia en la posmodernidad .....	23
Las características de la nueva novela	
histórica en América Latina .....	25
Bibliografía .....	28

## II

Autores latinoamericanos .....	31
El tiempo y el espacio, invento del hombre	
que dios maneja a voluntad. Ficciones y “Así escribo	
mis cuentos” de Jorge Luis Borges .....	33
Bibliografía .....	36
La búsqueda de identidad latinoamericana .....	37
El arpa y la sombra de Alejo Carpentier .....	37
Bibliografía .....	44
El pensamiento en la narrativa impersonal,	
viaje a lo interior. Amor propio de Gonzalo Celorio.....	47
Bibliografía .....	49
Literatura y filosofía, dualidad entre la vida y la muerte.	
El lugar sin límites de José Donoso y Pedro Páramo de	

Juan Rulfo.....	50
Bibliografía .....	52
El “yo” y el “otro”. Búsqueda de la propia identidad.	
Instinto de Inez de Carlos Fuentes .....	53
Bibliografía .....	57
Las condiciones de producción y recepción del discurso: feminicidio y homosexualidad. Huesos en el desierto de Sergio González y Salón de belleza de Mario Bellatin.....	58
Bibliografía .....	64

### III

Narrativa periodística .....	65
Los medios de comunicación y el discurso .....	67
del poder. Noticia de un secuestro de Gabriel García Márquez.....	67
Introducción .....	67
Hegemonía y poder .....	68
Nuevo periodismo latinoamericano .....	71
Los carteles de la droga y el narcoterrorismo en Colombia .....	74
Noticia de un secuestro.....	75
Gaviria, los Extraditables y sus víctimas .....	78
Condiciones sociales, operaciones discursivas y retórica en el discurso del poder.....	78
Las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso político .....	79
Discurso histórico social .....	84
Discurso periodístico .....	87

Discurso literario .....	89
Los funcionamientos retóricos .....	90
La polifonía del discurso.....	92
Conclusión .....	94
Bibliografía.....	99
Obras citadas .....	99
Obras consultadas.....	100

#### IV

El espacio de lo femenino.....	103
Literatura y género. El canon de lo femenino.	
Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza.....	105
Androginia .....	105
La novela .....	107
Enfermedad, locura y muerte.....	109
Estar y no estar ahí .....	109
La loca de La Castañeda .....	110
El canon de lo femenino.....	112
Bibliografía.....	114
Narrador equiscente. La mujer objeto. El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens .....	117
Bibliografía.....	124
¿Qué se escribe en mi región? “El oficio más antiguo” y Cuéntamelo otra vez de Blanca Esthela Treviño Pepi Cuéntamelo otra vez .....	125

#### V

Al sur del río Bravo .....	131
Entre fronteras. Una grande y nueva civilización de Ana Josefina Martínez .....	133
Bibliografía.....	138

*Lado sur: narrativa y poética latinoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI*  
(Ensayos 2004-2019)

se terminó de imprimir en Infocolor Impresores

Se utilizó la tipografía Adobe Caslon Pro.

El tiraje fue de 500 ejemplares