

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES

**MODALIDADES DEL SILENCIO:
EL «SECRETO» EN *LA MÁSCARA SARDA* DE LUISA VALENZUELA
Y LA «MENTIRA» EN *LA FUGITIVA* DE SERGIO RAMÍREZ**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HUMANIDADES, LÍNEA DE TEORÍA LITERARIA

PRESENTA

LIC. MARCO POLO TABOADA HERNÁNDEZ

ASESORA: DRA. ANA ROSA DOMENELLA

LECTORES: DRA. ARALIA LÓPEZ Y MTRO. JUAN BERDEJA

ENERO, 2015



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00267

Matrícula: 2123801303

"MODALIDADES DEL SILENCIO: 'EL SECRETO EN LA MASCARA SARDA DE LUISA VALENZUELA Y LA MENTIRA EN LA FUGITIVA DE SERGIO RAMIREZ' "

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día 7 del mes de enero del año 2015 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ
MTRO. JUAN MANUEL BERDEJA ACEVEDO
DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO



MARCO POLO TABOADA HERNANDEZ
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARCO POLO TABOADA HERNANDEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTA

DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ

VOCAL

MTRO. JUAN MANUEL BERDEJA ACEVEDO

SECRETARIA

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN •6

- Estado de la cuestión: las aportaciones de la crítica •9
- El corpus elegido •16

CAPÍTULO I: LOS ENSAYOS •18

- 1.1 Sobre el género ensayístico •18
- 1.2 El silencio, la ambigüedad, el «Secreto»: las armas discursivas de Luisa Valenzuela •21
 - 1.2.1 El Secreto de la escritura: decir callando •22
 - 1.2.2 La ambigüedad, peligroso Secreto... femenino •31
- 1.3 La verdad se forja con mentiras: un acercamiento a dos ensayos de Sergio Ramírez •39
 - 1.3.1 La literatura: el arte de saber mentir •40
 - 1.3.2 Imaginación y fantasía •43
 - 1.3.3 Vargas y Ramírez: dos formas de encarar la ficción •48
 - 1.3.4 La literatura como discurso total •53
 - 1.3.5. La literatura en la política y la política en la literatura •56
- 1.4. A manera de cierre •59

CAPÍTULO II: LAS NOVELAS •61

- 2.1 *La máscara sarda* y *La fugitiva*, ¿novelas biográficas o novelas históricas? •61
 - 2.1.1 La biografía •61
 - 2.1.2 La nueva novela histórica •66
- 2.2 Forma y contenido del «Secreto» en *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón* •74
 - 2.2.1 Entre dos aguas: *La novela de Perón* y *Cola de lagartija* •75
 - 2.2.2 El “pero” de Perón •81
 - 2.2.3 López Rega y Perón: el conflicto entre saber y poder •83
 - 2.2.4 Los personajes femeninos o las máscaras “secretas” •90
 - 2.2.5 La “Bitácora” o “introducción diferida” •99
- 2.3 La «Mentira» en *La fugitiva* •105
 - 2.3.1 La “fiesta de los ángeles” o el pacto de veracidad •105
 - 2.3.2 El escritor/periodista o el protagonista discreto •109
 - 2.3.3 Las entrevistadas •114
 - 2.3.4 *La fugitiva*, ¿una novela en “clave de mujer”? •120
 - 2.3.5 El epílogo y apuntes finales •126

CONCLUSIONES: “NUESTRA ARMA ES LA LETRA” •131

BIBLIOGRAFÍA •140

A mamá, con todo mi amor, por aferrarse a la vida

A la Dra. Ana Rosa, mi madre académica

A Grecia, portadora del «Secreto»

AGRADECIMIENTOS*

Este trabajo de investigación, al igual que las novelas que en él se analizan, tiene sus protagonistas discretos(as): son ellos(as) quienes laten tras las palabras que he logrado escribir. Cada enunciado y cada silencio de este ejercicio crítico es el resultado de su invaluable apoyo, confianza y cariño.

En primer lugar, agradezco a mi madre, María Hernández, la inmensa lección de vida que me ha brindado con su tenacidad, su fortaleza y su buen ánimo en todo momento; incluso en los más adversos. Es ella mi soporte y mi modelo a seguir. ¿Qué dificultad puede representar una tesis si recompara con la de resistir, una y otra vez, los embates del cáncer? Ella me ha dado la respuesta.

A Grecia, mi mujer y mi cómplice, le doy las gracias por corresponder, de manera generosa, paciente y alegre, al inmenso amor que le profeso.

El lenguaje es insuficiente para expresarle a la Dra. Ana Rosa Domenella mi gratitud y admiración: además de fungir —con la excelsitud que la caracteriza— como asesora, también ha sido mi confidente, consejera y guía a lo largo de estos dos años.

A mis lectores y sinodales, la Dra. Aralia López y el Mtro. Juan Berdeja, ofrezco mi más profundo reconocimiento: sus siempre atinadas y brillantes observaciones fueron esenciales para llevar esta investigación a buen término.

* Esta tesis fue realizada gracias al apoyo económico del CONACYT, a través del Programa Nacional de Posgrados de Calidad.

A la coordinación del Posgrado en Teoría Literaria y al cuerpo de profesores que lo integran, agradezco su amable disposición, su calidez humana. En particular, deseo reiterar mi gratitud al Dr. César Núñez, con quien tuve la oportunidad y el privilegio de charlar incontables ocasiones sobre algunos pasajes del texto que el lector tiene en sus manos.

A Lety, mi hermana, Pedro, mi cuñado, mis sobrinos Montse y Betito y a mi tía Asunción les agradezco el estoicismo con que han resistido mi prolongada ausencia.

A mis amigos, esa otra familia tan diversa y querida, por su solidaridad, su tolerancia y sus risas: Hugo, Helena, Migue, Alf, Alejandro, Allec, del lado de allá; Ayoc, Mashe, Nora, Mario, Xavier, Seldy, Yille, Fer, Sheila, del lado de acá (o viceversa).

Finalmente, a Luisa Valenzuela y Sergio Ramírez, no me resta sino agradecerles sus «Secretos» y «Mentiras»: de ellas partió esta investigación y, con ayuda del lector, a ellas desea volver.

INTRODUCCIÓN

Luisa Valenzuela y Sergio Ramírez han acaparado —en mayor o menor medida—, siempre por separado, la atención de diversos críticos. Una revisión pormenorizada, tanto de su información biográfica como de los temas recurrentes en la obra de ambos escritores, revela múltiples elementos en común: los dos pertenecen a la misma generación (Valenzuela nació en 1938; Ramírez en 1942)¹ y comenzaron a publicar en los años sesenta²; poseen una obra vasta a la vez que heterogénea³ (sin mencionar que desarrollan con bastante holgura el cuento y la novela); ocupan un lugar sobresaliente en

¹ Por generación entiendo, además de la cercanía entre la fecha de nacimiento de ambos escritores, su filiación discursiva con la caterva de narradores que Ángel Rama define como “los contestatarios del poder”. La característica fundamental de esta generación reside no sólo en su vuelta al realismo (en oposición al realismo mágico o a lo real maravilloso que enarbolaran Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier, respectivamente) sino en “la rebelión contra todas las formas del poder, su reconocimiento que se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social y de su cultura, afectando tanto las relaciones sexuales como las estructuras lingüísticas, la organización aparentemente racional del discurso como las formas legales de la explotación económica, la estructura familiar como el sistema de clases”. Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha (1964-1980)*, Marcha, México, 1981, pp. 37-38.

² En 1963 aparece el primer volumen de relatos de Sergio Ramírez, titulado simplemente *Cuentos*, mientras que Luisa Valenzuela publica su novela *Hay que sonreír* en 1966.

³ Los textos de ficción publicados por Luisa Valenzuela, hasta el día de hoy son: *Hay que sonreír* (novela), 1966; *Los heréticos* (cuentos), 1967; *El gato eficaz* (novela) 1972; *Aquí pasan cosas raras* (cuentos), 1975; *Como en la guerra* (novela), 1977; *Libro que no muerde* (cuentos), 1980; *Cambio de armas* (relatos), 1982; *Donde viven las águilas* (cuentos), 1983; *Cola de lagartija* (novela), 1983; *Novela negra con argentinos* (novela), 1990; *Realidad nacional desde la cama* (novela), 1990; *Simetrías* (cuentos), 1993; *La travesía* (novela), 2001; *Tres por cinco* (cuentos), 2008; *Juego de villanos* (microrrelatos), 2008; *El mañana* (novela), 2010; *La máscara sarda* (novela), 2012. Los de Ramírez son: *Cuentos* (cuentos), 1963; *Nuevos cuentos* (cuentos), 1969; *Tiempo de fulgor* (novela) 1970; *De tropes y tropelías* (cuentos), 1973; *Charles Atlas también muere* (cuentos), 1976; *¿Te dio miedo la sangre?* (novela), 1977; *Castigo divino* (novela), 1988; *Clave de sol* (cuentos), 1992; *Un baile de máscaras* (novela), 1995; *Margarita, está linda la mar* (novela), 1998; *Catalina y Catalina* (cuentos), 2001; *Sombras nada más* (novela), 2002; *Mil y una muertes* (novela), 2005; *El reino animal* (cuentos), 2007; *Juego perfecto* (cuentos), 2008; *El cielo llora por mí* (novela), 2008; *La fugitiva* (novela), 2011; *Flores oscuras* (cuentos), 2013.

la literatura de sus respectivos países; han recibido diversos reconocimientos⁴ y becas importantes.⁵ Además —he aquí un elemento insoslayable— prevalece en este par de narradores el indeclinable afán de convertir su prosa en un instrumento denunciatorio de las iniquidades cometidas por los regímenes autoritarios en América Latina (la Junta Militar en Argentina, en el caso de Valenzuela; la dictadura de los Somoza en Nicaragua, en el de Ramírez), decisión que provocó su autoexilio⁶ y determinó su escritura.

Como es posible apreciar, las coincidencias entre Luisa Valenzuela y Sergio Ramírez señaladas hasta ahora no son pocas pero, ¿bastan, acaso, para emparentarlos en un mismo estudio? Tal vez no. Es por ello que la notable incursión de ambos en el ensayo⁷ y, particularmente en el ensayo que tiene como tema central la creación literaria, cobra vital importancia para los fines de esta investigación. En *Escritura y Secreto, Peligrosas palabras, Mentiras verdaderas y El viejo arte de mentir*⁸ nuestros autores disertan sobre la literatura y, en especial, sobre “la cocina de sus propios libros” para tomar la expresión de Ramírez. El Secreto y la Mentira fungen como valores principales de sus ensayos y, agrego, de sus ficciones. Es a la luz de ambos conceptos, Secreto y Mentira, que pretendo analizar *La máscara sarda y La fugitiva*.

⁴ Valenzuela es doctora honoris causa por la Universidad de Knox, Illinois, y en 1997 obtuvo la medalla Machado de Assis de la Academia Brasileña de Letras; Ramírez consiguió el Premio Hammett Internacional en 1990 por *Castigo divino*, además del Primer Premio Internacional Alfaguara de Novela, en 1998, por *Margarita, está linda la mar*. En fechas recientes —el 11 de noviembre del 2014— el CONACULTA le otorgó el Premio Carlos Fuentes a la creación literaria en español.

⁵ Una y otro recibieron la beca de la Simon Guggenheim Foundation para la creación literaria: ella en 1982, él en 2008.

⁶ Valenzuela se estableció temporalmente en México y, después, en Nueva York; Ramírez viajó con su familia a Berlín y luego a Costa Rica.

⁷ Los ensayos de Luisa Valenzuela son: *Peligrosas palabras*, 2001; *Escritura y Secreto*, 2002 y *Acerca de Dios (o aleja)*, 2007. Los de Ramírez: *El alba de oro*, 1983; *Seguimos de frente*, 1985; *Balcanes y volcanes* 1985; *Las armas del futuro*, 1987; *Oficios compartidos*, 1994; *Mentiras verdaderas*, 2001; *El viejo arte de mentir*, 2004; *Señor de los tristes*, 2006 y *Tambor olvidado*, 2007.

⁸ *Escritura y Secreto y El viejo arte de mentir* derivan de la participación de Valenzuela y Ramírez en la Cátedra “Alfonso Reyes” del ITESM en 2001 y 2003, respectivamente.

Examinar la forma en que estos conceptos se representan en las novelas ya mencionadas me permitirá establecer un diálogo entre la obra de ambos autores y evidenciar sus similitudes y diferencias.⁹ Confío en que el contraste entre la escritura de uno y otro autor a partir de las categorías sugeridas en *Escritura y Secreto*, *Peligrosas palabras*, *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir* descubrirá algunos matices que, en un análisis individual, es más difícil reconocer. Cotejar los textos de Valenzuela y Ramírez no puede causar mengua alguna a las interpretaciones que ya se han hecho de sus textos sino, por el contrario, complementarlas.

Escritura y Secreto, *Peligrosas palabras*, *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir* otorgan al lector, como ya he dicho antes, nuevas formas de leer la narrativa de Valenzuela y Ramírez. El Secreto es una estrategia de ocultamiento; la Mentira también. Es esta peculiaridad la que me permite relacionar los dos conceptos. Aventuro que Secreto y Mentira son, como lo explicita el título de esta tesis, modalidades del silencio. Pero ¿cómo analizar el silencio? “La mentira, como la falsedad, el secreto o, en general, cualquier fabricación de ficciones o fabulaciones merecen la misma atención [que se da a otros elementos] en cuanto *producción de sentido*”.¹⁰ Dicho de otro modo, el Secreto y la Mentira son formas de ocultamiento que generan discursividad. En suma, postulo que el silencio —bajo la forma ya de Secreto, ya de Mentira— es el mecanismo que posibilita la unión entre los textos (ensayísticos, por un lado; novelísticos, por otro) de Valenzuela y

⁹ Un ejemplo de esta correlación entre escritores de distinto género puede hallarse en Maricruz Castro, Laura Cázares *et al.* (eds.), *Escrituras en contraste: Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Aldus, México, 2004.

¹⁰ Jorge Lozano, “La mentira como efecto de sentido”, en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El discurso de la mentira*, Alianza, Madrid, 1989, p. 128. Énfasis mío.

Ramírez y enfila mi estudio hacia la teoría postestructuralista, en particular alrededor de las contribuciones hechas por Gilles Deleuze, Félix Guattari y Michel Foucault.

Las preguntas esenciales a las que intentaré responder en mi investigación son: ¿cómo se simboliza el Secreto en *La máscara sarda*?, ¿cómo se construye la Mentira en *La fugitiva*? Y ¿cuál es la finalidad de dicho silencio, en uno y otro texto? Antes, sin embargo, hay otras interrogantes que exigen una pronta resolución: ¿qué se ha dicho hasta ahora acerca de los autores? ¿Hay algún estudio que se base en los conceptos de Secreto y Mentira para analizar su obra? Para contestar satisfactoriamente es imprescindible dar cuenta, aunque sea de forma somera, de las contribuciones que la crítica ha efectuado en torno a los textos de los prosistas.

Las aportaciones de la crítica

La narrativa de Luisa Valenzuela ha merecido diversos estudios críticos, ya en español, ya en inglés —idioma al que ha sido traducida la totalidad de su obra— por parte de investigadores (aunque sería más pertinente decir investigadoras, puesto que la mayoría son mujeres) que, desde distintas perspectivas teóricas, analizan las aportaciones de la autora a la literatura hispanoamericana. A pesar de que gran parte de dichos estudios tiene como corpus no uno sino varios textos de la argentina, los relatos de *Cambio de armas* (especialmente el que da título al volumen) figuran como los más visitados por la crítica.

Hay en los libros de Valenzuela (como en los de todo escritor que ha consolidado un estilo y creado una vasta obra) elementos que, por su permanencia, han captado la atención de las investigadoras: el erotismo, el poder, el humor y el lenguaje. Estos cuatro

ejes principales guardan entre sí una relación tan estrecha y compleja que es casi imposible referirse a uno de ellos sin mencionar los otros.¹¹ ¿Qué resulta de la suma de estos cuatro elementos?

Juanamaría Cordones-Cook —una de las estudiosas que con más ahínco se ha dedicado a explorar la obra de Valenzuela— propone el concepto de transgresión acuñado por Michel Foucault como categoría unificadora de su análisis para señalar que en sus ficciones “Valenzuela practica una estética de desacato e irreverencia”.¹² La rebeldía es, a decir de Cordones-Cook, la resultante de tal suma. De acuerdo con esta tesis, Valenzuela “transgrede y traspasa fronteras en pos de lo no visto, de aquello que debe permanecer apartado del conocimiento general”.¹³ Y lo que debe permanecer apartado del conocimiento general no es sino la violencia, el deseo, el inconsciente y la condición femenina.

En el mismo tenor que Cordones-Cook, Nelly Martínez recurre también al psicoanálisis pero, sobre todo, al concepto de “bruja” (como arquetipo de la subversión) para definir las cuatro formas de interpretación que permiten las narraciones de Valenzuela:

¹¹ Maricruz Castro Ricalde puntualiza: “la relación entre el cuerpo femenino, la política y el poder emergen como una constante en su narrativa”. “Erotismo y poder en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”, en *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*, ITESM-Campus Estado de México/Miguel Ángel Porrúa, México, 2005, p. 341. Y, a decir de Guillermo Saavedra: “Si hubiese que acuñar en una sola divisa los movimientos de la escritura de Luisa Valenzuela, cabría afirmar que ésta se sitúa recurrentemente en el eléctrico cruce entre el deseo y el poder: el deseo como fatalidad, el poder como voluntad”. “Prólogo”, en Luisa Valenzuela, *El placer rebelde. Antología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 9.

¹² “Luisa Valenzuela, literatura, política y transgresión”, en *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*, Tesis doctoral, University of Kansas, p. 15. Pese a que *Cambio de armas* es un libro de cuentos, Cordones-Cook postula que, por su unidad temática, los relatos que integran el volumen pueden leerse en correlación unos con otros, como si fueran, en conjunto, una novela. De ahí que el título de su estudio aluda a la «novelística» y no a la «narrativa» de Valenzuela.

¹³ Juanamaría Cordones-Cook, “Introducción” en número especial de *Letras Femeninas*, volumen XXVII, número 1. Disponible en la página oficial de Luisa Valenzuela, en la sección “Ensayos críticos”. http://www.luisavalenzuela.com/ensayos_criticos4/ensayos_criticos_cordones.htm.

como desmitificación o texto de placer; como exploración y descubrimiento a texto de goce, también interpretado en términos de escritura con el cuerpo; como denuncia y/o texto ‘nombrador’ por el que la autora intenta no sólo poner en evidencia el horror que oculta un régimen dictatorial, sino también indagar de algún modo en ese horror; como metáfora de una vida entregada a la madre, al libre-juego del mundo, a Eros.¹⁴

Desmitificación, descubrimiento, denuncia y metáfora: he ahí los mecanismos que utiliza la argentina para subvertir el discurso hegemónico. Y subvertir el discurso hegemónico no puede ser sino consecuencia de un implacable ejercicio crítico. Es por esta razón que Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos sostienen que “ante todo la obra de Luisa Valenzuela es un cuestionamiento del lenguaje en sí y del acto creativo de la escritura. Su prosa ofrece simultáneamente la seducción de una experiencia estética sensual y original y la reflexión inteligente sobre el individuo y la situación social y cultural en que se encuentra”.¹⁵ La sensualidad no está desligada de la reflexión sino, por el contrario, unida a ella. Logos y sensus no se oponen; se complementan. Ésta es la propuesta de Valenzuela: escribir, sí, pero con el cuerpo, lo cual “quiere decir —en parte, porque estas cosas nunca son tan específicas— no salir huyendo de aquellos impulsos que minan el raciocinio puro y lo tuercen y lo contaminan”.¹⁶

Al admitir los impulsos, Valenzuela expresa, a decir de Dina Grijalva, “la visión del imaginario erótico de la mujer [...] En su narrativa, el sentir femenino se despliega en una multiplicidad de sensaciones, imágenes, representaciones y símbolos que contribuyen a articular el placer, a dotar de palabras al cuerpo y la libido femenina”.¹⁷ Escribir desde lo femenino es, para la autora de *La máscara sarda*, depositar el cuerpo en cada palabra. Y

¹⁴ “De la bruja a la escritura liberadora”, en *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Corregidor, Buenos Aires, 1994, p. 30.

¹⁵ Gwendolyn Díaz, “Introducción”, en *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996, p. 9.

¹⁶ Gwendolyn Díaz, “Entrevista a Luisa Valenzuela. Emory University, Atlanta, 1994”, en *ibid.*, p. 29.

¹⁷ Dina Grijalva Monteverde, *Eros: juego, poder y muerte. El erotismo femenino en la narrativa de Luisa Valenzuela*, Honorable Ayuntamiento de Culiacán/Instituto Municipal de Cultura, México, 2011, p. 16.

el cuerpo es, según Sonia Mattalia, un “mapa sígnico, enigmático”¹⁸ en el que se libran las batallas contra la represión, el patriarcado y el silencio; “el lugar donde se imprimen las marcas de la cultura, el Estado, los intercambios económicos, y donde esas marcas se reorganizan para volverse escritura”.¹⁹ Transgresión, subversión, desmitificación, denuncia, cuestionamiento, escritura “con el cuerpo”: tales son los factores que, para uno u otro investigador, anudan los ejes sobre los que descansa la narrativa de Valenzuela: erotismo, poder, humor y lenguaje.

En lo tocante a los textos sobre Sergio Ramírez hay que destacar que el material disponible es escaso. A pesar del renombre del autor (Seymour Menton señala que “es el novelista más destacado de su país”²⁰) y de que algunos de sus cuentos o fragmentos de sus novelas han sido compilados en diversas antologías,²¹ es difícil encontrar algo más que comentarios “suelos” acerca de su obra.

En *Panorama de la literatura nicaragüense*, José Eduardo Arellano admite que “el narrador que en los sesenta se realizó con mayores recursos fue Sergio Ramírez”.²² Y, en otro segmento, al referirse a *¿Te dio miedo la sangre?*, proclama que éste “ensambla historias interrelacionadas para darnos, en vivo, una versión legítima de nuestra historia

¹⁸ Sonia Mattalia, “Escrituras de la revuelta (Cristina Peri Rossi, Reina Roffé, Marta Traba, Luisa Valenzuela, Clorinda Matto, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, Paquita la del Barrio, La Lupe)”, en *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Iberoamericana, Madrid, 2003, p. 276.

¹⁹ Guillermo Saavedra, *op. cit.*, p. 10.

²⁰ “Arte e ideología en *Adiós muchachos* de Sergio Ramírez”, en *Caminata por la narrativa Latinoamericana*, Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 295.

²¹ Un par de ejemplos pueden hallarse en Miguel Donoso Pareja, *Prosa joven de América hispana*, tomo II, SEP Setentas, México, 1972, en el que se incluye el cuento “Charles Atlas también muere” o, el ya citado texto de Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha (1964-1980)*, donde se incluye un capítulo de la novela *¿Te dio miedo la sangre?*

²² “La narración breve”, en *Panorama de la literatura nicaragüense*, Nueva Nicaragua, Managua, 1977, p. 118.

contemporánea a partir de la lucha de Sandino”.²³ Aunque breves (lo cual no puede reprocharse, puesto que, como el título del libro indica, el de Arellano es sólo un panorama), tales referencias muestran que, por un lado, la narrativa de Ramírez Mercado fue, desde su aparición, innovadora; por otro, que es dable hallar en sus textos claras alusiones a la revuelta comenzada por Augusto César Sandino y, por añadidura, a la dictadura somocista.

Mario Benedetti, a propósito de los cuentos de Ramírez y su acérrima denuncia de la injusticia padecida en Nicaragua, expresa: “Al margen de la evaluación sarcástica, dedicada a los dueños del poder, en la que con frecuencia apela a situaciones lindantes con lo fantástico, Ramírez suele profundizar en el tema de las relaciones humanas y esa faena la cumple con verismo y sin disimulo”.²⁴ Hay en los relatos del autor de *Castigo divino* una infaltable dosis de humor y, a la par, la exploración de los conflictos personales y sociales con hondura y artificio.

Para Claudia Schaefer, el rasgo distintivo de Ramírez es su rescate del realismo, pero no de un realismo a secas, sino de:

un realismo *crítico* [que] abarca tanto las ‘miserias’ (de la pobreza, de la enfermedad, de la soledad), las ‘derrotas’ (de las fuerzas de oposición en general), las ‘noches medievales’ (de la tortura), los ‘reinos de bayonetas’ (la persecución de los militares, la opresión del dictador) y la ‘destrucción’ (de la familia, del individuo en el exilio) como los ‘heroísmos (el pueblo nicaragüense), la ‘esperanza y la ‘construcción’ de la sociedad de Nicaragua.²⁵

Esta perspectiva crítica es refrendada por Mercedes Seoane: “hay una opción decidida por un verosímil realista (centroamericano y contemporáneo) y por la representación de

²³ “La novela”, en José Eduardo Arellano, *op. cit.*, p. 141.

²⁴ Mario Benedetti, “Prólogo” en Sergio Ramírez, *Cuentos completos*, Alfaguara, México, 2006, pp. 13-14.

²⁵ “La recuperación del realismo: *¿Te dio miedo la sangre?* de Sergio Ramírez”, p. 148. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7157/2/19873637P146.pdf>.

la historia (principalmente nicaragüense) como una presencia fundamental en el mundo narrado”.²⁶ Y, si bien es cierto que la mayoría de sus textos tienen como escenario Nicaragua, es importante tener claro que “la obra de Ramírez posee fuertes rasgos de universalidad. Aunque las historias reflejen una forma de vida netamente «nica», éstas extienden el entender del lector más allá de las fronteras físicas del país, en cuanto que ningún pueblo de América Latina —o por extensión, cualquiera del Tercer Mundo— es inmune a este efecto enajenante”.²⁷ La escritura de nuestro autor rebasa fronteras, aunque también es verdad que “sea cual fuere la temática de sus historias siempre se escucharán los ruidos de la revolución detrás”.²⁸

“Mentira y verdad en tres novelas de Sergio Ramírez: algunos procedimientos de verosimilitud” es, acaso, el único texto que se ocupa de relacionar un ensayo de Ramírez (*Mentiras verdaderas*, en este caso) con su narrativa (*Tiempo de fulgor*, *Un baile de máscaras* y *¿Te dio miedo la sangre?*). Este análisis concluye que es “la imagen de lo cotidiano” el componente que liga las novelas: “las conflictivas relaciones familiares, el intrincado amor erótico, el poder político torpe, las fiestas de pueblo, entre otros dilemas humanos”²⁹ otorgan veracidad a las ficciones del nicaragüense. En suma, los aspectos

²⁶ *Itinerarios narrativos centroamericanos de la guerra a la paz: Marco Antonio Flores, Sergio Ramírez y Horacio Castellanos Moya*, Tesis inédita de maestría, Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2013, p. 101. Pese a que el apartado dedicado al nicaragüense se titula “Las mentiras verdaderas de Sergio Ramírez”, el vínculo entre sus ensayos y su narrativa no está desarrollado, sino apenas esbozado.

²⁷ Juan José Colín, *Los cuentos de Sergio Ramírez. Una cuestión de identidad y renovación permanente*, Alberto Sandro Chiri Jaime, Editor, Lima, 2004, p. 45.

²⁸ *Ibid.*, p. 139. Por su parte, Verónica Rueda Estrada añade que Ramírez “es un sujeto memorialístico [sic] que en su proceso de escritura ofrece elementos que van de lo individual a lo colectivo y del testimonio a la historia”, en *Testimonio y confesión. Épica y memoria de la Revolución Sandinista en “La marca del zorro”, “Confesión de amor” y “Adiós muchachos” de Sergio Ramírez Mercado*, Tesis inédita de maestría, Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2005, p. 220.

²⁹ Javier Rodríguez Sancho, “Mentira y verdad en tres novelas de Sergio Ramírez: algunos procedimientos de verosimilitud”, en *Revista Comunicación*, enero-julio, año/vol. 13, número 1, Universidad Tecnológica de Costa Rica, Cartago, 2004, p. 63. Disponible en: <http://www.redalyc.org/redalyc/pdf/166/16613105.pdf>.

capitales de la obra de Ramírez son, a decir de sus estudiosos: denuncia, universalidad, humor, crítica y verosimilitud.

Hasta ahora, sólo un texto crítico —el de Javier Rodríguez Sancho— asocia el trabajo ensayístico de nuestros autores con el narrativo. La ausencia de estudios que utilicen *Escritura y Secreto*, *Peligrosas palabras*, *Mentiras verdaderas* o *El viejo arte de mentir* como referentes para su análisis no es accidental: estos ensayos son relativamente recientes y, por tanto, es comprensible que los investigadores comiencen apenas a fijar su atención en ellos. La revisión de la bibliografía existente sobre Luisa Valenzuela y Sergio Ramírez pone al descubierto la necesidad de generar un análisis que actualice la discusión sobre su obra a partir de conceptos como el Secreto y la Mentira.

Si bien es cierto que términos como subversión o transgresión son bastante útiles para definir la narrativa de Valenzuela, así como la denuncia y la universalidad son elementos distintivos de Ramírez, habría que reconocer que no les son del todo exclusivos: Ángel Rama, como señalé al principio de este apartado introductorio, subrayaba que la rebeldía y la subversión caracterizan a toda una generación. El Secreto y la Mentira, en cambio, por ser conceptos que los mismos narradores han acuñado y desarrollado, ofrecen la posibilidad de encausar las investigaciones hacia el escrutinio de las formas específicas en que Valenzuela y Ramírez encaran la realidad extratextual y la representan en sus novelas: he aquí una veta aún poco explorada y, por lo visto, bastante fructífera para analizar su obra. Y para realizar esta labor, *La máscara sarda* y *La fugitiva* son, a mi parecer, las novelas más indicadas. Pero, ¿por qué estas y no otras?

El corpus elegido

En primer término, es necesario aclarar que una y otra novelas son las más recientes publicadas por sus autores: *La fugitiva* apareció en 2011 y *La máscara sarda* en 2012. Además, entre ambos textos existen similitudes que es imposible desdeñar: los protagonistas están basados en figuras con un referente extratextual plenamente identificable (la escritora Yolanda Oreamuno, enmascarada tras el nombre de Amanda Solano, en un caso; Juan Domingo Perón, en el otro); el notorio entrecruzamiento entre vida privada y vida pública, es decir, la indagación en la historia en aras de ofrecer un cariz distinto, revelador, sobre el pasado; la inserción de los autores en calidad de narradores/personajes.

Aunado a lo anterior, cabe señalar que Ramírez, conocido también por su incursión en la política,³⁰ retoma en *La fugitiva* a una figura hasta entonces olvidada del panorama literario centro y latinoamericano: Yolanda Oreamuno. Luisa Valenzuela, por su parte, recupera en *La máscara sarda* a un personaje fundamental de la historia argentina: Juan Perón. La coincidencia no puede ser más fortuita: el político escribe sobre una escritora y la escritora sobre un político.

Por si fuera poco, considero que las novelas elegidas para este estudio, amén de condensar algunas de las características señaladas por la crítica como distintivas de sus

³⁰ Recordemos que el nicaragüense encabezó, en 1977, el denominado “grupo de los doce”, formado por intelectuales, empresarios, sacerdotes y dirigentes civiles, en respaldo del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en lucha contra el régimen de Somoza. En 1979, al triunfo de la revolución, integró la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional. Fue electo vicepresidente de su país en 1984 y presidió el Consejo Nacional de Educación y fundó la editorial Nueva Nicaragua (en la que aparecieron de nuevo algunas de sus novelas) en 1981. En 1996, por desavenencias con Daniel Ortega, se retiró de la política y retomó su oficio de escritor. Un detallado recuento de la Revolución Sandinista y de la labor que en ella desempeñó Sergio Ramírez puede hallarse en Fernando Mires, “La larga marcha del sandinismo”, en *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*, Siglo XXI, México, 1988, pp. 376-433.

autores, ejemplifican, quizá como ninguna otra, la operatividad de lo silenciado, de lo oculto, es decir, del Secreto y la Mentira.

En suma, el término que mejor puede condensar el objetivo de esta investigación es el de *diálogo*, al crear un puente entre dos importantes autores (a partir del Secreto y la Mentira como unidades básicas del ocultamiento, del silencio); entre lo ficcional (novelesco) y lo argumentativo (ensayístico); entre las disertaciones de Valenzuela y Ramírez sobre su obra y los aportes de los investigadores.

Resta por describir cómo habrá de organizarse el siguiente estudio. En el primer capítulo analizaré en qué consisten, para uno y otro autor, los conceptos que constituyen su poética: la Mentira en *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir*; el Secreto, en *Peligrosas palabras* y *Escritura y Secreto*. En el segundo y último capítulo intentaré mostrar la forma en que dichos conceptos operan en *La fugitiva* y *La máscara sarda*, respectivamente.

CAPÍTULO I: LOS ENSAYOS

Sobre el género ensayístico

John Skirius, en el prólogo a su compilación de ensayos hispanoamericanos del siglo xx, define el género ensayístico como “una meditación *escrita en estilo literario*; es la literatura de ideas y muy a menudo lleva la impronta personal de autor. *Es prosa, pero no es ficción*”.³¹ En esta conceptualización es posible entrever el contraste entre prosa de ficción (novela, cuento) y de no ficción (ensayo). El ensayo tiene como propósito esencial exponer ideas (es, por tanto, una “meditación” y no una narración de acontecimientos) pero, a diferencia de un texto de carácter científico, constituye un ejercicio artístico además de argumentativo. Empero, según el mismo Skirius, el nivel estético del ensayo no es el mismo que el de la prosa de ficción, pues “Alfonso Reyes, en *El deslinde*, distingue «literatura en pureza» y «literatura ancilar» de modo tal que la mayor parte de los ensayos deberían considerarse «ancilares», esto es: los elementos literarios están prestados en un ensayo, cuyo tema y propósito no son básicamente literarios”.³²

De acuerdo con las categorías formuladas por Reyes —y retomadas por Skirius—, *Escritura y Secreto, Peligrosas palabras, Mentiras verdaderas y El viejo arte de mentir* no se ajustan a los ensayos de índole «ancilar», debido a que, por un lado, tienen como tema la literatura; por otro, su finalidad consiste en ejemplificar, dentro del mismo ensayo, la

³¹ John Skirius (comp.), “Este centauro de los géneros”, en *El ensayo hispanoamericano del siglo xx*, traducción del prólogo de David Huerta, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 9. Énfasis mío.

³² *Ibid.*, pp. 10-11.

operatividad discursiva del Secreto y la Mentira. Si el ensayista se propone “confesarse, persuadir, informar, crear arte”,³³ esta última cualidad no es menos importante que las tres primeras tanto para Valenzuela como para Ramírez. ¿Puede decirse, entonces, que los ensayos mencionados son «literatura en pureza»? Me parece que sí, puesto que en ellos sus autores reflexionan sobre el lenguaje y, desde luego, sobre su experiencia como narradores. Considero que no puede (y no debe) obviarse el hecho innegable de que la argentina y el nicaragüense son, ante todo, destacados creadores de ficción y que esas cualidades discursivas repercuten en el modo en que confeccionan sus respectivos ensayos.³⁴

“Los novelistas y poetas con frecuencia usan el ensayo en sus diversas formas para expresar un mensaje perentorio con mayor impacto inmediato de lo que pudiera tener una obra de ficción o de poesía”,³⁵ afirma Skirius. De ser así, ¿cuál es el mensaje «perentorio» que manifiestan en sus ensayos los autores aquí propuestos? Postulo que, a diferencia de sus relatos ficticios —cuyos temas y técnicas varían de uno a otro texto— en *Escritura y Secreto*, *Peligrosas palabras*, *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir*, Valenzuela y Ramírez plantean sus inquietudes como escritores a la vez que reflexionan sobre los mecanismos que definen su estilo y las constantes de su narrativa. En otras palabras, el género ensayístico posibilita la disertación de uno y otro autor en torno a la importancia del silencio (ya como *Secreto*, ya como *Mentira*) en el conjunto de su obra. Si

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ No deja de llamar la atención que dichos textos no hayan despertado, hasta ahora, el interés de los críticos abocados a la obra de ambos autores. La razón de esta omisión proviene, a mi parecer, de la dificultad de vincular lo ensayístico con lo ficcional, tal como es posible entrever en los comentarios de Skirius. De otro modo, ¿cómo explicar el vacío crítico en torno a sus ensayos y su innegable (pero hasta ahora desapercibida) relación con el resto de su obra?

³⁵ *Op. cit.*, pp. 29-30.

en las novelas y cuentos de ambos prosistas prevalece el ocultamiento, en los ensayos elegidos para esta tesis se suma la justificación de la pertinencia de este recurso. En *Peligrosas palabras, Escritura y Secreto, Mentiras verdaderas y El viejo arte de mentir*, a diferencia de otros ensayos de Valenzuela y Ramírez,³⁶ *expositio* y *dispositio* se imbrican para ofrecer al lector y al crítico una veta interpretativa muy útil y poco explorada. No basta, insisto, con reducir las incursiones de Valenzuela y de Ramírez en el ensayo a inocuos apéndices (o textos «ancilares») de su trabajo ficcional; por el contrario, es imprescindible considerar sus ensayos como el testimonio «puro» —argumental y artístico— de su poética. Las páginas siguientes pretenden dar cuenta de ello.

³⁶ El otro ensayo de Luisa Valenzuela es *Acerca de Dios (o aleja)*, 2007. Los de Ramírez, además del que ahora nos ocupa, son: *El alba de oro*, 1983; *Seguimos de frente*, 1985; *Balcones y volcanes* 1985; *Las armas del futuro*, 1987; *Oficios compartidos*, 1994; *Señor de los tristes*, 2006 y *Tambor olvidado*, 2007.

El silencio, la ambigüedad, el «Secreto»: las armas discursivas de Luisa Valenzuela

“Soy apenas un deslizamiento
¿del significado por debajo del
significante? Cuánta pretensión
de ambigüedad... ¿Ambigüedad?
¿Y qué otra apuesta podemos
hacer en esta vida, en esta literatura?”

Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*

La narrativa de Luisa Valenzuela ha sido objeto de numerosas investigaciones y goza de “especial atención por parte de estudiosas de la literatura que analizan su obra desde una perspectiva de «género» [...] ya que sus textos se prestan para este tipo de lectura”.³⁷ Pese a lo anterior, los textos ensayísticos de la escritora argentina, *Peligrosas palabras* (2001) y *Escritura y Secreto* (2002) —ensombrecidos, acaso, por su extensa producción de ficciones—, permanecen al margen de cualquier tentativa de análisis.

Si bien es cierto que los postulados fundamentales tanto de *Peligrosas palabras* como de *Escritura y Secreto* pueden hallar su correlato (por no decir su ejemplificación) en los diversos cuentos y novelas de Valenzuela, resulta una labor imperante, además de fructífera, estudiar estos ensayos en sí mismos, como planteamientos de una poética personal a la vez que como discursos que actualizan la discusión sobre el oficio literario.

³⁷ Ana Rosa Domenella, “Luisa Valenzuela: «Donde pongo la palabra pongo el cuerpo»”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado *et al.* (comps.), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1999, p. 148.

El Secreto de la escritura: decir callando

¿Cuáles son los elementos que, de acuerdo con Valenzuela, caracterizan a la literatura?

En primer término, la escritora argentina afirma que:

No hay literatura sin Secreto. Desde sus comienzos, la escritura ha girado alrededor de un punto nodal, quieto y en apariencia inexistente como el ojo del huracán. Un punto que oficia de invisible sol al sostener y generar el conjunto de planetas que son las palabras, las frases, los párrafos organizados en forma narrativa, ese universo dentro del cual nos movemos nosotros, los [...] esclavos del logos.³⁸

El «Secreto», principio organizador a la vez que “enigma o misterio de la vida” (ES, p. 12) es una instancia que rebasa a la escritura. ¿Cómo, entonces, aproximarse por medio del *logos* al «Secreto», si éste es, por antonomasia, inenarrable? La respuesta no se hace esperar: “Navegando las turbulentas aguas del lenguaje, siempre alcanzaremos una región donde el Secreto, como el oscuro objeto del deseo, se yergue *sólido* y a la vez *inasible*. Porque el Secreto al que aludo tiene su morada más allá de las palabras, pero un pasito apenas” (ES, p. 14). Escribir, queda claro, es un desafío, una permanente acechanza en pos de un objetivo escurridizo. Así, el literato funge a la manera de un “perseguidor” (en palabras de Cortazar, referente indiscutible para la ensayista), de un cazador que siempre está tras las huellas de una presa en constante huída.

Luisa Valenzuela señala cierta manera de encarar al «Secreto»: “Desde la ficción tenemos sólo una forma de tratarlo: con respeto casi místico, amándolo de la manera como se dice hacen el amor los puercoespines: con mucho cuidado” (ES, p. 14). ¿Qué significa honrar al «Secreto»? Evitar, a toda costa, “la banal osadía (casi diría la afrenta)

³⁸ *Escritura y Secreto*, ITESM/Ariel, México, 2002, p. 13. En adelante, las referencias a este texto se harán a renglón seguido, con la abreviatura ES y con el número de página del que proceden indicado inmediatamente después de la cita.

de querer develarlo. Razón por la cual propongo la idea de *traspasar* el Secreto, en el sentido de transferir, atravesar y horadar. O en el sentido de trasladar, transgredir. Trasponer, como quien cruza un puente o va más allá del sitio establecido” (ES, p. 14). En este punto, las palabras de Valenzuela adoptan un carácter preceptivo: no basta con reconocer la importancia del «Secreto» en el arte narrativo, sino de presentar una forma particular de hacerle frente. “Para poetas, novelistas y cuentistas la cuestión no radica tanto en tratar de ver lo que el Secreto contiene (pretensión imposible), sino en ver cómo se ha constituido y para qué. *Y cómo se simboliza por escrito*” (ES, p. 69. Énfasis mío). Dicho de otro modo, en vista de que no se puede aprehender al “enigma de la vida”, el autor de relatos puede aproximarse a él por medio de técnicas específicas. ¿Cuáles? En el siguiente fragmento es posible entrever las características de estos “instrumentos” narrativos:

Podemos pensar en los secretos que la novela de suspenso hila y aplaza, los famosos *who-done-it* de la literatura policiaca tradicional. Cuando finalmente se devela la identidad de «quien lo hizo», el secreto —que es tal sólo en apariencia— automáticamente muere. Muere de muerte terminal y el verdadero crimen literario queda así consumado, *sin dejar espacio alguno* o sin ir armando napas, como estratos subterráneos, para que quienes leen puedan continuar la lenta tarea espeleológica de *captar entre líneas y, escuchando los silencios*, armar por fin el rompecabezas *de aquello que el texto dice más allá de las palabras, en sus silencios y entrelíneas* (ES, p. 17. Énfasis mío).

La estrategia para aproximarse al «Secreto» no consiste en postergar información y revelarla hasta el desenlace (como en la típica novela policial), sino en “callar a tiempo”, dejando espacios en blanco, puntos sin resolver, para que sea el lector quien los interprete. No en vano Valenzuela alude a los “estratos subterráneos”, es decir, a lo que está debajo de la superficie (textual, en este caso); o al “rompecabezas”, caracterizado tanto por la fragmentación como por su esencia lúdica. El “crimen literario”, queda claro, no es otro que la deliberada anulación de los posibles sentidos del texto: la atadura de

todos los “cabos sueltos” pergeña la muerte de todo intento de diálogo entre la obra y el lector. Y para Valenzuela este diálogo, por extraño que parezca, se funda en el silencio.

Aventuro (pues los ensayos de Valenzuela son metafóricos, lúdicos y rehúyen lo explícito) que el silencio engarza la escritura y lo inefable. De hecho, la declaración de que “no hay literatura sin «Secreto»” implica, a su vez, que no hay literatura sin silencio, puesto que cualquier acto narrativo lleva a cuentas su limitación discursiva: la imposibilidad de contarlo *todo*. De lo anterior se deduce que el silencio late bajo la escritura y, como ella, es portador de sentido. Lo que no se dice tiene igual valor que lo enunciado en la construcción de un relato y es por tal razón que Valenzuela enfatiza en la relevancia de las “entrelíneas” y los espacios en blanco. La labor del escritor consiste en explotar las posibilidades de lo implícito, en servirse, deliberada y conscientemente, del silencio —de las omisiones e imprecisiones— para ampliar los horizontes de la narración.³⁹

“Hay que decir callando lo más posible”, parece ser la recomendación de la autora para todo aquel que desea adentrarse en la creación literaria. Por tanto, el escritor deberá trabajar siempre en el margen, en “precario equilibrio entre la contaminación y la dilución” (ES, p. 22). La contaminación es el empecinamiento de aclararlo todo, cerrando el texto en torno a una sola interpretación; la dilución es, por el contrario, la dispersión,

³⁹ Llama la atención la cercanía entre las ideas expresadas por Valenzuela con las de su compatriota Ricardo Piglia. Éste asevera: “Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante? En ese caso no sería temática sino *técnica*: he tratado de construir mis relatos a partir de lo *no dicho*, de cierto *silencio* que debe estar en el texto y *sostener la tensión de la intriga*. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: *la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito*. Ésta es una poética aprendida, en Stendhal, en Hemingway, para ellos *la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla*. En este sentido hay una frase de Musil sobre «El hombre sin cualidades» que podría, quizá, servir para definir esto que digo: «La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada». “El laboratorio de la escritura”, en *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 54-55. Cursivas mías.

la fuga hacia la incoherencia o el sinsentido. La noción de margen alude, indiscutiblemente, a lo ambiguo: esa frontera que delimita dos áreas opuestas.⁴⁰ Para asomarse al «Secreto» se requiere estar en el linde entre el decir y el callar: territorio por excelencia de la ambigüedad. Hay que conseguir, a toda costa, que el lector del relato se cuestione: ¿qué ha podido pasar?

En este punto, las ideas desarrolladas por Deleuze y Guattari respecto a la novela corta (o *nouvelle*) pueden ser útiles para comprender la operatividad de la ambigüedad como eje de la narración. A propósito de la duda que sucede a la lectura de un texto literario, estos teóricos señalan que no es difícil determinar la esencia de la novela corta como género literario: “estamos frente a una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta, «¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?». El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta: ¿qué va a pasar? Siempre va a suceder algo, a pasar algo”.⁴¹ Esta distinción entre géneros, que a primera vista podría reducirse a la temporalidad del relato (un pasado —inmediato o no— en la novela corta; un futuro donde ha de resolverse el enigma, en el cuento) tiene una raíz más profunda, ligada a la accesibilidad de información que puede tener el lector:

⁴⁰ Sobre la relevancia de la frontera como símbolo de la narrativa de Luisa Valenzuela, Juanamaría Cordones-Cook comenta: “Siempre navegando entre dos aguas, Valenzuela constantemente cruza y descruza límites inmateriales entre lo perceptible y lo imperceptible, entre lo prohibido y lo permitido. Atraviesa umbrales de pensamiento y experiencia por espacios indeterminados, que [...] no son ni esencia ni marco, no están completamente adentro ni afuera y se mantienen entre dos ámbitos, en la frontera. La frontera constituye un territorio de peligro desde donde Valenzuela, en pos de significados y verdades, despliega su escritura liminal e intersticial”. “Introducción”, en número especial de *Letras Femeninas*, volumen XXVII, número 1. Disponible en la página oficial de Luisa Valenzuela, en la sección «Ensayos críticos». Disponible en: http://www.luisavalenzuela.com/ensayos_criticos4/ensayos_criticos_cordones.htm.

⁴¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Tres novelas cortas o «¿qué ha pasado?»”, en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez, Pre-textos, Valencia, 1988, p. 197. La novela, por otra parte, se caracteriza por asimilar elementos de la novela corta y del cuento.

Nunca se sabrá lo que acaba de pasar, *siempre* se sabrá lo que va a pasar, esas son las dos incertidumbres en las que se encontrará el lector frente a la novela corta y el cuento, y que son las dos maneras en que se divide en cada instante el presente viviente. En la novela corta nadie espera que pase algo, sino que ese algo ya haya pasado. La novela corta es una última noticia, mientras que el cuento es un primer relato. La «presencia» del cuentista y del escritor de novelas cortas son completamente distintas.⁴²

Mientras que la *nouvelle* trabaja con la omisión (eso que nunca podrá saberse), el cuento, a la inversa, se basa en la revelación (lo que siempre ha de averiguarse). La tensión se proyecta, en cada caso, de modo diferente: como algo que requiere ser explicado en el cuento (de ahí que éste sea un “primer relato”) y como lo que no debe ser dicho en la novela corta (lo desconocido que supone la “última noticia”). El cuento juega con las expectativas del lector en torno a lo que va a pasar y cómo se resolverá; la *nouvelle* parte de “un *olvido fundamental*. Se desarrolla en el ámbito de «lo que ha pasado», pues nos pone en relación con un *incognoscible* o imperceptible”.⁴³ Hay en la novela corta una laguna de información inaugural que determina el curso de lo narrado y lo agrupa en torno a ella. “La novela corta está relacionada fundamentalmente con un *secreto* (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible), mientras que el cuento está relacionado con el *descubrimiento* (la forma del descubrimiento, independientemente de lo que se pueda descubrir)”.⁴⁴ El secreto es, en resumen, una *forma*, una *estructura* que hace hincapié en el silenciamiento. Para el escritor de novelas cortas, cuyo objetivo central es mantener en vilo al lector, lo que se encubre carece de interés comparado con elevar al grado de certeza el hecho de que se está ocultando algo o, en otras palabras, “lo importante es la

⁴² *Ibid.*, p. 198. Énfasis mío.

⁴³ *Id.* Énfasis mío.

⁴⁴ *Id.*

forma del secreto cuya materia ya ni siquiera debe ser descubierta (no se conocerá, existirán varias posibilidades, existirá una indeterminación objetiva, una especie de molecularización del secreto)".⁴⁵ La fórmula de la novela corta puede abreviarse de esta manera: *Da igual lo que se esconda, siempre y cuando se subraye que algo se está escondiendo*.⁴⁶

Entre el secreto (entendido por Deleuze y Guattari como *dimensión formal* del relato) y el «Secreto» (o “enigma de la vida”, según Valenzuela) es factible encontrar no pocas similitudes. Ambos conceptos tienen su origen en el silencio; los dos ocultan algo (lo que no *debe* ser mencionado para mantener la intriga y lo que, por inefable, no *puede* ser enunciado); uno y otro —ya como técnica, ya como finalidad del texto— proyectan un mismo método para confeccionar el relato. Si el “enigma de la vida” es un más allá inaprensible, la forma del secreto es la que puede representarlo mejor. El secreto es la manifestación textual del «Secreto».

Por otra parte, lo que según Deleuze y Guattari es una cualidad privativa de la *nouvelle* para Valenzuela se convierte, en cambio, en la condición ineludible de toda narración (sea cuento, novela corta o novela): hay que preservar la composición discursiva del secreto, “puesto que no se trata de desgarrar el velo, sino simplemente de apenas descorrerlo unos milímetros, el velo siempre caerá en otra parte haciéndonos notar — sin develarla— otra zona oscura del misterio” (ES, p. 27). Y para mantener la incógnita no hace falta sino evidenciar que ésta existe, más allá de lo que pueda contener o sea capaz de mostrar, a través del constante equilibrio (siempre lúdico) entre lo dicho y lo omitido.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 200. Énfasis mío.

⁴⁶ No hay que olvidar que el silencio como figura “se funda en un alto grado de redundancia gramatical que permite sobreentender que hay omisión”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., Porrúa, México, 2002, s. v. “borradura”.

Es dable suponer que todo personaje de ficción, no importa cuán cercano a un modelo de carne y hueso, nace con un *secreto* bajo su capa. Como un cuchillo. Secreto que es también su tesoro, porque *todo lo que puede hacer quien escribe, mientras progresa en la escritura, es irlo perfilando, persiguiendo, tratando de acercarse a él lo más posible sin por eso traicionarlo* (ES, p. 22. Énfasis mío).

¿Qué simboliza la expresión “*perfiar el secreto*”? Proteger la incertidumbre, ese “tesoro” inherente al personaje y, en consecuencia, al relato mismo. La habilidad del escritor se asienta en no explicarlo todo y esta no es una empresa sencilla. “Que nadie piense — señalan Deleuze y Guattari— que es más fácil dejarlo todo sin aclarar: que haya pasado algo, e incluso varias cosas sucesivas, que nunca se sabrán, no exige menos minuciosidad y precisión que el otro caso, en el que el autor debe inventar detalladamente todo lo que hay que saber”.⁴⁷ Valenzuela, sin duda, suscribiría este aserto, en vista de que para ella, decir callando es el factor que separa a la gran literatura del resto de la producción escrita: “La fatuidad de pretender explicar el Secreto, de desgarrar el séptimo velo, se paga cara. Es la muerte de la obra literaria. Es el nacimiento de la auto ayuda, del libro de recetas, de todo aquello que no abrirá nunca al lector las puertas de un pensamiento propio” (ES, p. 24). Porque quien lee tiene que participar del relato, completarlo, llenar el vacío (ese *¿Qué ha podido pasar?*) para convertirse en re-creador: “Allí precisamente reside la magia de un buen texto literario. Quien acceda a su lectura percibirá el latido del Secreto y lo interpretará de acuerdo con su propia escala y lo traspasará a otros, por siempre distinto y diferido” (ES, pp. 26-27).

La conexión entre lo que se lee y su potencial (re)escritura es inmediata si, apoyándose en los datos que le ofrece la narración, el receptor contribuye, con su interpretación, a finalizar la historia. “Toda lectura es un proceso de desciframiento

⁴⁷ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 198.

porque también toda escritura lo es cuando *respetar los silencios y las leyes de la ambigüedad*” (ES, p. 29. Énfasis mío). La autora propone valerse de la polisemia del lenguaje —en vista de que las palabras, en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan—, manipular esta “arma de doble filo” (multiplicadora, no unívoca), para sugerir, en el relato, la presencia del «Secreto».⁴⁸

Basta con revisar los ejemplos que Valenzuela inserta en su ensayo (bajo el apelativo de “Cuatro ventanas hacia el Secreto”) para descubrir que el común denominador entre ellos es la ambigüedad. A partir de una somera —pero no por ello menos importante— revisión de algunas ficciones de cuatro reconocidos autores latinoamericanos contemporáneos (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gonzalo Celorio y Clarice Lispector), la ensayista postula como metáforas del «Secreto» *el puente, el doble, la sed y el deseo*, respectivamente.

Estas unidades de análisis (el puente como terreno intermedio entre dos espacios distintos, el doble como fisura de la identidad, la sed en tanto símbolo de la necesidad como del vicio, el deseo como encrucijada entre el placer y el pecado) representan “núcleos de intersección de percepciones opuestas que, a manera de bisagras, articulan una apertura y nos permiten desgarrar, aunque no sea sino mínimamente, el velo de lo desconocido” (ES, p. 35). Si estas “percepciones opuestas” resultan tan seductoras para la argentina es porque “permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine

⁴⁸ “El interlocutor sabe —un saber lleno de supuestos, interrogantes y conjeturas— acerca del significado de un silencio que se hace para él. Este saber es, naturalmente, su interpretación, la interpretación que hace del silencio, la cual no pasa de ser una hipótesis más o menos verosímil. *Pero más que ningún otro, el significado del silencio es ambiguo*, porque, la mayoría de las veces, el silencio se prolonga, es decir, se guarda silencio sobre (el motivo de) el silencio, no se explica el porqué del silencio. De aquí la frecuencia con que el silencio se torna inquietante, suscita desasosiego, angustia —*la angustia de no saber, de la imprecisión, de la ambigüedad*—”. Carlos Castilla del Pino, “El silencio en el proceso comunicacional”, en *El silencio*, Alianza, Madrid, 1992, p. 83. Énfasis mío.

ninguna, [...] de modo que corre por cuenta del lector el privilegiar una de ellas”.⁴⁹ La virtud de la escritura de Cortázar, Fuentes, Celorio y Lispector consiste en ampliar las opciones de lectura e interpretación desgajando todas las certezas menos una (y la más importante, de acuerdo con las hipótesis de *Escritura y Secreto*): la convicción de que algo, oscuro e impreciso, permanece siempre inaccesible, oculto.

La ambigüedad narrativa, al combinar las virtudes comunicativas del silencio con la polisemia inherente a la palabra, representa, de acuerdo con Luisa Valenzuela, el elemento óptimo para elaborar una obra abierta (Umberto Eco *dixit*) que incluya al lector y potencie los posibles significados del texto. De lo anterior se desprende que *Escritura y Secreto* puede leerse como una poética de su autora y, por tanto, como una exaltación de la ambigüedad. Ambigüedad que, por lo demás, tiene su morada en el mismo ensayo: plagado de metáforas, de juegos de palabras, de silencios, fragmentado, el texto de Valenzuela se escabulle al análisis y fomenta la interpretación.

El tema desarrollado en *Escritura y Secreto* se transforma, así, en método y en estructura discursiva: forma y contenido se amalgaman en pos de un «Secreto» o “enigma de la vida” (supuestamente inefable) que está más allá del texto, oculto o inaccesible para el lector. En otras palabras, el secreto (la forma de éste, para seguir con el concepto de Deleuze y Guattari) del ensayo es mencionar, desde el inicio y como categoría fundacional, que hay un Gran «Secreto», algo no revelado. Lo que pueda abarcar ese “enigma de la vida” no importa si se compara con el hecho de que se ha formulado una incógnita.

⁴⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, s. v. “ambigüedad”.

El acierto de Valenzuela consiste en lograr, en el mismo libro, la exposición y ejemplificación de su propuesta estética. La autora juega a ser ambigua, a sugerir un secreto, para que el lector a su vez tenga que descifrar el texto, interpretándolo, preguntándose: “¿Qué ha podido pasar?”. Por lo visto, la univocidad de sentido —para beneplácito de Valenzuela— “brilla” (sobresale o se destaca) en *Escritura y Secreto* por su ausencia.

La ambigüedad: Peligroso Secreto... femenino

Peligrosas palabras reúne una serie de textos breves hilvanados “alrededor de todo aquello que el tema *palabra* convoca”.⁵⁰ Así, los veintidós fragmentos que integran el volumen giran alrededor de un centro único, pero no fijo, puesto que para Valenzuela la palabra es “nuestra herramienta y a la vez nuestra enemiga” (PP, p. 31); un elemento fluctuante, bifronte, un “arma blanca de doble filo que vamos aprendiendo a usar en toda su potencialidad” (PP, p. 19). Palabra es sinónimo de peligro, de artefacto que defiende y hierde. En sus reflexiones con y sobre la palabra, la narradora/ensayista va minando los determinismos de género (sea éste literario o sexual) para ofrecernos una perspectiva audaz, crítica y rebelde sobre el arte de narrar.

Desde las primeras páginas de su ensayo,⁵¹ Luisa Valenzuela expone al lector su método de escritura, que se caracteriza por ir de la práctica a la teoría: “Es decir que primero hago, siguiendo el hilo narrativo o la llamada inspiración, y después trato de

⁵⁰ Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras (reflexiones de una escritora)*, Temas, Buenos Aires, 2001, p. 15. Las citas a este otro ensayo estarán, de igual forma que *Escritura y Secreto*, integradas al cuerpo del texto con las iniciales PP, seguidas del número de página al que corresponden.

⁵¹ El fragmento que inaugura *Peligrosas palabras* se titula “Confesión”. Este nombre orienta, en gran medida, sobre la forma en que debe ser leído el texto que sigue: como un discurso atribuible a la autora y, sobre todo, como algo del orden de lo privado, íntimo (¿secreto?) que se revela al lector.

entender lo que hice, y sobre todo por qué lo hice. Literariamente hablando, claro está” (PP, p. 11).⁵² Y prosigue: “En este caso [*Peligrosas palabras*] se trata de un acercamiento al trabajo de teoría como una excrecencia del trabajo de creación. Un tomar distancia de lo escrito desde la pura ficción para intentar elaborar algunas ideas al respecto” (PP, pp. 11-12). Llama la atención que la escritora argentina defina al trabajo teórico como “excrecencia” o protuberancia de la escritura ficcional. ¿El ensayo es, entonces, para Valenzuela un género menor, formado por los remanentes de la novela o el cuento? No lo creo, en vista de que le atribuye una función específica: la reflexiva (ese “tomar distancia”).

Quizá puede decirse que la autora utiliza al ensayo como un discurso que posibilita la interpretación de sus ficciones y cobra prominencia a partir de ellas. Si escribir es una incesante actividad exploratoria cuya teleología no está definida de antemano —equivalente a “saltar primero y mirar después” (PP, p. 12)—, *Peligrosas palabras* puede definirse como un intento de teorizar la producción propia al mismo tiempo que se evidencia como ramificación y consecuencia de ella. Sin embargo, cabe aclarar que más que subordinarse a la ficción, el ensayo de Valenzuela le toma prestados algunos elementos (relatos insertos entre uno y otro apartado, “ventanas” que aparecen a modo de información suplementaria) para ejemplificar, complementar y enriquecer sus planteamientos de índole teórica. No por nada la argentina asevera que los reunidos en

⁵² En *Escritura y Secreto* Valenzuela refrenda este modo de encarar la ficción: “En mi caso particular —no sé si lo recomiendo— intento lanzarme a la escritura, ya sea novela o cuento, sin tener *a priori* una idea clara de la trama. Más bien todo lo contrario. Partiendo de una frase, de una imagen, de una sucesión de imágenes en el caso de la novela, me dejo llevar por la corriente hasta estar casi a punto de ahogarme. Apenas entonces empiezo a atisbar la otra orilla o alcanzo un islote desde donde puedo estudiar el panorama. El tramo atravesado —escrito— me dará, si tengo suerte, la pauta de lo que espera a continuación. La pauta, pero no el camino. Hay que seguir explorando, descubriendo, avanzando a ciegas” (ES, p. 23).

Peligrosas palabras “son, en definitiva, ejercicios de una mirada posterior a ese salto al vacío que es la escritura de ficción” (PP, p. 13). Esa reflexión *a posteriori* de pretensiones teóricas no rehúye los juegos de palabras, el uso constante de metáforas y analogías;⁵³ por el contrario, insiste en su condición de ensayo, es decir, de tanteo o discurso experimental y heterogéneo que examina los temas recurrentes en las ficciones de la autora.⁵⁴

Las aproximaciones teóricas de Valenzuela no tienen como meta un agotamiento de los asuntos tratados sino que representan un instrumento para “intentar entender, aunque sea tangencialmente, de costado, dado que el significante —la palabra, la comprensión— jamás podrá superponerse al significado. Sólo trasposiciones, translaciones, traducciones de lo intraducible: la llamada realidad” (PP, p. 20). Así, en oposición a lo unívoco y lo totalizador, Valenzuela escribe un ensayo signado por la fragmentación y la ambigüedad, recursos visibles (y enaltecidos) también en *Escritura y Secreto*. La semejanza entre ambos textos es palmaria: entre “palabra” y “Secreto” — conceptos vertebrales de uno y otro ensayo— existe un vínculo innegable. ¿Cómo acercarse al “Secreto” si no por medio del lenguaje, en este caso, de la palabra vuelta escritura? ¿Puede el escritor merodear el “Secreto” sin tener en cuenta la “peligrosidad” de las palabras, su “doble filo”? Por derroteros distintos, *Peligrosas palabras* y *Escritura y Secreto* indagan en un territorio común: el de la ficción. De ésta se nutren y hacia ella

⁵³ De acuerdo con Horacio Cerutti Guldberg, el uso de la metáfora en el género ensayístico no le resta validez a la enunciación —como afirman algunos teóricos— sino que enriquece el discurso: “Quizá cabría la posibilidad de visualizar a las metáforas como un decir polisémico de una realidad que se resiste a la referencia unívoca del concepto”. “Hipótesis para una teoría del ensayo”, en Liliana Weinberg (comp.), *El ensayo en nuestra América, para una reconceptualización*, t. I, UNAM, México, 1993, p. 14.

⁵⁴ Tal y como afirma Ksenija Bilbija, “la obra de Valenzuela se articula en torno a los ejes fundamentales del poder, el deseo y el lenguaje, motivos imbricados y exhaustivamente analizados por los numerosos trabajos académicos que sus páginas han concitado”. En *Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 2003, p. 11.

vuelven, transformados, para al(im)entarla. El recorrido trazado de la ficción a la teoría no es, por tanto, una línea recta, sino un círculo: como —para utilizar una de las imágenes sugeridas por la misma Valenzuela— el Ouroboros que se muerde la cola.

Sin negar la autonomía de cada texto —pues resulta claro que ambos libros pueden leerse de forma independiente—, postulo que *Peligrosas palabras* y *Escritura y Secreto* son ejercicios teóricos complementarios: las ideas expuestas en uno refuerzan lo dicho en el otro. Empero, el camino que recorren es distinto. Mientras que *Escritura y Secreto* se articula en torno a la pregunta: ¿Cómo simbolizar por escrito lo inefable? —O, para decirlo de otro modo, ¿A partir de qué técnicas narrativas el escritor de ficciones puede representar el silencio?—, *Peligrosas palabras*, en cambio, plantea las siguientes interrogantes: ¿qué elementos distinguen a la escritura femenina? ¿Existe alguna marca de género sexual que diferencie el quehacer literario de las mujeres del de los hombres? ¿Qué aportaciones pueden hacer las mujeres a la tradición literaria encabezada por figuras masculinas?

El sesgo femenino de los textos que integran *Peligrosas palabras* se hace patente desde el comienzo del volumen en la siguiente advertencia: “Será esta una mirada de mujer, con conciencia de serlo, para bien y para mal, desde las hormonas, sí, pero sobre todo desde esa construcción social llamada mujer que atañe a la humanidad en pleno” (PP, pp. 14-15). ¿Cómo se caracteriza esa visión femenina sobre la literatura?

Valenzuela recurre, en primera instancia, a los lugares comunes que la crítica literaria emplea para definir la escritura de las mujeres. “Se dice, por ejemplo, que la escritura de mujer está hecha de *fragmentos*. Con los presentes textos no pienso refutar idea tan simplista, todo lo contrario. Trataré de alentarla pensando en fragmentos, aunque no me

reconozca tanto en la escritura fragmentada como en la *polifonía, una multiplicidad de voces para enfrentar el discurso hegemónico*” (PP, p. 15. Cursivas mías). Varios aspectos destacan de esta cita: el ataque frontal de la ensayista hacia las categorizaciones (y simplificaciones) con que algunos estudiosos de la literatura pretenden encasillar los textos femeninos; la defensa de la fragmentación como un recurso narrativo útil, vigente y, sobre todo, propio; el poder discursivo de la polifonía en contraste con las manifestaciones del otro poder: el autoritario, que pretende ofrecer verdades incuestionables y acallar las voces divergentes.

Para la autora de *Cambio de armas*, escribir es un acto de resistencia cuya función primordial consiste en dismantelar y dinamitar las certezas instauradas por los poderosos: “En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué nos está diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario [...] Es posible descubrir en el juego de connotaciones o asociaciones una posible verdad que se cuele contra todas las intenciones del emisor y delata sus falacias” (PP, pp. 90-91). Valenzuela sabe que el poder se manifiesta no sólo a través de la violencia y la represión, sino también por medio del lenguaje. Y, como escritora, se vale de éste para promover la fragmentación, la polisemia, la ambigüedad... el peligro de las interpretaciones múltiples.

Si, de acuerdo con esta premisa, el lenguaje es poder, también es sexo: “la palabra es cuerpo” (PP, p. 26). ¿Cuáles son las marcas de género sexual que caracterizan la escritura femenina? Según la autora, las mujeres, más que cambiar las palabras, construyen sentido a partir de “un material signado por el otro” (PP, p. 41). La aportación de las escritoras reside, en consecuencia, en efectuar “un cambio radical en la carga eléctrica de

las palabras. Les invertimos los polos, las hacemos positivas o negativas según nuestras propias necesidades y no siguiendo las imposiciones del lenguaje heredado” (PP, p. 26). ¿Qué significa modificar la “carga eléctrica de las palabras” e “invertirles los polos”? Considerar los múltiples sentidos y posibilidades hermenéuticas del lenguaje; ofrecer varias interpretaciones sobre una historia; hacer de un texto varios relatos a través de la ambigüedad. En busca de una voz propia, las escritoras blanden la palabra para hacerse un lugar en la tradición literaria “transgrediendo las barreras, rompiendo los cánones” (PP, pp. 41-42). Dicha transgresión (no está de más reiterarlo) se funda en técnicas de organización de los textos, pues, como la misma Valenzuela reconoce, “en ese juego del rompecabezas literario no interesa aquello que escribo sino cómo lo escribo” (ES, p. 32).

En la forma de articular la narración, la afamada *dispositio*, es dable hallar “el secreto del texto y es también donde podemos asistir a ese deslumbramiento de la palabra que alternativamente puede asumir el rol de perro fiel, de cuchillo o de dado” (PP, p. 33). La pregunta que se deriva de esta afirmación, en vista de la evidente perspectiva de género de la autora es: ¿De qué forma el uso de la ambigüedad define la escritura femenina? De acuerdo con la ensayista, las escritoras poseen la capacidad:

de incursionar en los terrenos de la ambigüedad, donde no existen los héroes y donde nada es tan blanco ni tan negro, donde los humores se mezclan y las secreciones nos pueden salpicar a todos. Sin duda ciertos escritores trabajan el terreno de las ambigüedades al igual que las escritoras, pero es muy posible que las palabras de la mujer suenen más amenazadoras que las del hombre; al fin y al cabo emanan del ser cuya misión primigenia sería la de tranquilizarnos... (PP, p. 102).

La ambigüedad, está claro, no es una estrategia narrativa privativa de hombres o mujeres. Sin embargo, cuando esta técnica es usada por las escritoras resulta más amenazadora y peligrosa debido a que, de acuerdo con las convenciones sociales (y literarias, por qué no decirlo), a la mujer se le ha atribuido históricamente un rol pasivo,

secundario, alejado de las grandes empresas individuales y colectivas. La función “tranquilizadora” de las mujeres no es una cualidad inherente a su género; se rige “menos por el sexo que por corresponder a preocupaciones comunes a una clase y dentro de ella expresa la particular condición de la mujer, una condición de opresión —obediencia, sumisión, reproducción de los valores sociales en el seno de la familia y la dominación sexual—”.⁵⁵ En contra de dicha dominación (social, sexual y del lenguaje) es que la ambigüedad cobra preponderancia en las disertaciones incluidas en uno y otro ensayo. Utilizada por las plumas femeninas, la ambigüedad se convierte en un instrumento de insubordinación o, para decirlo de otro modo, de contaminación y dilución del discurso hegemónico, a tal grado que:

las escritoras hacemos nuestro agosto con estas llamadas contaminaciones [...] las exponemos de la mejor manera posible para que la luz de la lectura haga resaltar todas sus facetas, hasta las más ocultas, aquellas con las que se nos imponía silencio. Las ignoradas hasta por nosotras mismas. Las que eluden hasta nuestra propia censura, la represión interna (PP, pp. 33-34).

En constante diálogo con el lector (interlocutor y símbolo de la otredad que completa el texto) las escritoras siembran preguntas, incertidumbres, búsquedas, contradicciones, a la vez que ahondan en el conocimiento de sí mismas y de la sociedad toda. Si bien es cierto que la escritura de las mujeres se ha configurado como “una salida, *una lucha contra el silencio* y contra los patrones que impone la sociedad”,⁵⁶ también lo es que Valenzuela, en *Peligrosas palabras* y *Escritura y Secreto* —esa poética de doble rostro—, asume el silencio, lo hace propio, escarba en él y lo devuelve siempre renovado, desafiante, envuelto en signos de interrogación. De lo inefable (el «Secreto») al silencio, y

⁵⁵ Sara Sefchovich, “Escritura y mujeres”, en *Mujeres en espejo 2, narradoras latinoamericanas, siglo XX*, Folios ediciones, México, 1985, p. 15.

⁵⁶ *Id.* Énfasis mío.

de éste a la ambigüedad, el camino que recorren los ensayos de Luisa Valenzuela sugiere no sólo una forma de encarar la ficción, sino también un método, a todas luces válido, para interpretar su obra. En las entrelíneas germina otra literatura y, con ella, otro mundo posible. Ese otro mundo se basa en la ambigüedad, ésa puerta hacia lo múltiple que permite al lector integrarse de forma activa al universo lúdico de la autora, siempre a contrapelo de la univocidad y el determinismo.

**La verdad se forja con mentiras:
un acercamiento a dos ensayos de Sergio Ramírez**

“La conquista de un nombre literario
es la conquista de un poder”

José María de Hostos, *La peregrinación*

Sergio Ramírez, calificado por Ángel Rama como “escritor contestatario”⁵⁷ y ampliamente conocido por formar parte del grupo revolucionario que derrocó a la dinastía Somoza en Nicaragua en 1979 —y, más tarde, por fungir como vicepresidente de su país—, ha logrado conciliar los dos oficios ejercidos con igual esmero a lo largo de su vida: la literatura y la política. Tal y como afirma el mismo Rama:

Su obra narrativa nunca ha estado escindida de su plena integración en el movimiento popular de su país, de una lucha antiimperialista diseñada por el propio Sandino, de su reclamo por una justicia social, pero también de la impostergable necesidad de modernizar las sociedades latinoamericanas. Su literatura responde a ambas aspiraciones.⁵⁸

Escritor político y político escritor, autor de una vasta obra —la cual abarca la novela, el cuento y el ensayo—, Ramírez despierta, hasta el momento, escasa atención de la crítica literaria. En este apartado me propongo analizar los ensayos del nicaragüense que tienen como tema central la creación literaria: *Mentiras verdaderas* (2001) y *El viejo arte de mentir* (2004), en aras de saber qué elementos destaca el autor como determinantes de la narrativa.

⁵⁷ Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha: 1964/1980*, Marcha editores, México, 1981, p. 45.

⁵⁸ “Sergio Ramírez”, en *ibid.*, p. 271.

Los títulos de ambos ensayos ofrecen un pertinente punto de partida: su énfasis en la relación entre literatura y mentira salta a la vista. ¿Cuál es el papel que, para Ramírez, juega la mentira en la —y sobre todo en su— literatura? ¿Cómo es que éste concepto se relaciona con la ficción y con la Historia? Y, en consecuencia, ¿puede considerársele como la unidad primordial de su escritura? Éstas y otras preguntas son a las que intentaré dar respuesta en las páginas subsiguientes.

La literatura: el arte de saber mentir

La semejanza entre *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir* es palmaria: en uno y otro texto sobresalen tres aspectos fundamentales: el lenguaje, la verosimilitud y la imaginación. La literatura —ese viejo arte de mentir, a decir de Ramírez— se construye con base en esta indisociable trinidad.

El lenguaje es la materia prima del escritor, quien por medio de la palabra crea “una realidad paralela, [...] una realidad nueva, que en ningún caso será igual a lo que nosotros, como punto de partida, estamos identificando como realidad”.⁵⁹ La realidad —a secas— no es otra cosa que el mundo factual, objetivo, que el literato transforma a través del lenguaje. Este proceso es, afirma Ramírez, similar al que utiliza el carpintero cuando convierte un árbol en mueble, pues “entre el árbol y el mueble, entre la materia del árbol y la transformación de la materia en un mueble, queda de por medio la apropiación de esa materia, apropiación que [en el caso del autor de ficciones] es el

⁵⁹ Sergio Ramírez, *El viejo arte de mentir*, ITESM-Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 45. En adelante, las referencias a este libro estarán en el cuerpo del texto, bajo la abreviatura EVAM y el número de página correspondiente.

proceso de convertir la realidad en imaginación y la imaginación en lenguaje”.⁶⁰ ¿Cómo opera, entonces, dicho trocambio de la realidad en imaginación?

En vista de que la realidad “es fruto de la percepción particular de cada uno, por mucho que se base en elementos concretos” (EVAM, p. 20), las apreciaciones sobre un mismo objeto habrán de ser distintas de acuerdo con los “prejuicios, experiencias, formación cultural, miedos, esperanzas” (*id.*) de cada individuo. La subjetividad es, en suma, el factor que según el nicaragüense potencia el distanciamiento entre lo real y lo aprehendido y revela la “falsedad de la verdad” (EVAM, p. 21). En esta paradoja se cifra la condición mentirosa de la literatura: puesto que la verdad es una “deidad escurridiza y, las más de las veces, inaprensible” (*id.*), el escritor postula su visión particular del mundo objetivo y lo convierte en imaginación, es decir, en mentira. Sin embargo, las mentiras del literato obedecen a reglas precisas y, entre ellas, la verosimilitud cumple un papel primordial.

No basta con mentir, hay que persuadir; hacer que lo escrito parezca real. Ésta es una de las premisas básicas de Ramírez: el autor de ficciones debe ofrecerle al lector “mentiras verdaderas” (MV, p. 20). ¿Qué significa este oxímoron? Que “las mentiras verdaderas tienen que ser creíbles” (*id.*). La verosimilitud es el rasero con el cual se mide la credibilidad del relato o, dicho en palabras del autor, la “regla sagrada” (EVAM, p. 19) del escritor. Y subraya: “los datos que ofrezcamos para revestir la historia tienen que ser veraces bajo todo punto, de modo que el lector, al compararlos con su propia experiencia, concluya que son reales. Es lo que en literatura llamaremos *realismo*, que es

⁶⁰ *Mentiras verdaderas*, Alfaguara, México, 2001, p. 90. Las citas de este texto se harán, al igual que las del otro ensayo del autor, a renglón seguido, con la abreviatura MV y el número de página que las contiene.

cuando la imaginación surge como una emanación o transformación del material de la realidad” (EVAM, p. 20. Énfasis mío). Queda claro que, para el autor de *Margarita, está linda la mar*, la imaginación del narrador⁶¹ debe estar supeditada a la verosimilitud.⁶² Pero, ¿qué implicaciones tiene para Ramírez la definición de realismo? Si nos ceñimos a lo expresado en la cita anterior, el realismo resulta del contrato de lectura establecido entre autor y lector: el primero redacta un texto a su parecer verosímil; el segundo lo percibe como tal. Ramírez remarca que:

el lector precisa de credibilidad y nosotros, como escritores, tenemos que dársela en la narración sin ninguna clase de trampas. Si fallamos en esa primera oferta de credibilidad, que depende de la verosimilitud (el símil de lo verdadero), estaremos derrumbando desde el primer momento el edificio donde ambos tenemos que vivir, escritor y lector (EVAM, p. 22).

Esta relación de “complicidad entre escritor y lector, engañador y engañado, seductor y seducido” (MV, p. 15) no está desprovista de inconvenientes teóricos, pues, como afirma Roman Jakobson:

Declaramos realistas a las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad. Desde ya la ambigüedad es evidente:

- 1.- Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista la obra propuesta como verosímil por el autor. (Significación A).
- 2.- Se llama realista a la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga. (significación B).⁶³

⁶¹ En adelante utilizaré de forma indistinta los términos “narrador” y “novelista” para referirme al autor de literatura, en vista de que las ideas de Ramírez se centran en este género y no en la producción poética o dramática.

⁶² Vale aquí recordar que, según Helena Beristáin, la verosimilitud es “la ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra que puede ser, inclusive, fantástica. Dicha ilusión proviene de la conformidad de su estructura con sus convenciones características de un género en una época, sin necesidad de guardar correspondencia con situaciones y datos de la realidad extralingüística”. *Diccionario de retórica y poética*, s. v. “verosimilitud”. En el fragmento siguiente me ocuparé del distingo que Ramírez establece entre “imaginación” y “fantasía”.

⁶³ Roman Jakobson, “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 71-72. De la significación A se desprenden dos posibilidades: A1: “la tendencia a deformar los cánones artísticos vigentes, interpretada como un acercamiento a la realidad” y A2: “la tendencia conservadora limitada al interior de una tradición artística e interpretada como fidelidad a la realidad”. La significación B, por su parte, también posee dos variantes: B1: “Yo [lector] soy revolucionario en relación a los hábitos artísticos vigentes y percibo su deformación como un

No queda claro si Ramírez alude a la significación A o B, o quizá no tiene en cuenta esta distinción. En primer término, sus planteamientos sugieren que es el escritor quien asume el deber de realizar un texto verosímil (caso A) y que, como consecuencia de este propósito, el lector habrá de reconocer su tono “realista” (caso B). Empero, es dable de igual manera, filiar la definición de realismo a la que el nicaragüense se refiere —es decir, la “transformación de la realidad en imaginación”— con la que Jakobson caracteriza a la corriente artística del siglo XIX del mismo nombre (significación C). La gran cantidad de referencias literarias de este periodo incluidas en ambos ensayos (Dickens, Tolstoi, Balzac, entre otros), resaltan el vínculo entre el realismo decimonónico y el arte de contar mentiras verdaderas.

Imaginación y fantasía

En su reflexión sobre la escritura de ficción, Sergio Ramírez diferencia las mentiras verdaderas de las mentiras falsas. Las primeras, verosímiles y “realistas”, son hijas de la imaginación; las otras, desproporcionadas e incongruentes, derivan de la fantasía. “Aun en los libros donde la imaginación no conoce límites, como en *Las mil y una noches*, no se cuentan falsedades, no se cuentan fantasías. *La imaginación es seria, la fantasía no*” (MV, pp. 20-21. Énfasis mío). ¿En qué consiste la seriedad de lo imaginativo frente a lo fantasioso? En su carácter realista, ya sea en el sentido A, B o C que Jakobson le atribuye, pues el autor utiliza con deliberada ambigüedad el término para reforzar sus hipótesis. Así, “La realidad no es más que la imaginación en su estado sólido; la imaginación es una

acercamiento a la realidad” y B2: “Yo soy conservador y percibo la deformación de los hábitos artísticos vigentes como una alteración de la realidad”, p. 74.

propiedad diferente del mismo cuerpo, es decir, la realidad en su estado gaseoso [...] La fantasía no es un cuerpo, ni siquiera un cuerpo gaseoso” (*id.*). Para el autor de *Castigo divino*, el realismo, como forma de expresión literaria, es la vía no sólo idónea, sino aparentemente *natural* de escritura que se desprende de la realidad extratextual⁶⁴ o, dicho de otro modo, es el mecanismo óptimo para representar y, ante todo, “proyectar el mundo en términos que nunca dejen de tener congruencia. Balzac quería la reproducción del mundo real en el mundo de la ficción. La novela como espejo seductor e implacable de la realidad. El velo de la imaginación en el rostro de la verdad, tan sutil y evanescente como su propia emanación, su propia alma, no su máscara” (MV, p. 76). Ya sea como estado gaseoso de la realidad sólida o como reflejo de ésta, la imaginación debe siempre apelar a la credibilidad. Para discernir con mayor claridad el valor de la imaginación en oposición a la fantasía, vale la pena examinar el material con el que Ramírez ejemplifica cada una de estas vertientes.

La literatura de imaginación (es decir, la que cuenta mentiras verdaderas) es, como ya se dijo anteriormente, siempre verosímil o realista (en cualquiera de las tres definiciones de Jakobson). Autores y subgéneros narrativos de diversa índole así como de distintas épocas desfilan en el recuento de lo imaginativo, mostrando así la permanente tensión entre el mundo empírico y el mundo deseado: Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Ray Bradbury, Somerset Maugham, Gustave Flaubert, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, entre otros. Los ejemplos de creaciones fantasiosas (las que originan mentiras falsas) son, en cambio, pocos, pero no por ello

⁶⁴ Otras formas contemporáneas del realismo, como el denominado realismo mágico (o, para decirlo en términos de Irlemar Chiampi, “realismo maravilloso”), se ciñen, a decir de Ramírez, a la narración imaginativa y no a la fantasiosa. *Cfr. El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983.

menos esclarecedores: por un lado, los libros de caballería, que “siempre proponen situaciones inverosímiles, y se doblan bajo el peso de sus propias mentiras, un alud de trapo, madera y cartón” (MV, p. 25)⁶⁵; por el otro, “los animales de la zoología fantástica de Walt Disney —incluyendo los elefantes alados— que no conocen el mal sino como una contradicción plana y absoluta del bien tan simple y sin relieves que representan en sus colores planos” (MV, p. 88).

Si la verosimilitud —la propuesta por el autor, la percibida por el lector o la de la corriente literaria del siglo XIX— es el punto de engarce, a la vez que la evidencia de su carácter artístico, entre textos tan disímiles como *Las mil y una noches*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *Cien años de soledad*, la exageración (y su concomitante falta de credibilidad) es, por el contrario, el factor común de los productos de la fantasía. Pero hay más: lo que Ramírez denuncia de los libros de caballería no son sólo sus incongruencias y desproporciones, sino otras “fallas”, a su parecer, imperdonables: 1) la forma en que éste género narrativo, al reproducir su estructura *ad nauseam*, se convirtió en “un cliché, un molde consabido en el que vaciar la trama, que para el lector entrenado no depara ya sorpresas” (MV, p. 27)⁶⁶; y 2) que “su paisaje, el campo de su acción, sus antihéroes, son arcaicos. Y ellos [los protagonistas], como reflejo de su entorno fatal, respiran el aire de la decrepitud y se vuelven también arcaicos” (MV, pp. 28-29). En otras palabras, el defecto del *Amadís* y compañía reside en su producción

⁶⁵ No deja de llamar la atención esta lectura descontextualizada de Ramírez sobre las novelas de caballería. El nicaragüense desatiende que, en su momento, lo expresado en los libros de caballería era considerado real, en vista de que no existía (como hoy en día) la distinción entre ficción literaria y realidad extratextual; por el contrario, lo escrito poseía una autoridad irrefutable y era asumido como cierto.

⁶⁶ De nuevo, el autor de *Margarita, está linda la mar* obvia que tales “sorpresas”, es decir, la originalidad, no era un valor vigente. Baste recordar que acudir a la “fórmula”, reproducir el modelo canónico (la afamada *imitatio*) era el principal atributo de un texto. En defensa de Ramírez, bien puede decirse que su ofensiva tiene como objetivo no a los libros de caballería en sí mismos, sino a la reivindicación de éstos que hiciera Mario Vargas Llosa en su ensayo *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991).

en serie (esa creación con base en “moldes”) y en la estandarización de sus personajes (estereotipados, no creíbles y, por tanto, perecederos). Algo similar ocurre con los personajes de Disney: su maniqueísmo y simpleza (esa “falta de relieves”) los separan, inexorablemente, de la *verdadera* imaginación.

La falta de fidelidad a la realidad que Ramírez imputa a estas creaciones fantásticas (llaneza y esquematismo, en resumen) no se reduce a sus deficiencias compositivas o estéticas sino, sobre todo, a las ideológicas. El denuesto del nicaragüense hacia los dibujos animados y los libros de caballería se funda, aunque el autor no lo explicita, en el carácter “popular” y “masivo” de ambos discursos. Bajo esta luz, las novelas de caballería:

fueron *best-sellers* en su tiempo, un género preferido porque relataba las mentiras de *moda*, las que el público *demandaba* oír; lecturas verdaderamente *populares* que encantaban y entretenían a miles de *ociosos*: sólo del *Amadís de Gaula* se imprimieron entre 1508 y 1589 más de treinta ediciones, y no hay duda de que despertaban la imaginación antes de que llegaran a *degradarse* en pura fantasía (MV, p. 27. *Cursivas mías*).

La falsedad de historias como la de Esplandián o Galaor consiste —además de su exageración y reiteración formal, como ya se dijo— en su desmedida complacencia para con el público: eran mentiras “de moda” que satisfacían las expectativas de los “ociosos” escuchas. Para Ramírez, los libros de caballería son el germen de la literatura sometida a las leyes del mercado, estereotipada, vacía de sentido y completamente autónoma en tanto desvinculada de lo social.⁶⁷

⁶⁷ En definitiva, los libros de caballería no estaban apartados del contexto social en que se producían y difundían: representaban una forma bastante difundida y predominante de concebir la realidad extratextual. Si Ramírez los denuesta es porque su concepto de imaginación está estrechamente ligado a un ejercicio crítico de las condiciones económicas, políticas y sociales imperantes. Nótese la coincidencia entre estas ideas de Ramírez y las que, varias décadas antes, propuso al respecto José Carlos Mariátegui: “la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando

En su diatriba contra los emblemáticos personajes de Walt Disney, el ensayista les reprocha ese mismo distanciamiento de la complejidad del entramado social. Y más aún: en su crítica subyace una franca oposición a los valores que transmiten dichos dibujos animados.⁶⁸ La fantasía es nociva porque defiende la ideología dominante y caricaturiza las relaciones entre los individuos.⁶⁹

Las mentiras falsas fomentan la alienación: desvinculan al individuo de su contexto inmediato, lo apartan de la Historia, lo reducen a la contemplación irreflexiva. La fantasía posee, para Ramírez, los mismos inconvenientes que Horkheimer y Adorno hallan en los productos generados por la industria cultural, pues en una y otra:

El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica al pensamiento), sino a través de señales. Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. Los desarrollos deben surgir, en la medida de lo posible, de la situación inmediatamente anterior, y no de la idea del todo.⁷⁰

Mientras que la fantasía evita el pensamiento propio, la imaginación lo procura. La primera opera a través de señales inconexas, la segunda, en contraparte, pretende ofrecer una idea del todo; aquella empaña la realidad, ésta la refleja.⁷¹ La imaginación, se

crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama". "La realidad y la ficción", en *Textos básicos*, selección, prólogo y notas de Aníbal Quijano, México, 1991, p. 390.

⁶⁸ No hay duda de que Ramírez suscribiría la siguiente afirmación: "Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald, en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos". Max Horkheimer y Theodor Adorno, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Introducción y selección de Juan José Sánchez, Trotta, Valladolid, 1998, p. 183.

⁶⁹ Es posible relacionar el desprecio del autor de *Mentiras verdaderas* por las criaturas de Walt Disney con el análisis que sobre éstas realizaron Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Según afirma Héctor Schmucler en el prólogo a este libro, "Donald es la metáfora del pensamiento burgués que penetra insensiblemente en los niños a través de todos los canales de formación de su estructura mental". "Donald y la política", en *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo, siglo XXI*, México, 1978, p. 6.

⁷⁰ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *op. cit.*, pp. 181-182.

⁷¹ La distinción entre fantasía e imaginación que hace Ramírez es similar a la que utiliza Umberto Eco para diferenciar la novela «popular» de la novela «problemática». Según el italiano, en la novela «popular» "se

deduce de lo anterior, constituye la piedra angular del arte de saber mentir, un proceso que va “del mundo exterior hacia el mundo interior, y viceversa” (EVAM, p. 71). ¿Cómo se representa este proceso en la escritura? ¿Qué elementos de la realidad recoge y aprehende la literatura de imaginación, es decir, la erigida con base en mentiras verdaderas?

En este punto, conviene recordar que otro connotado autor latinoamericano, antes que Sergio Ramírez, dedicó un libro entero a la reflexión sobre el papel que juega la mentira en la literatura: Mario Vargas Llosa, en *La verdad de las mentiras* (1989). Confío en que el cotejo entre los planteamientos del peruano y el nicaragüense puede ayudar a dilucidar mejor la posición de uno y otro autor respecto a las cualidades y posibilidades de la ficción en relación con la Historia.

Vargas y Ramírez: dos formas de encarar la ficción

No son escasos los puntos en común entre las hipótesis defendidas por Ramírez en sus dos ensayos y los argumentos que, años atrás, esbozara Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*. Para ambos autores la mentira es condición *sine qua non* de la literatura: al convertirse en lenguaje, los hechos narrados cobran un cariz distinto. “Las mentiras de las novelas [...] llenan las insuficiencias de la vida”.⁷² Al modificar la realidad, la literatura

librará siempre una lucha del bien contra el mal, que, cueste lo que cueste, siempre se resolverá — independientemente de que el desenlace rebose felicidad o dolor— a favor del bien, definido según los términos de la moralidad, de los valores y de la ideología al uso. La novela «problemática» propone, en cambio, unos finales ambiguos precisamente porque tanto la felicidad de Rastignac como la desesperación de Emma Bovary ponen puntual y ferozmente en cuestión el concepto adquirido de «Bien» (y de «Mal»”. *El superhombre de masas*, Debolsillo, México, 2005, p. 17.

⁷² Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras (ensayos sobre literatura)*, Seix Barral, México, 1991, p. 12.

le agrega algo: permite entrever la insatisfacción humana que anida en toda ficción.⁷³ “En efecto, todas las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésta es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una *curiosa verdad*, que sólo puede expresarse *disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es*”.⁷⁴ La “verdad de las mentiras” se traduce como la facultad de la literatura para evidenciar, por medio de la imaginación, rasgos de la condición humana que, por su fidelidad a los acontecimientos, el libro de historia y el texto periodístico no pueden transmitir.

La ficción narrativa es, para uno y otro escritor, un discurso privilegiado. A decir de Vargas, “sólo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas”;⁷⁵ según Ramírez, “es la maestra de la dialéctica totalizante, la que escribe, describe, dice, quiere decir, explicarlo todo” (MV, p. 122). Como puede apreciarse, ambos autores tienen en muy alta estima su oficio y no dudan en conferirle a éste una función específica en el entramado social: descubrir, a “contraluz”, verdades. Pero, ¿qué tipo de verdades? ¿Son éstas, acaso, las mismas para cada uno de los novelistas aquí citados?

Mario Vargas Llosa sostiene que la ficción narrativa proyecta las inconformidades del ser humano pero, sobre todo, las individuales. La literatura cuenta, a su parecer, “la

⁷³ Este planteamiento de Vargas Llosa —por lo demás, bastante popular entre los escritores— guarda relación con las hipótesis formuladas por Sigmund Freud respecto a la insatisfacción como aliciente de la creación artística y, particularmente, literaria: “Es lícito decir que el satisfecho nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad”. “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras completas*, vol. IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1999, pp. 123 y ss.

⁷⁴ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 6. *Cursivas mías.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 15. Sin embargo, no toda literatura tiene la capacidad de manifestar esa “verdad oculta”. El nicaragüense concuerda con Vargas en su distingo entre la “buena” y “mala” literatura: la “buena” es persuasiva y verosímil; la “mala”, no ilusiona y es, en consecuencia, in-creíble, falaz.

historia *privada* de las naciones”.⁷⁶ El acontecer público es el objeto de estudio del discurso histórico, de pretensiones científicas; las historias privadas, en cambio, son el material referencial del que se nutre la literatura. Una y otra disciplina —historia y literatura— mantienen una relación de complementariedad: la narración histórica “es indispensable e insustituible para saber lo que fuimos y acaso lo que seremos como colectividades humanas”;⁷⁷ las historias individuales relatan “lo que somos como individuos y lo que quisimos ser y no pudimos serlo de verdad y debimos por tanto serlo fantaseando e inventando [eso] sólo la literatura lo sabe contar”.⁷⁸

Preservar intacta la frontera entre historia y literatura es, para Vargas Llosa, una prerrogativa de las sociedades “abiertas”, en vista de que en ellas “la ficción y la historia coexisten, sin invadir ni usurpar la una los dominios y las funciones de la otra”.⁷⁹ En las sociedades “cerradas”, se deduce de lo anterior, ocurre lo contrario: “la ficción y la historia han dejado de ser cosas distintas y pasado a confundirse constantemente de identidades como en un baile de máscaras”.⁸⁰ La autonomización de la literatura —su separación de otras disciplinas (la historia, el periodismo)— es el principal atributo de las sociedades que el autor peruano denomina “abiertas” o democráticas. En tales sistemas, la literatura, restringida al orden de lo personal e íntimo, es un salvoconducto, una manera de “afirmar la soberanía individual [...] de preservar un espacio propio de libertad, una ciudadela fuera del control del poder y de las interferencias de los otros”.⁸¹ La ficción adquiere, de acuerdo con esta hipótesis, una función “liberadora”: le permite al

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20. Énfasis mío.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 20.

sujeto (autor y lector, en este caso) *fantasear*, jugar a ser otro y, a la vez, *aislarse* de los demás. En esta brecha que se abre entre el individuo y la sociedad (al igual que la que divide a la literatura de la historia) el autor de *La casa verde* halla la libertad originaria de la cual habrán de surgir, derivadas, todas las demás.⁸²

Sergio Ramírez encara de forma distinta la relación entre historia y literatura. Para él la ficción tiene, desde su gestación, un carácter social. En América Latina, declara, “no es posible reservar para la novela un sector de intimidad, que quiere decir relato de las vidas privadas, sin que la Historia pública no aparezca con sus colores dominantes, no sólo como telón de fondo sino como un escenario vivo que se interrelaciona con los escenarios privados. Y no estamos hablando de una categoría de «novela histórica», sino de la novela en general, como relato intervenido por la Historia pública” (EVAM, pp. 68-69).⁸³ Toda novela es histórica en la medida en que *debe* dar cuenta de las contradicciones sociales. No basta —parece ser la consigna de Ramírez— con circunscribir la narrativa al ámbito de lo privado, a la esfera de la intimidad, tal como

⁸² Es, a mi parecer, significativo que *La verdad de las mentiras* apareciera pocos meses antes de que Vargas Llosa anunciara su candidatura a la presidencia del Perú. Las ideas expresadas en este libro, vistas a “contraluz” (tal como el autor sugiere que leamos las mentiras de la literatura), revelan la forma en que él legitima, desde su condición de escritor, su incursión en la política. Si la ficción evidencia las insatisfacciones que bullen en el alma humana, ¿no es el escritor el más indicado para reconocerlas y, acaso, paliarlas? Además, la incisiva distinción de Vargas entre las sociedades “abiertas” y las “cerradas”, acentúa su filiación político/ideológica: las sociedades “cerradas” (o “autoritarias”, entre las que reconoce a la Unión Soviética y a sus antepasados y “compatriotas” los Incas) mutilan la imaginación y, con ella, el germen de todo “auténtico” progreso. El progreso auténtico, se deduce, es privativo de las sociedades “abiertas” y se sintetiza en el derecho que los individuos poseen para imaginar, pese a que “el precio de la libertad de que gozan se paga a menudo en tremendas desigualdades de fortuna —y lo que es peor— de oportunidad entre sus miembros” (*ibid.*, p. 18). Las desigualdades económicas y sociales se resarcan, según Vargas, con la libertad de pensamiento que poseen los individuos. Ramírez, gran admirador del autor de *La ciudad y los perros* en el plano artístico, disiente con él en política. A propósito del fracaso electoral del peruano, confiesa: “algo de culpa en esa derrota habrá que atribuir a su propio proyecto neoliberal, inspirado, como él mismo lo confiesa [...] en las ideas fundamentalistas y casi teologales de Margaret Thatcher”. “El artista frente a su modelo”, en *Oficios compartidos*, Siglo XXI, México, 1994, p. 143.

⁸³ Ramírez escribe Historia así, con mayúsculas, para recalcar la importancia de los sucesos sociales ante las historias “minúsculas” o particulares.

propone Vargas; es imprescindible referir las vicisitudes de la vida pública. En vista de lo anterior, no resulta extraño que el nicaragüense asevere: “Casi no hay acontecimiento privado *per se*. Es escasa la posibilidad de contar una historia de amor dentro de las paredes de una alcoba sin que los amantes tengan que verse sobresaltados por los ruidos de la calle o el rumor de una multitud inconforme, unos disparos de fusil, el sordo estallido de los cañones” (EVAM, p. 115). Los relatos de historias individuales no son posibles sin su correlato —ese “escenario vivo”— colectivo. La posibilidad de eludir ese llamado del exterior en la literatura resulta, para Ramírez, no sólo escasa sino también estéticamente inviable.⁸⁴

La novelística latinoamericana imbrica las historias privadas con la Historia pública para resaltar, siempre, los efectos de esta última sobre aquellas. “Para nuestros escritores, la Historia pública y la ambición de contarla, domina el discurso narrativo y se sitúa *por encima* de las historias con minúsculas, que son las historias privadas” (EVAM, p. 68. Cursivas mías). Y más: los acontecimientos sociales, singulares y extraordinarios por sí mismos, obligan al novelista a referirlos en sus textos, pues no hay posibilidad de escapar a su influjo: “nuestra Historia pública, que nunca ha sido una historia común, seguirá corriendo por delante de los novelistas para *desafiarlos* y para *forzarlos* a entrar en su cauce de manera *ineludible*” (EVAM, p. 106. Subrayado mío).⁸⁵

⁸⁴ Ese distanciamiento de lo social es justo lo que Ramírez condena de los libros de caballería: la “autonomía perfecta” de éstos, su falta de apego a la realidad extratextual se convirtió en “su ruina; [porque] *desprendió de la vida su fabulación* y quedaron vagando en el espacio oscuro como pedazos de un mundo muerto y desaparecido”. MV, p. 30. Énfasis mío.

⁸⁵ Ramírez hace eco de las ideas implantadas por Alejo Carpentier sobre la peculiaridad de la historia en América Latina: “por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares”. El texto del cubano culmina con la siguiente aseveración: “¿Pero qué es la historia de América

La narrativa persigue a la Historia, intenta aprehenderla, explicarla, darle sentido. Según Ramírez, “Éste es un punto de verdadera importancia. En América Latina, *el novelista sigue estando en capacidad de sustituir al historiador*, no sólo en cuanto a los hechos del pasado remoto, sino en cuanto al acontecer diario que se acumula frente a nuestros ojos asombrados” (EVAM, p. 123. Cursivas mías). El linde entre literatura e historia (tan defendido por Vargas Llosa) es, para el autor de *¿Te dio miedo la sangre?*, lábil. Si el novelista está en condiciones de relevar al historiador es porque sus ficciones —forjadas con mentiras verdaderas— exhiben las omisiones de la historiografía. La literatura asume un cometido explícito: llena los intersticios que dejan otros discursos⁸⁶ y, en consecuencia, se sitúa *sobre* ellos.

La literatura como discurso total

Para Sergio Ramírez la ficción es un discurso integral, que dicta “Cómo ver a América, cómo interpretarla, cómo creerla, *querer hacerla, querer transformarla*”. (MV, p. 116. Énfasis mío). Al denunciar las lagunas o falsificaciones impuestas por la historiografía oficial (la vinculada al Estado), la literatura asume una labor crítica y revolucionaria: muestra los conflictos sociales —“dictaduras, intervenciones militares, revoluciones [...] lucha por la tierra, movimientos guerrilleros, miles de desaparecidos, campos de concentración, cementerios clandestinos, escuadrones de la muerte, masacres de

toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”. En “Prólogo” a *El reino de este mundo, Obras completas*, Volumen 2, Siglo XXI, México, 1985, pp. 17-18.

⁸⁶ Ramírez, de acuerdo con las aseveraciones de Melba Julia Rivera, “insistirá en que, frente a esta sociedad [latinoamericana] [...] recobra importancia la imaginación creativa literaria para la reconstrucción de la Historia en contra del olvido”. “Epílogo. Los escritores: ángeles guardianes de la memoria”, en EVAM, p. 136.

indígenas, secuestros de recién nacidos” (EVAM, p. 69)—⁸⁷ y proyecta, como envés, la sociedad deseable.

Mientras permanezca abierta la dicotomía entre sociedad real y sociedad ideal, el escritor estará siempre regresando a la Historia pública en busca no sólo de un escenario, sino de un motivo esencial, y tratará de representar el abismo que se abre entre esos dos mundos. Y su pretensión de actuar como *filósofo de la historia*, como *vidente*, como *profeta*, lo llevará a una búsqueda perpetua por *reproducir la totalidad* del universo social (EVAM, p. 113. Subrayado mío).

El autor de novelas es, en consideración de Ramírez, un individuo capaz de comprender mejor que otros el devenir del tiempo y, por tanto, está facultado tanto para calcar en sus textos la complejidad del entramado social, como para vaticinar lo que habrá de ocurrir, siempre “ascendiendo, levitando por encima de la sustancia de la realidad” (MV, p. 43). A propósito, él mismo señala:

El intelectual, el instruido, el leído, el sabido, frente a un pueblo pobre, oprimido, es el que sabe más. El intelectual es el *sajurín*, [...] el zahorí, el mago, el adivino, el que lo sabe todo, el de *Las mil y una noches*, el de las maravillas. Y en Nicaragua el escritor es como un zahorí, y el pueblo dice que el que sabe más está obligado a saberlo todo, no sólo porque escribe bonito sino porque si escribe bonito es porque está más instruido. [...] Hay como una especie de delegación en el escritor, y por eso entiendo que los intelectuales, los escritores, a quienes he representado en la revolución, de alguna manera, tienen esa responsabilidad.⁸⁸

Llama la atención que el nicaragüense afirme que su poder, en tanto intelectual (ese “saberlo todo”), sea una atribución que la colectividad le confiere (“el pueblo dice”) y no una cualidad que él mismo se imputa. Escribir trae a cuevas una responsabilidad social, una obligación delegada por los otros: demostrar, a través del texto, que sabe más. ¿Y qué implica saber más? Fungir como “mago”, “adivino” o “profeta”, es decir, develar las contradicciones sociales, evidenciar las argucias de los detentores del poder, alzar la voz

⁸⁷ Además de estos temas, páginas más adelante Ramírez sugiere otros que, a su parecer, cobran preeminencia en los albores del siglo XXI: el narcotráfico, la corrupción, el derrumbe de la clase media, la contaminación, la pobreza extrema, la globalización y la migración. En sus novelas más recientes, *Sombras nada más* (2002), *Mil y una muertes* (2004), *El cielo llora por mí* (2008) e incluso *La fugitiva* (2011), las injusticias, la corrupción, el narcotráfico y la migración tienen un papel primordial.

⁸⁸ “La novela, la política, la vida: una revolución permanente”, en *Oficios compartidos*, p. 26.

frente a las injusticias y los agravios perpetrados en contra de aquellos a los que el escritor representa: el pueblo “pobre” y “oprimido”. Ramírez no pasa por alto que ejercer la literatura —sobre todo en América Latina— es una forma de excepcionalidad, pues no todos los ciudadanos tienen acceso a la escritura (ni mucho menos pueden vivir de lo que escriben); de ahí que al novelista le corresponda hablar por los demás y darles voz.⁸⁹

Para el autor de *Margarita, está linda la mar* la literatura (y de forma encubierta, pero no por ello menos efectiva, *su* literatura) es el vórtice en torno al cual se articulan todos los otros discursos; el único lugar de enunciación apto para “registrar [dentro de sí] todas las ramas del conocimiento” (EVAM, p. 115), a la manera de “una metáfora epistemológica de la realidad”.⁹⁰ “Como novelistas —apunta Ramírez— hemos querido siempre tocar todos los registros posibles, como ya se probó desde comienzos del siglo xx: no sólo los episodios de la Historia pública, sino también la geografía, la sociología, la antropología, la demografía, la etnología, la zoología, la botánica, la geología, la arqueología” (EVAM, p. 114).⁹¹

Por si fuera poco, además de asimilar todos los otros posibles géneros discursivos, la narrativa latinoamericana —en la que figuran, según el nicaragüense, escritores como

⁸⁹ Este deseo de hablar por los demás es patente en el testimonio *La marca del Zorro*, en el que Ramírez funge como interlocutor y organizador del relato del comandante Francisco Rivera Quintero, alias el “Zorro”, guerrillero sandinista y uno de los protagonistas de la derrota de la Guardia Nacional somocista en 1979.

⁹⁰ Melba Julia Rivera, *art cit.*, p. 131.

⁹¹ Esta noción extensiva de la novelística latinoamericana tiene su correlato en lo enunciado por Roberto González Echevarría: “Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la ‘verdad’ —es decir, el poder—, en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción”. En *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. de Virginia Aguirre, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 38. Estos otros documentos a los que alude González son: la relación (informe, deposición, confesión, testimonio, carta, declaración) en la picaresca y en las primeras ficciones de y sobre América; las ciencias naturales y las ciencias sociales (manifestadas en el lenguaje de los viajeros que recorrieron el continente), durante el siglo xix; la antropología y la etnografía (por su interés en los mitos fundadores y en la indagación de la identidad cultural) en la novela moderna.

Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, entre otros—⁹² debe incidir en la realidad extratextual y ser, ante todo, una “máquina de acción”.⁹³

La literatura en la política y la política en la literatura

Si hasta ahora he remarcado que la obra de Ramírez se distingue por un alto grado de compromiso social, vale la pena abrir un breve paréntesis para intentar explicar los vaivenes que, en la trayectoria del autor, sostiene la relación entre literatura y política. Desde sus inicios, Ramírez se caracterizó, tal como afirma Ángel Rama, por ser un “contestatario”, por confrontar al poder hegemónico y autoritario de su país: muestra de ello son los cuentos incluidos en *De tropeles y tropelías* (1971) y su novela *¿Te dio miedo la sangre?* (1977), en los que denuncia y a la vez ridiculiza a la dinastía de los Somoza.

Sin embargo, durante los años más intensos de su actividad gubernamental en Nicaragua —me refiero, sobre todo, al período comprendido entre 1984 y 1994—, Ramírez abandonó casi por completo la escritura de ficción (publicó *Castigo divino* en 1988 y el libro de relatos *Clave de sol* en 1992). Fue tal la participación del nicaragüense en el proyecto revolucionario, que afirmó: “Yo me digo, incluso, que podría ver a Sergio Ramírez sin ser escritor, pero que nunca podría yo imaginarme sin la revolución, porque creo que, sin la revolución, mi vida no tendría sentido”.⁹⁴ Esta noción, en la que el oficio de escritor está supeditado al de político, se modificó considerablemente a partir de las

⁹² Nótese que varios de estos escritores coinciden con los que Luisa Valenzuela postula como (sus) “maestros del «Secreto»”.

⁹³ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 40.

⁹⁴ *Oficios compartidos*, p. 21.

desavenencias que tuvo con Daniel Ortega —líder del FSLN y actual presidente de Nicaragua— y que culminaron con su total distanciamiento del aparato estatal de su país.⁹⁵ Desde entonces, nuestro autor se convirtió en un agudo crítico de la realidad pos-revolucionaria nicaragüense y encabeza la disidencia sandinista: su posición es la de un intelectual que se erige como una especie de conciencia crítica del *establishment*.⁹⁶

En pocos años, Sergio Ramírez pasó de escritor rebelde a político revolucionario; más tarde, a desencantado detractor del FSLN y, sobre todo, del gobierno “caudillista” de Ortega. A esta última etapa pertenecen *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir*, a pesar de la siguiente advertencia del autor:

Siempre he tenido mucho miedo a que la acción política influyera en la recreación literaria, en convertir la ficción en participación propia. Cuando estábamos en el poder, o en la lucha, escribir sobre mi compromiso me causaba terror porque pensaba que podía contaminarse mi literatura con las posiciones políticas o ideológicas. Inevitablemente, uno se vuelve agente de relaciones públicas de la causa que defiende y la literatura no es invulnerable a eso. Estoy convencido que las obras de propaganda son siempre fallidas, excepto *Casablanca*, y por eso, cuando dejé el poder y salí como disidente, también me dio miedo porque me causaba cierta repulsión la literatura disidente, la que se utiliza para hacer denuncias o para saldar cuentas con los viejos compañeros.⁹⁷

⁹⁵ Las causas de dicha ruptura han sido expuestas por Ramírez en su libro testimonial *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*, Aguilar, México, 1999. Baste con consignar aquí que, luego de su enfrentamiento con Daniel Ortega, en 1995, Ramírez fundó el Movimiento Renovador Sandinista (MRS), con la finalidad de regresar a los orígenes ideológicos del sandinismo. A la cabeza de este movimiento y respaldado por varios dirigentes y simpatizantes de la revolución (Ernesto Cardenal, entre ellos), el autor de *¿Te dio miedo la sangre?* se inscribió como candidato a la presidencia en las elecciones de 1996. De acuerdo con las declaraciones hechas por él mismo, la apabullante derrota (el MRS obtuvo menos del 2% de los votos), las deudas que contrajo para pagar su campaña electoral y la insistencia de su familia fueron las razones que lo llevaron a renunciar a su quehacer político.

⁹⁶ El concepto de intelectual debe entenderse de la siguiente manera: “no porque fueran los primeros en trabajar con «ideas», sino porque ciertas prácticas intelectuales, sobre todo ligadas a la literatura, comenzaban a constituirse *fuera* de la política y frecuentemente opuestas al Estado”. En Julio Ramos, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁷ Caridad Plaza. “Diálogo de la lengua. Entrevista a Ricardo Piglia y Sergio Ramírez”, en *Quórum*, 21, Casa de América, Madrid, 2010, p. 77. Disponible en: <http://www.elboomeran.com/nuevo-contenido/95/dialogo-de-la-lengua-entre-ricardo-piglia-y-sergio-ramirez/>.

Si bien es cierto que en sus ficciones más recientes no “saldan cuentas” con sus antiguos co-partidarios,⁹⁸ también lo es que Ramírez no ha dejado, a través de otros medios y géneros discursivos, de intervenir en política: es “consultado con frecuencia acerca de sus opiniones políticas aunque declare su renuncia a ese campo”⁹⁹ y está siempre “muy predispuesto también a hablar de la revolución como de su propia trayectoria”.¹⁰⁰

Considero que los ensayos aquí tratados son parte de esos otros géneros a los que el autor recurre para manifestar su posición no sólo respecto al campo literario, sino, de igual modo, al político. Dicho esto, no extraña que Ramírez postule la ficción narrativa como la palestra idónea en que se dirimen los problemas sociales: en ella encuentra el lugar más indicado (puesto que la literatura está, no debemos olvidarlo, *sobre* cualquier otro discurso) para hablar de política, de historia, de los avatares de la sociedad toda. De lo anterior se desprende que ningún político (Ortega incluido) está capacitado como el novelista (Ramírez, en este caso) para hablar de política, así como ningún historiador, antropólogo o humanista, puede encarar, como el literato, los sucesos de la vida pública.

En vista de que, a diferencia de otros puntos de vista sobre la realidad, “una novela [...] es irrefutable, y lo que nos cuenta vendrá a ser, al fin y al cabo, lo creíble” (EVAM, p. 123), la narrativa —y, en particular, la literatura de “imaginación” que el nicaragüense propone— se salva así misma por “mentirosa” de cualquier posible objeción dirigida en

⁹⁸ “La primera novela que me atreví a escribir sobre los hechos de la revolución fue *Sombras nada más*, y la hice cuando me sentía lo bastante lejos de aquella experiencia y sobre un episodio marginal dentro del tablero político, en el momento en el que el Frente Sandinista va a tomar el poder en 1979. No pertenece a la gran épica, sino a una pequeña épica oscura. Y ahí he dejado mi experiencia política dentro de la literatura. No he ido más allá”. *Id.*

⁹⁹ Mercedes Seoane, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁰ *Id.* Una prueba de estas constantes intervenciones políticas del nicaragüense es la entrevista que concedió, el 17 de noviembre de 2014, a la revista digital *Viceversa*: en ella se pronuncia en contra de presidentes latinoamericanos como Hugo Chávez, Rafael Correa y Evo Morales. Véase: Juan Luisa Landaeta, “Sergio Ramírez: ‘el caudillo es un engendro de la sociedad rural’”. Disponible en: <http://www.viceversa-mag.com/sergio-ramirez-entrevista/>.

su contra. La poética del autor se funda en generar un lugar de enunciación que lo valida como “reproductor fiel de la realidad” y “profeta” a la vez que rechaza, *a priori*, toda discrepancia para con su discurso.

La “verdadera” literatura (realista, imaginativa y enfrentada al Estado) que Ramírez blande está hecha del mismo material utilizado en la confección de sus ensayos: mentiras verosímiles. La mentira —concepto matriz en ambos ensayos— funge como un recurso bifronte: vela y desvela, muestra y oculta al mismo tiempo. La eficacia de *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir* consiste en proponer un modo específico de narrar que valida, implícitamente, la escritura de su autor a la vez que posibilita su incursión en el terreno político. Uno y otro ensayo son la muestra palmaria de que en la literatura convergen lo referido y lo inventado para articular un discurso que desea autentificar la mentira como camino único hacia la verdad.

A manera de cierre

Las reflexiones sobre la literatura expuestas por Luisa Valenzuela en *Escritura y Secreto* y *Peligrosas palabras* ponderan algunos elementos fundamentales: el secreto (en tanto forma compositiva que remarca algo oculto en la narración) y, derivado de éste, la ambigüedad (como técnica discursiva que potencia las múltiples interpretaciones y lucha contra la univocidad de sentido). Además, la exaltación de uno y otro recurso está siempre ligada a una perspectiva femenina sobre la escritura, que pretende contrarrestar el discurso hegemónico (y androcéntrico).

El caso de Sergio Ramírez no es muy distinto: en *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir* propone la mentira y, aunados a ella, el realismo y la verosimilitud como

elementos distintivos de su concepción sobre la narrativa latinoamericana. Aunque el autor no ahonda en las posibles diferencias entre la escritura masculina y la femenina, es posible entrever en sus ensayos una constante oposición al poder político (léase gubernamental): la novelística es un género en el que convergen la Historia y otras varias disciplinas humanísticas y, por tanto, puede sustituir (auxiliado por la imaginación, esa herramienta estético/crítica) las mendacidades u omisiones difundidas por los aparatos ideológicos del Estado (Althusser *dixit*). Aunado a lo anterior, vale decir que los ensayos de nuestros autores cumplen una finalidad adicional: la de insertar su propia obra y validar sus métodos de creación dentro del panorama literario contemporáneo.

En suma, puede decirse que los ensayos de Luisa Valenzuela y Sergio Ramírez revelan una serie de categorías que, para ellos, son determinantes de la novelística y están, en todo momento, de cara al poder. En el siguiente capítulo veremos cómo, a partir de las voces narrativas y de los recursos expuestos por ambos prosistas en *La máscara sarda* y *La fugitiva*, se desarrolla esta compleja relación entre literatura y política, entre saber y poder.

CAPÍTULO II: LAS NOVELAS

La máscara sarda y La fugitiva, ¿novelas biográficas o novelas históricas?

En lo que se refiere a las novelas que forman parte de esta investigación —*La máscara sarda* de Luisa Valenzuela y *La fugitiva* de Sergio Ramírez— la discusión en torno a su posible filiación con otros géneros narrativos resulta a todas luces compleja. Pese a que ambos textos están rubricados como novelas, el linde entre ficción y realidad en ellos resulta difuso y escapa a la asignación de nomenclaturas simplistas. Si bien categorías como la de «biografía literaria» o, en su defecto, la de nueva novela histórica (con las respectivas subclasificaciones que sugieren algunos críticos: novela histórica reciente, novela histórica actual, novela histórica de fin de siglo o novela histórica posmoderna) pueden dar cuenta de algunos de los rasgos de *La máscara sarda* y *La fugitiva*, considero que no es conveniente vincular el corpus novelístico con tipología alguna sin antes revisar las características de cada forma narrativa.

a) La biografía

¿De qué forma se emparentan las novelas de Valenzuela y Ramírez con el género biográfico? En primer término es necesario aclarar que, aunque la biografía suele relacionarse, por antonomasia, con los métodos de trabajo de la disciplina histórica (basada en una investigación rigurosa y veraz), la ficcionalización le es inherente. De hecho, el género biográfico “remite a una intención de veracidad por parte del biógrafo,

pero la tensión permanece constante entre esta voluntad de verdad y una narración que debe pasar por la ficción, y que sitúa a la biografía en un espacio, en un vínculo entre ficción y realidad histórica, en una ficción verdadera”.¹⁰¹

La biografía, a caballo entre lo artístico y lo científico, se propone dar cuenta de las vicisitudes en la vida del protagonista, quien es, a su vez, el objeto del relato: el biografiado. Tanto *La máscara sarda* como *La fugitiva* recrean la vida de dos sujetos reales, identificables en el mundo extratextual (el tres veces presidente de Argentina, Juan Domingo Perón, en el primer caso; la novelista costarricense Yolanda Oreamuno, en el segundo) pero, ¿puede decirse, con base en lo anterior, que son novelas biográficas o simplemente biografías? La respuesta escapa a determinismos de ésta índole.

Tal y como explica François Dosse, “el género biográfico asume este interés fundamental de hacer estallar la absolutización de la distinción entre un género verdaderamente literario y una dimensión puramente científica, ya que, más que cualquier otra forma de expresión, suscita la mezcla, el hibridismo, y expresa así tanto las tensiones como las connivencias existentes entre literatura y ciencias humanas”.¹⁰² La biografía, en suma, trabaja en los límites entre la rigurosidad de la historia y la libertad creativa atribuida a la literatura. En este punto, el lector sagaz puede objetar que, mientras la biografía se ciñe a los acontecimientos, la literatura se solaza en la imagería, en la invención. Sin embargo, esta «evidencia» es sólo aparente, pues el proceso compositivo de una biografía —y de la historiografía toda— lleva implícita la

¹⁰¹ François Dosse, *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Filosofía, México, 2007, p. 16.

¹⁰² *Ibid.*, p. 24. Me parece pertinente agregar que, además de la biografía, el ensayo—como he señalado antes—es el otro género que comparte este carácter «híbrido», de ahí que Alfonso Reyes lo denominara «el centauro de los géneros».

ficcionalización. Según Hayden White, las narrativas históricas pueden catalogarse como “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en literatura que con las de las ciencias”.¹⁰³ La interrogante a responder es, en consecuencia: ¿qué grado de invención hay en cada género? A propósito de la biografía, Dosse aclara que:

Recurrir a la ficción para el trabajo biográfico es inevitable, en la medida en que es imposible restituir la riqueza y complejidad de la vida real. No sólo debe el biógrafo recurrir a su imaginación ante las lagunas de su documentación y los huecos temporales que se esfuerza por llenar, sino que la vida misma es un entretejido constante de memoria y olvido. Pensar en sacar todo a la luz es, por tanto, a la vez la ambición que guía al biógrafo y una aporía que lo condena al fracaso.¹⁰⁴

¿Es, en el caso de *La máscara sarda* y *La fugitiva*, plausible esa ambición atribuida al biógrafo de “sacar todo a la luz”? Propongo que no. En primer lugar porque ese “todo”, como remarca Dosse, es una abstracción imposible de ser aprehendida en la escritura; en segundo, porque Valenzuela y Ramírez se sirven de esa pretensión de veracidad u objetividad atribuible a la biografía para insertar “secretos” y “mentiras” en sus textos, para construir un efecto estético a través de la omisión o la mendacidad. En el deliberado silenciamiento que marca el relato de la vida de sus protagonistas, la argentina y el nicaragüense hallan la estrategia ideal para generar una ambigüedad tal que, para el género biográfico, resulta imperdonable. Si la biografía pretende dar sentido a un conjunto de testimonios y documentos relacionados con un personaje histórico y crear “un «efecto de lo vivido» [...] para volver a dar cuerpo y forma a figuras desaparecidas”,¹⁰⁵ en *La máscara sarda* y *La fugitiva* sus autores dinamitan ese sentido

¹⁰³ Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario”, en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Paidós, Barcelona, 2003, p. 109. Cursivas en el original.

¹⁰⁴ François Dosse, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 432.

unívoco y lo fragmentan para mostrar, como en los cuadros de Picasso, la faz de sus protagonistas desde múltiples —y a veces contradictorias— perspectivas.

Luisa Valenzuela y Sergio Ramírez utilizan algunas convenciones de la biografía: relatar —basándose en fuentes fidedignas, en aras de generar verosimilitud— la vida de un personaje público (Juan Domingo Perón y Yolanda Oreamuno); “hacer justicia a ciertas figuras cuando la historia oficial las ha rechazado o despreciado”¹⁰⁶ (al presentar una visión distinta del pasado del presidente argentino y rescatar del olvido a la narradora costarricense); vincular la historia individual del biografiado con la historia pública (o social) para ofrecer una interpretación novedosa o distinta de esta última (revalorar la historia argentina a través del mito que rodea a Perón y, en el otro caso, descubrir los avatares de las sociedades latinoamericanas de mediados del siglo xx que sancionaron y omitieron a una escritora talentosa). Empero, aun cuando *La máscara sarda* y *La fugitiva* comparten elementos del género biográfico, los emplean de distinto modo.

Valenzuela, en *La máscara sarda*, elide una gran cantidad de información concerniente a su protagonista y centra su relato en un momento crucial: la noche del sábado 16 de junio de 1973, en la que José López Rega, secretario privado del general Perón, le pide a éste que rememore su infancia para exorcizar de una vez por todas los fantasmas de su pasado. El método de la argentina se asemeja al propuesto por Borges en su “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, ya que, como apunta Dosse:

Al defender lo opuesto a la narración tradicional que lleva desde los primeros vagidos de nacimiento hasta los últimos estertores de la muerte, Borges concentra su narración biográfica en una sola noche, durante la cual Cruz, su héroe, con repentina lucidez sobre sí mismo, descubre su rostro y, finalmente, escucha pronunciar su nombre propio:

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

«Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es».¹⁰⁷

En los textos de Borges y Valenzuela, la biografía se despoja de uno de sus rasgos más firmes, la linealidad narrativa, para priorizar un instante clave en la conformación de la identidad del personaje. Sin embargo, la coincidencia entre la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y *La máscara sarda* no es total: el relato borgeano concluye cuando el protagonista “sabe para siempre quién es”;¹⁰⁸ en la novela de Valenzuela, en cambio, priva la indeterminación, la ambigüedad, la contradicción que rodea al personaje de Perón: “Soy el que no soy, desdoblado cubro todos los rincones/ Las muchas dislocaciones del ser/ Sin límites me desplazo y llego donde nunca he sido, siendo/ Donde nunca he ido y llego de regreso/ ¿Pueden abarcarse todas las dimensiones?/ Yo puedo/ Deo/ ¿Qué quiere decir esto?”.¹⁰⁹

En *La fugitiva*, Ramírez repasa las vicisitudes de Yolanda Oreamuno —a quien denomina Amanda Solano— a partir de los testimonios que ofrecen tres mujeres muy diferentes, pero vinculadas a la protagonista por una profunda amistad. La aristócrata Gloria Tinoco, la académica Marina Carmona y la cantante vernácula Manuela Torres otorgan al lector distintas perspectivas sobre la escritora. La novela del nicaragüense puede considerarse una biografía a cuatro voces (si contabilizamos la del narrador que abre y cierra el texto) o, en su defecto, cuatro relatos que, hilvanados, componen una biografía *sui géneris*. ¿Por qué *sui géneris*? Porque, además de la multiplicidad de puntos de vista, en *La fugitiva* no se menciona jamás el nombre de Yolanda Oreamuno y, más

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁸ Jorge Luis Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, en *El aleph*, Alianza, Madrid, 1971, p. 58.

¹⁰⁹ Luisa Valenzuela, *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 222.

aún, se insiste en que “todos los personajes y situaciones han sido inventados y se deben a la imaginación del autor”.¹¹⁰ La información sobre la protagonista, pese al deslinde realizado por el autor, coincide cabalmente con la de Oreamuno y el lector avezado no puede dejar de establecer un vínculo entre el personaje del relato y el personaje histórico.¹¹¹ Si se desea emparentar la novela de Ramírez con el género biográfico es imprescindible admitir que su texto es una biografía que miente en lo más elemental: en lo concerniente a la principal marca de identidad —es decir, el nombre real— del biografiado.

En suma, es posible apreciar en *La máscara sarda* y en *La fugitiva*, algunos de los rasgos distintivos de la biografía, pero —y he aquí el acierto de sus autores— hay una gran cantidad de transgresiones que, a mi parecer, indican, por un lado, que Valenzuela y Ramírez conocen (y dominan) las convenciones del género; y, por otro, que ambos escritores rebasan, con creces, los límites impuestos por la biografía y los satirizan para revelar que la verdad es incognoscible y, acaso, el Secreto y la Mentira son los mecanismos que permiten al lector percibirla.

b) La nueva novela histórica

En el presente apartado deseo establecer los nexos existentes entre la denominada nueva novela histórica y *La máscara sarda* y *La fugitiva*. El primer requisito metodológico consiste, por tanto, en precisar qué es la novela histórica. Seymour Menton advierte que “en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o

¹¹⁰ Sergio Ramírez, *La fugitiva*, Alfaguara, México, 2011, p. 311.

¹¹¹ No me parece accidental que, incluso en la cuarta de forros, se afirme, respecto a la protagonista, lo siguiente: “Aún hoy, su tumba sigue marcada apenas por un número”.

menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos”.¹¹² Esta definición, basada en una obviedad irrefutable, resulta lábil y poco operativa al momento de analizar un conjunto de novelas correspondientes a distintas épocas (o a la misma) y que poseen características narrativas diametralmente opuestas entre sí.

Georg Lukács —autor del texto más famoso sobre el tema— propone, en las primeras páginas de su estudio, que la novela histórica es “la representación artísticamente fiel de un periodo histórico concreto”¹¹³ y, más adelante, subraya en qué consiste dicha fidelidad:

poco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica”.¹¹⁴

Para Lukács, en síntesis, la novela histórica se identifica no por su temática sino por su relación indisociable con un modo específico de narrar: el realismo crítico. Menton, en cambio, establece que la novelística histórica latinoamericana se funda en la distancia temporal de los acontecimientos referidos o, en otras palabras, “aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor”.¹¹⁵ Quizá está de más decir que *La máscara sarda* y *La fugitiva* no se adecuan a los criterios de uno y otro crítico: no son

¹¹² Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 31-32.

¹¹³ Georg Lukács, *La novela histórica*, trad. de Jasmin Reuter, Era, México, 1977, p. 15.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁵ Seymour Menton, *op. cit.*, p. 32.

novelas apegadas a los cánones del realismo tradicional ni tampoco narran sucesos de un pasado muy remoto.¹¹⁶

Si el concepto de novela histórica resulta insuficiente al aplicarlo a las novelas de Valenzuela y Ramírez, tal vez la categoría de nueva novela histórica pueda explicar con mayor acierto las características del corpus ficcional de esta investigación. De acuerdo con Menton, seis rasgos separan a la nueva novela histórica de la novela histórica tradicional:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados pueden ocurrir.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones o anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos [...] los novelistas de fines de siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas.
4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
5. La intertextualidad.
6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.¹¹⁷

¿Está presente alguno de estos elementos en *La máscara sarda* y en *La fugitiva*? Sí, sin lugar a dudas. A continuación intentaré ejemplificar la forma en que los ya mencionados rasgos —o al menos uno de ellos— pueden ser identificados en cada caso. En la novela de Luisa Valenzuela es dable hallar los seis puntos que propone Menton. Hay, manifiesta y reiterada en la novela, la idea de que la verdad es inaprensible, tal como lo indica la narradora o Filonzana que entreteje los acontecimientos:

Yo en tanto Filonzana lo sé, debo hilar sin detenerme en detalle inconducente como sería la búsqueda de la verdad verdadera. Total, todos mienten, hasta los historiadores mienten en pos de su conveniencia. Yo en cambio acepto indagar por el lado de la ficción que tanto

¹¹⁶ ¿Cuánta distancia temporal es necesaria para que una novela sea considerada histórica, en *strictu sensu*? Menton no lo aclara. En el caso de los textos de Valenzuela y Ramírez, ¿qué fechas determinarían su lejanía respecto de los hechos narrados? ¿La fecha de nacimiento de los personajes biografiados? ¿El momento de la muerte de éstos? Lo cierto es que las acciones de ambos textos ocurren en el marco del siglo XX y los autores pertenecen a él, aunque las novelas en cuestión hayan sido escritas en los albores del siglo XXI.

¹¹⁷ Seymour Menton, *op. cit.*, pp. 42-45.

tiene de realidad y por tanto de verdad («la única verdad es la realidad», como bien supo decir el General con conocimiento de causa), permitiéndome navegar entre dos aguas, y estoy dispuesta a pagar las consecuencias.¹¹⁸

Y más adelante: “Al fin y al cabo, ¿qué es la verdad? Sólo una versión elegida para tener una punta de acceso a lo incomprensible de la vida”.¹¹⁹ El punto 1 de la clasificación de Menton tiene en estos fragmentos y otros más de *La máscara sarda* su constatación. En cuanto al punto 2, el relato de la vida de Perón está, como ya adelanté, plagado de omisiones, de silenciamientos. La deliberada construcción de espacios en blanco es crucial en esta novela que gira, es necesario repetirlo, alrededor de un «secreto»: el de los orígenes del protagonista. El inciso 3, la ficcionalización *sui generis* del personaje histórico, se evidencia en la forma en que Valenzuela muestra la relación entre Perón y José López Rega en un ambiente privado, íntimo, donde la jerarquía entre el presidente y su secretario se trastoca constantemente. La metaficción, el rasgo 4, está presente en distintas secciones de la novela, tanto en las intervenciones de la Filonzana como en el último apartado, titulado “Bitácora (a modo de introducción diferida)”, en el que la narradora/autora expone a detalle —y en poco más de una treintena de páginas— el proceso de escritura del texto. La intertextualidad, el rasgo 5, no falta en *La máscara sarda*: en no pocos fragmentos se aluden y se citan biografías sobre Juan Domingo Perón y, también, textos literarios que tematizan al General, como *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez. Por último, el punto 6 está relacionado con lo carnavalesco: López Rega propone a Perón recordar su infancia y recobrar la máscara de Mamuthon que éste usara en el carnaval de su pueblo natal, Cerdeña.

¹¹⁸ *La máscara sarda*, p. 88.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

En *La fugitiva*, la presencia de los rasgos 1, 2, 3 y 6 es innegable. La imposibilidad de asirse a una verdad única, punto 1, es expresada por el narrador en las primeras páginas de la novela: “Ahora quiero empezar a contar cómo fueron las cosas de su vida lo mejor que pueda, *aunque ya se sabe lo difícil que se vuelve sustentar certezas y dejarse de mentiras en este oficio del diablo*”.¹²⁰ El narrador (que puede fácilmente filiarse con la figura autorial) admite que escribir es falsear la realidad, visión que constatarán las voces femeninas que relatan la vida de Amanda Solano. El rasgo 2, ligado al primero, se verifica por medio de la yuxtaposición de versiones acerca de la protagonista: las tres entrevistadas ofrecen perspectivas distintas sobre el mismo personaje y acentúan la subjetividad que impera en la narración de cada una de ellas. El punto 3, la ficcionalización puede ejemplificarse a partir de la peculiar construcción que Ramírez hace de su protagonista: Amanda Solano es (y no es al mismo tiempo) el *alter ego* de Yolanda Oreamuno,¹²¹ y se caracteriza no sólo por su genialidad como escritora, sino también por su belleza, su ingenuidad, su independencia y su prodigalidad sexual, según sea Gloria Tinoco, Marina Carmona o Manuela Torres quien refiera su historia. En el rasgo 6 conviene mencionar la heteroglosia, “o sea la multiplicidad de discursos [...] el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje”,¹²² que encuentra su cauce en la notoria disimilitud entre las voces narrativas que conforman la novela.

La máscara sarda y *La fugitiva* son, si nos ceñimos a los seis criterios estipulados por Menton, nuevas novelas históricas. Sin embargo, no deja de extrañar que, al momento de integrar el corpus de su estudio, el crítico descarta algunas novelas:

¹²⁰ *La fugitiva*, p. 18. Énfasis mío.

¹²¹ Recordemos que el personaje de Ramírez está inspirado en Oreamuno y no basado en ella. Remito al lector a la apartado de esta investigación dedicado a *La fugitiva*. Véase p. 105 y ss. En especial, la nota 210.

¹²² Seymour Menton, *op. cit.*, p. 45.

archiconocidas, a pesar de sus dimensiones históricas, por abarcar al menos parcialmente un periodo experimentado directamente por el autor: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato, *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier y *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez (1985). También se excluyen aquellas novelas que versan sobre varias generaciones de la misma familia como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *Los Capelli* de Yolanda Camarano de Sucre, las dos de 1967, porque la generación más joven coincide con la del autor.¹²³

¿Es pertinente concluir, si tenemos en cuenta esta delimitación hecha por Menton, que los textos de Valenzuela y Ramírez son y no son, al mismo tiempo, nuevas novelas históricas?¹²⁴ ¿Son nuevas novelas pero no históricas? ¿Son novelas históricas pero no nuevas? La rigidez clasificatoria de Menton exige cautela y distanciamiento. Como he intentado demostrar, *La máscara sarda* y *La fugitiva* se apartan de los mecanismos habituales (y estrictamente realistas) de la novela histórica tradicional, independientemente de la cercanía o lejanía temporal de sus autores respecto de los hechos referidos. Más allá de su apego o desapego a la veleidosa nomenclatura de nueva novela histórica, lo importante es reconocer las características de cada novela, es decir, a partir de qué recursos narrativos Valenzuela y Ramírez se aproximan —y ofrecen una visión novedosa o inédita— sobre el pasado. Según Cecilia López Badano, la novela hispanoamericana reciente, contemporánea o finisecular (he aquí una nueva subclasificación) “hace uso de dos recursos narrativos primordiales: la «autoconciencia

¹²³ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹²⁴ ¿Qué tan «directamente» están relacionados los autores con los acontecimientos que narran? Una serie de dudas de la misma índole formulé antes. Véase *supra*, nota 114. Una discusión pormenorizada sobre las contradicciones del texto de Menton ofrece el ensayo de Rodrigo Bazán Bonfil, “Sobre la nueva novela histórica latinoamericana. Apuntes para una definición en fuga”, en Ana Rosa Domenella (coord.), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, pp. 315-334.

narrativa» y, en el otro extremo, la «pérdida de autoridad sobre la narración»¹²⁵ y explica las características de cada método compositivo:

La autoconciencia o autorreflexividad narrativa que expone los mecanismos de su difícil juego creativo racional da cuenta de las dificultades inherentes a esa racionalidad de la representación desnudándolas; se centra en la pregunta cualitativa —sobre las modalidades empleadas por el narrar—, en el «cómo» que posibilita la representación, y da lugar a la metaficción. En cambio, la pérdida de autoridad autorial narrativa da cuenta de lo que podría denominarse «la imposibilidad cuantitativa de la mimesis realista»; se centra en las preguntas sobre la historia contada, es, entonces, indagación, —forzosamente inacabada e incompleta— sobre el objeto de representación, sobre el orden de los hechos y, por ende, sobre una tradición en cierto modo fosilizada; da lugar a perspectivas múltiples, a una polifonía no omnisciente.¹²⁶

El primer concepto de Badano, la «autoconciencia narrativa», se empalma con el rasgo 4 propuesto por Menton; el segundo, la «pérdida de autoridad sobre la narración», con el punto 6. Uno y otro término asumen la imposibilidad de conocer la verdad, es decir, el inciso 1. *La máscara sarda*, postulo, explota la «autoconciencia narrativa», la metaficción, no sólo “iluminando aspectos insólitos, negados o escondidos del discurso oficial que había presentado el hecho previamente”,¹²⁷ sino “oscureciendo” otros elementos, planteando un «Secreto» (y aquí bien vale recordar que el subtítulo de la novela es *El profundo secreto de Perón*) o, mejor dicho, construyendo su relato bajo la forma de un «Secreto», al remarcar los estratos subterráneos que yacen como revés y complemento de lo enunciado. *La fugitiva*, en contraparte, aprovecha la «pérdida de autoridad sobre la narración» para mostrar las posibilidades de la «Mentira» a partir de los puntos de vista divergentes de tres mujeres sobre un mismo personaje (Amanda Solano) que escapa, como fugitiva que es, a reduccionismos. En la novela de Ramírez “la mentira se convierte entonces en saludable al impedir la neutralización de una percepción que, como figura

¹²⁵ *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gobierno de España, Madrid, 2010, p. 65.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 45.

institucional —oficialista— es parcial y, por ello, aunque no siempre llanamente mentirosa, al menos de veracidad incompleta”.¹²⁸

Así, el «Secreto» en *La máscara sarda* y la «Mentira» en *La fugitiva* potencian formas de re-presentar —y cuestionar— la Historia de América Latina divergentes de las adjudicadas al realismo crítico enarbolado por Lukács. Poco importa, a mi parecer, adherirse a “adjetivos como «nueva», «contemporánea», «(la más) reciente», «posmoderna»”¹²⁹ y agrego, «finisecular» novela histórica en lo concerniente a los textos ficcionales que integran esta investigación. Tal vez sea mejor, siguiendo las palabras de Ramírez, considerar que en nuestro continente:

no es posible reservar para la novela un sector de intimidad [...] sin que la Historia pública no aparezca con sus tonos dominantes, no sólo como telón de fondo sino como un escenario vivo que se interrelaciona con los escenarios privados. *Y no estamos hablando de una categoría de «novela histórica», sino de la novela en general, como relato intervenido por la Historia pública.*¹³⁰

Lo verdaderamente relevante es, en síntesis, remarcar que en el panorama literario actual (es decir, entre el fin de un siglo y el comienzo de otro), Luisa Valenzuela y Sergio Ramírez recurren a géneros «híbridos» (el ensayo, la biografía y la ¿nueva? novela histórica) para cuestionar, alterar y subvertir los límites entre lo real y lo ficticio, ya sea problematizando el lenguaje o mostrando puntos de vista silenciados sin que ello implique traicionar las preocupaciones —estéticas y políticas— que recorren el resto de su obra.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹²⁹ Magdalena Perkowska, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Iberoamericana, Madrid, 2008, p. 34. De entre los mencionados, el término de «novela histórica posmoderna» es, a mi juicio, el más problemático, debido a los acalorados debates en torno a la universalidad del concepto y, también, por los múltiples enfoques teóricos respecto al tema (encabezados por Jean François Lyotard, Frederic Jameson, Jürgen Habermas, Gilles Lipovetsky, entre otros).

¹³⁰ *El viejo arte de mentir*, pp. 68-69. Énfasis mío.

**Forma y contenido del «Secreto» en
La máscara sarda. El profundo secreto de Perón de Luisa Valenzuela**

“¿Qué misterios encierra el escribir
una historia, qué hallazgos se irán
haciendo a medida que ponemos
sobre el papel alguna fugaz
percepción de lo distinto?”

Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras*

Ha llegado el momento de revisar cómo se articula el «Secreto» —que, a decir de Luisa Valenzuela, es el eje en torno al cual se organiza toda la narrativa (y, en especial la suya, de acuerdo con la hipótesis de este trabajo)— en su más reciente novela: *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*, publicada en 2012.

En primer lugar, resulta indispensable, por evidente, relacionar el concepto de «Secreto» (sugerido por la escritora en sus ensayos sobre la ficción) con el (sub)título del texto que ahora nos ocupa: *El profundo secreto de Perón*. Este secreto con minúsculas funge a la manera de un enigma que desencadena las acciones y que podría sintetizarse en la siguiente pregunta: ¿Qué encierra ése secreto tan íntimo, tan *profundo* —y, por tanto, inconfesado, velado aún— concerniente al tres veces presidente de Argentina? Dicho de otro modo, este secreto es un *contenido* ignoto que la novela se encargará de revelar. Así lo demuestran los epígrafes que abren *La máscara sarda*: el primero de ellos, proveniente de *Yo, Perón*, la biografía oficial sobre el General realizada por Enrique Pavón Pereira, señala: “Como si hubiese jugado al destino en una *mágica* apuesta, logré

conservar hasta hoy el origen de mi nacimiento como un *profundo secreto*";¹³¹ el segundo, extraído de la *Astrología Esotérica* de José López Rega, afirma: "Se habla mucho del valor que el *misterio* aporta al ansia de lograr Conocimientos, los cuales se hallan solamente en *poder de algunos seres especiales* o de Sectas religiosas u ocultas, quienes los han logrado por tradición desde antiquísimas edades" (*id.* Énfasis mío). Ambas referencias subrayan el carácter reservado del secreto —ya como resultado de una "mágica" apuesta, ya como un saber "misterioso", exclusivo de ciertos grupos de iniciados— y, sobre todo, apuntan hacia la *forma* de éste (es decir, al «Secreto», con mayúsculas, al que alude Valenzuela en su ensayo), pues ¿cómo es que la verdad sobre el origen de Perón ha permanecido hasta ahora oculta?

Las interrogantes propuestas por Deleuze y Guattari respecto a la *nouvelle* (¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?) cobran total significación a partir del rótulo, a todas luces seductor, con que inicia *La máscara sarda*. Contenido y forma, secreto (¿cuál es el origen del ex presidente argentino?) y «Secreto» (¿cómo ahondará la novela en lo oculto y qué permanecerá en el margen, incognoscible?) se amalgaman en esta obra una y otra vez.

Entre dos aguas: La novela de Perón y Cola de lagartija

Además de remarcar el halo de misterio que rodea al secreto, los epígrafes ya referidos cumplen otra función adicional: presentar a dos de las figuras primordiales de la novela, a saber, Juan Domingo Perón y su secretario José López Rega, mejor conocido como "El

¹³¹ Luisa Valenzuela. *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 11. Las cursivas son mías. En adelante, las referencias a esta novela se harán a renglón seguido, con el número de página del que proceden indicado inmediatamente después de la cita.

brujo”. La primera de las tres partes de *La máscara sarda* (si descontamos la “Bitácora” o “introducción diferida” que cierra el texto y no está numerada) tiene como protagonistas a estos dos personajes y como escenario la Quinta 17 de octubre, en Madrid, donde el General se exilió luego de ser derrocado, en 1955. La fecha en que se sitúa el relato también es relevante: la noche del 16 de junio de 1973, es decir, cuatro días antes de que Perón volviera a la Argentina para asumir, por tercera y última vez, la presidencia. Nada dirá la novela de Valenzuela sobre el regreso del caudillo a tierras americanas y no hace falta, pues lo que interesa a la autora es remontarse al pasado y explorarlo para “lograr que la frontera entre historia real e historia ficticia se borre, y que la novela cobre su imperio sobre la realidad, para crearla, al recrearla”.¹³²

Si bien la caracterización de los personajes mencionados tiene asidero extratextual, a todas luces constatable, no debemos olvidar las múltiples representaciones que, desde el ámbito literario, se han hecho de Juan Domingo Perón y de José López Rega. Sobre el presidente destaca *La novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez,¹³³ acerca del brujo, en cambio, la misma Luisa Valenzuela escribió *Cola de lagartija* (1983). Sostengo que uno y otro texto son referentes indiscutibles de *La máscara sarda*. De hecho, en este último (y me remito al apartado denominado “Bitácora”, sobre el que volveré más

¹³² Sergio Ramírez, “Lecturas: *La máscara sarda*”, en *El Boomeran(g). Blog literario en español*, 2 de enero del 2013. Disponible en: <http://www.elboomeran.com/blog-post/7/13060/sergio-ramirez/lecturas-la-mascara-sarda/>. Nótese cómo el nicaragüense enaltece del texto de Valenzuela las características que pondera en su propia escritura: la pérdida de los límites entre ficción y realidad, la «Mentira».

¹³³ María Cecilia Graña enumera las novelas escritas en los últimos años que tienen por personaje central al ex presidente y no al peronismo o a Eva Perón: *El muchacho peronista* (1992), de Marcelo Figueras; *La vida por Perón* (2004), de Daniel Guebel; *La aventura de los bustos de Eva* (2004), de Carlos Gamarro; *Norep* (2010), de Omar Genovese; *Las aventuras de Perón en la tierra* (2011), de Jorge Bernárdez-Luciano de Vito y *Las tetas de Perón* (2012), de Roberto Garriz. “Las revelaciones de la hilandera. Nota a Luisa Valenzuela, *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*”, en *Orillas*, 2, 2013, p. 3. Disponible en: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/25Grana_diariodeabordo.pdf.

adelante) la autora refiere así la ayuda que le brindó, en la construcción de la figura del ex mandatario, así como de su asistente, *La novela de Perón*:

En dicho libro también encontré un ucuse indirecto del General para mi novela, cuando dice: «Esa pasión de los hombres por la verdad me ha parecido siempre insensata. En esta orilla del río tengo los hechos. Muy bien: yo los copio tal como los veo. ¿Pero quién me asegura que los veo tal como son? Alguien ha escrito por ahí que debo estudiar mejor los documentos. Ajá. Aquí están los documentos, todos los que se me da la gana. Y si no están, López los inventa. Le basta con posar las manos sobre un papel para volverlo amarillo: así me ha dicho. Tanto me ha confundido que, cuando miro una foto de la infancia, no sé si de verdad estoy en ella o López me ha llevado hasta ahí» (pp. 242-243).

A propósito del “Rasputín argentino” —creador de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) y ministro de Bienestar Social durante el gobierno de Isabel Perón— la autora de *El gato eficaz* advierte:

Al personaje del brujo López Rega lo tenía yo muy analizado desde 1981, cuando escribí su «biografía imaginaria», *Cola de lagartija*. En aquella lejana novela di libre curso a la fantasía, cosa que no podía hacer con ésta teniendo de protagonista al protagonista que tenía. Me propuse entonces basarme en hechos reales para montar el andamiaje interno de cada página (p. 251).

Las similitudes entre *La máscara sarda*, *La novela de Perón* y *Cola de lagartija* son, empero, más profundas. Del libro de Tomás Eloy Martínez, Valenzuela rescata las contradicciones e imprecisiones sobre la vida de Perón que tanto redituaron al autor de *Santa Evita*. Baste con cotejar lo dicho en una novela y en otra para advertir las semejanzas:

Ahora el General suelta la carcajada. Tranquilícese, hombre [dice a López Rega]. ¿Eso era todo? Vea cómo son las cosas. Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez, fue porque me contradije [...] Tengo que soplar para todos lados, como el gallo de la veleta. Y no retractarme nunca, sino ir sumando frases. La que hoy nos parece impropia puede servirnos mañana [...] Y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy y con más armas cuento para defenderme [...] No es una estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar la historia. Cogerla por el culo.¹³⁴

¹³⁴ Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 186.

En *La máscara sarda*, López Rega comenta a su “jefe” lo siguiente: “¡Y vaya si hay barro, es decir contradicciones, en sus datos! Usted se nutre de las contradicciones [...] A cada uno de sus entrevistadores le dio fechas diferentes, información confundida. Y lo bien que hizo y usted lo sabe y no se cansa de repetirlo: el misterio es su mejor aliado” (p. 18).

La novela de Perón presenta y contrasta una serie de datos biográficos —inventados algunos; verídicos los otros— sobre el General (las entrevistas concedidas a Pavón Pereira, las memorias grabadas por el propio Perón y transcritas, con enmiendas, por López Rega, las “contramemorias” redactadas por el periodista Zamora)¹³⁵ que *La máscara sarda* explotará y complementará (con un par de artículos publicados en 1951 en el diario *L'Unione Sarda*) en aras de sustentar que el mandatario nació en Cerdeña y no en Argentina.

De *Cola de lagartija* Valenzuela no sólo recupera al personaje del brujo, sino también a la narradora/personaje que se inserta en el texto y puede, sin lugar a dudas, identificarse con la figura autorial. Tal y como puntualiza Gwendolyn Díaz, “Los experimentos [...] con

¹³⁵ En entrevista concedida a Mercedes Giuffré, Martínez reconoce que, en vista de las ambigüedades suscitadas por Perón respecto a su pasado, la ficcionalización histórica era el género más propicio para escribir sobre el General: “Entre 1970 y 1974 yo publiqué en Buenos Aires y en medio centenar de periódicos de América Latina unas memorias de Perón que el propio Perón sancionó como legítimas y que los historiadores suelen usar como fuente principal para sus investigaciones. Yo había grabado ese conjunto de memorias durante un total de treinta a treinta y dos horas, entre 1966 y 1970. Cuando compagué las grabaciones, advertí que Perón había omitido hechos importantes y que en algunos casos los había tergiversado, ordenándolos bajo una luz más favorable. Al enviarle la versión final para que la aprobase, adjunté una serie de notas al pie de página en la que dejaba constancia de las omisiones e inexactitudes observadas. Perón me devolvió el texto final sin corrección alguna pero no me devolvió las notas al pie ni contestó la carta que le escribí al día siguiente, pidiéndole que tomara alguna decisión sobre los datos que aquellas notas aportaban. Era evidente que no quería que se publicaran las correcciones. Quería las memorias y punto. Mi alternativa era publicar el texto como él lo exigía, puesto que se trataba de un texto autobiográfico, o arrojar aquel invaluable material a la basura. En aquel momento, cuando aún estaba en el exilio, a Perón le interesaba más forjar su propio monumento histórico [...] antes que resignarse a la verdad histórica. [...] Que la imagen proyectada por las memorias de Perón fuera una imagen falsa, no corregida por el periodismo ni por la historiografía, me movió a probar por otro camino: el de la novela”. “Diálogo con Tomás Eloy Martínez”, en *En busca de una identidad. La Novela Histórica en Argentina*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 131-132.

el estilo, la técnica y el lenguaje son especialmente innovadores en esta obra, donde ella misma [la escritora] se convierte en personaje”.¹³⁶ En esta “biografía imaginaria” sobre López Rega, la narradora asevera: “Yo, Luisa Valenzuela, juro por la presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, consciente de lo poco que se puede hacer en todo esto *pero con ganas de manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia*”.¹³⁷ En su novela más reciente también se encarga de hilvanar (literal y metafóricamente) los acontecimientos: “Iré indagando, buscando la respuesta, trataré de hilar fino, ya que me toca ser la Filonzana, la hilandera” (p. 33). La relación entre el texto (del latín *textus*) y su elaboración, es decir, el tejido (*texere*) del argumento se hace patente en las dos novelas a través del mismo recurso: afianzar una voz femenina —la de Valenzuela, narradora/autora— a partir de la cual gravitan todas las demás.

La máscara sarda se nutre de algunos aspectos desarrollados previamente en *La novela de Perón* y *Cola de lagartija* y a la vez se sitúa en un punto intermedio entre ambas. No hay duda de que Tomás Eloy Martínez conocía muy bien y de cerca (tal como el periodista Zamora, uno de sus personajes principales) los detalles acerca de la vida del General. No por nada confiesa que “para escribir una novela eficaz que incluya como personaje alguna figura histórica, es preciso saber todo lo que se ha escrito, filmado y cantado sobre esta figura para infiltrar la imaginación en los intersticios de la realidad”.¹³⁸ De lo anterior se deduce que el tucumano realizó una investigación acuciosa y, en consecuencia, que su relato compagina elementos del periodismo, la historiografía y

¹³⁶ “Luisa Valenzuela. La autora y su obra”, en *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*, Emecé, Buenos Aires, 2009, p. 104.

¹³⁷ *Cola de lagartija*, UNAM, México, 1992, p. 123. Énfasis mío.

¹³⁸ Mercedes Giuffré, *op. cit.*, p. 134.

la ficción. *Cola de lagartija*, en contraparte, podría considerarse una obra elaborada a partir de la deliberada transfiguración “puramente ficcional”,¹³⁹ pero no por ello menos certera, del personaje histórico: el Brujo Hormiga (llamado también Señor del Tacurú, Amo de los tambores, Serruchero Mayor, Alto Sacerdote del Dedo y Dueño de La Voz) es una alegorización monstruosa —con tres testículos y doble sexo, capaz de fecundarse a sí mismo— de López Rega, apartada de los datos biográficos disponibles en cualquier documento histórico.

En *La máscara sarda* Valenzuela no se decanta por la total sujeción a los acontecimientos verificables, pues “De haber actuado como periodista me habría puesto a buscar datos, organizando entrevistas para corroborarlos y sobre todo para refutarlos. No digamos de ser socióloga, historiadora o politóloga, disciplinas que deberían atenerse a los hechos y a esto bastante inasible que llamamos realidad. Pero soy escritora de ficción: cuanto más atrabiliaria la historia que se cuenta, más me interpela” (p. 237). Tampoco opta, como en su novela de 1983, por “entregarse al puro juego”¹⁴⁰ de la fantasía; se coloca “en los intersticios entre lo fáctico y lo ficcional”.¹⁴¹ El siguiente fragmento sintetiza la confluencia de verdad y verosimilitud presente en *La máscara sarda*:

Yo en tanto Filonzana lo sé, debo hilar fino sin detenerme en detalle tan inconducente como sería la búsqueda de la verdad verdadera. Total, todos mienten, hasta los historiadores mienten en pos de su conveniencia. Yo en cambio acepto indagar por el lado de la ficción que tanto tiene de realidad y por tanto de verdad («la única verdad es la realidad», como bien supo decir el General con conocimiento de causa), permitiéndome navegar entre dos aguas (p. 88).

¹³⁹ Luisa Valenzuela, “El último secreto de Perón”, en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de agosto de 2012. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1497166-el-ultimo-secreto-de-peron>.

¹⁴⁰ *Id.*

¹⁴¹ *Peligrosas palabras*, p. 98.

He aquí la defensa de su proceder como novelista: en primer lugar, desmiente la supuesta objetividad atribuible a la historiografía; en segundo, demuestra, al citar a Perón, su conocimiento de las fuentes extratextuales (“Cada página de la novela debía sustentarse en al menos un dato de la realidad”, p. 251); y, por último, pondera la ficción narrativa y, en particular, la obra que el lector tiene en sus manos (“también inventé concatenaciones allí donde se hacía necesario”, p. 252), como un discurso válido y no menos verdadero.

Así, navegando entre dos aguas —*La novela de Perón y Cola de lagartija*, las referencias históricas y la imaginación— Valenzuela recrea la infancia y juventud de Juan Domingo Perón. Y para lograrlo, se sirve del secreto, como enigma, y el «Secreto», en tanto forma.

El “pero” de Perón

Líneas arriba he dicho que *La máscara sarda* se compone de tres partes y una introducción diferida o “Bitácora”. Llama la atención que cada una de estas partes tiene el nombre de un árbol típico de los países en que habitó el General: el Pero selvático, el Molle y el Madroño, en alusión a Cerdeña, Argentina y Madrid, respectivamente. La inserción de los árboles en el texto no es gratuita: si bien es cierto que Perón, a decir de él mismo, solía hablar de joven con los árboles, también lo es que Valenzuela pretende, con su novela, “replantar” el árbol genealógico (difuso u oscuro) del protagonista.

Así, la primera parte comienza con la descripción del pero selvático, interesante en la medida que permite relacionarlo con la narración. Acerca de la madera de esta clase de peral, se menciona: “relativamente blanda y a la vez nudosa, lo cual presenta un desafío,

es usada en Cerdeña para tallar las máscaras. Sería importante conocer su peso específico: resulta dable suponer que no es tan pesada como para hundirse ni tan liviana como para flotar, en cuyo caso se dice que permanece entre dos aguas” (p. 15). Las máscaras juegan un papel preponderante en la novela de Valenzuela, anunciado ya desde el título: los personajes que aparecen en ella —Perón, López Rega, la narradora/autora, entre otros— están investidos por máscaras correspondientes a uno de los festivales más destacados de la isla, la Barbagia. De igual modo, al “estar entre dos aguas”, la madera del pero selvático alude a la indeterminación, a la ambigüedad y, ¿no es esta, acaso, una de las características, subrayadas en *La máscara sarda*, sobre la figura del mandatario? Además, las máscaras tienen la facultad de velar el rostro de quien la porta, aspecto por demás conveniente si el texto en cuestión refiere un trocamiento de identidades.

A la descripción sobre el peral silvestre se suma la definición de la conjunción adversativa *pero*: “expresa que lo dicho por la oración a la que afecta impide, justifica, compensa, contrarresta o atenúa lo que dice la oración principal” (p. 15).¹⁴² En el apellido Perón convergen el árbol sardo (elemento de la naturaleza) y la conjunción (elemento del lenguaje y, por tanto, de la cultura); el Hombre, como se lo llamaba en Argentina, lleva en el apellido, la metonimia, es decir, la penitencia: la contradicción y, por añadidura, el misterio, el secreto.

¹⁴² Nótese que las modificaciones hechas por la conjunción sobre el enunciado que la precede no son de la misma índole: impedir es lo opuesto a justificar, así como contrarrestar lo es a atenuar. Valenzuela, como intentaré demostrar más adelante, caracteriza a los demás personajes respecto al protagonista en el sentido de impedir o contrarrestar.

López Rega y Perón: el conflicto entre saber y poder

En el Claustro de la Quinta 17 de octubre, José López Rega conmina a Perón para que rememore su infancia y alcance “la verdad profunda oculta en el fondo de su corazón” (p. 19). ¿Qué verdad? La respuesta no tarda en ser formulada: “Aproveche y recuerde su Cerdeña natal [...] ¡Recuerde! Yo lo ayudo, lo guío, usted debe concentrarse en recordar para borrarlo todo de un plumazo. A nadie le estará jamás permitido saber con certeza de su pasado sardo” (p. 25.). Desde las primeras páginas de la novela, por boca del brujo se descubre el profundo secreto de Perón, es decir, que nació en la isla italiana y no en Lobos, provincia de Buenos Aires. Toda la primera parte de *La máscara sarda* gira en torno a la tensión entre la insistencia de López Rega (“Reviva el engaño”, p. 45) y la incredulidad, teñida de fastidio, de Perón (“Tus patrañas”, p. 31).

El diálogo entre ambos personajes revela, sin embargo, otros aspectos dignos de ser comentados. El de la novela es “un Perón disminuido, viejo, enfermo. No es el Perón que recordamos en su magnificencia”,¹⁴³ pero tiene aún bastante poder e ingerencia en la política argentina, de ahí que desee volver para ocupar la presidencia por tercera vez. Pese a que “Él es grande, en todos los sentidos de la palabra grande” (p. 20), en los confines de la Quinta, en cambio, “Isabel y Lopecito suelen dejar pasar días sin hablarle, le esconden el dulce de leche que él tanto aprecia, le preparan mezquinas miserias de entrecasa como para chicos caprichosos” (*id.*). La escisión entre el ámbito público y el privado en que se mueve el General se hace patente: idolatrado por las multitudes

¹⁴³ Silvina Freira, “«Me gusta caminar sobre el fuego del peronismo». Luisa Valenzuela y *La máscara sarda*, su nueva novela. Entrevista”, en *Página 12*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26324-2012-09-03.html>.

argentinas (“¡Perón, Perón, qué Grande Sos!”, p. 44) y, puertas adentro, en el exilio, ignorado por su esposa y su secretario.

Aunado a lo anterior, cabe señalar que mientras López Rega conoce el profundo secreto de Perón (“que no será para mí una revelación, en absoluto, bien que lo conozco, pero para diluirlo se hace necesario el filtro de su conciencia”, p. 51), éste parece haberlo olvidado. ¿Cómo explicar que el secreto, eje narrativo de *La máscara sarda*, sea desconocido por el protagonista, quien se supone es su portador? La forma en que se articula la relación entre el misterio por descubrir y a quien atañe dicho misterio remite a *Edipo Rey* de Sófocles y, más aún, a la interpretación que de esta tragedia hace Michel Foucault (basado, a su vez, en *La voluntad de poder* de Nietzsche) en *La verdad y las formas jurídicas*.¹⁴⁴

Juan Perón, como Edipo, es el hombre del poder político, el soberano. Empero, el personaje de Valenzuela, al igual que Edipo, a decir de Foucault, “funcionará como hombre de poder, ciego, que no sabe y no sabe porque puede demasiado”.¹⁴⁵ Poder y saber son, en la tragedia griega, dos instancias opuestas. Si Perón no sabe —o no puede recordar— su pasado sardo es porque dicho saber pondría en riesgo su ejercicio del poder: aceptar la verdad sobre su origen implicaría, a su vez, admitir la ilegalidad en la que se funda(n) su(s) gobierno(s). El desconocimiento de la propia identidad —resumida en la pregunta “¿Quién soy en realidad?”— es, como puede apreciarse, la piedra de toque de ambos textos: Edipo ignora que es él quien mató al rey Layo, su padre, y se casó luego con su madre, razón por la cual la peste, a manera de castigo, asola a Tebas; Perón ignora

¹⁴⁴ No es el objetivo de esta investigación ajustar cabalmente —pretensión imposible— los libros de Valenzuela y Ramírez a las hipótesis formuladas por Foucault, sino sólo esbozar algunos puntos en común que pueden ser útiles para repensar la relación entre poder y saber en las novelas.

¹⁴⁵ *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 2012, p. 60.

que es un emigrado sardo que sustituyó, en Chubut, a Juan Sosa, conminado por la madre de éste. Si poder y saber son fuerzas antinómicas, y hasta ahora he sugerido que el General ejerce el poder, ¿quién o quiénes, entonces, son los que saben en *La máscara sarda*?

El primero de ellos es José López Rega. Como ya he dicho, es él quien, una y otra vez, plantea la necesidad de que Perón recuerde, además de que se postula como depositario del secreto: “Yo soy la Verdad, mi General y por eso insisto en decirle: tres en uno es usted. Es el hijo bastardo, el presidente y el sardo” (p. 19). El grado de conocimiento que posee el secretario respecto a su jefe es, sin duda mayor, a tal punto que, incluso “le lee el pensamiento” (p. 22). El saber del brujo es un saber distinto, prescriptivo, apoyado en el ocultismo y, por tanto, equiparable, en alguna medida, al que en *Edipo Rey* poseen el oráculo y el adivino Tiresias.

Los otros que conocen el secreto de Perón son algunos habitantes de Cerdeña. En el fragmento titulado “Los textos” se glosan dos artículos de 1951 en los que se insinúa que el General fue Giovanni Piras, “emigrado a los diecisiete años a la Argentina junto con otros coterráneos por causa de la pobreza, que un día dejó de escribirle a su familia” (p. 28), porque “se había convertido en un personaje de una importancia tal que se veía obligado a ocultar su verdadera identidad” (p. 29). López Rega remarca esta idea: “Medio pueblo de Mamoiada está convencido de que usted en su juventud fue Giovanni Piras” (p. 26). La novela revelará, más tarde, que el sustituto de Juan Sosa no es Giovanni Piras sino otro joven sardo: Juanne de Mamoiada. Pese a ello, lo importante aquí es evidenciar que

el pueblo tiene acceso a la verdad (o a una parte de ella), tal como ocurre en la tragedia de Sófocles.¹⁴⁶

El Perón que aparece en *La máscara sarda* se halla, como Edipo, en medio de quienes saben: por un lado, el brujo/advino; por otro, el pueblo de Mamoiada. Esta caracterización del General realizada por Valenzuela evidencia, tal como señala Foucault, que:

Cuando el poder es tachado de ignorancia, inconsciencia, olvido, oscuridad, por un lado quedarán el advino y el filósofo en comunicación con la verdad, con las verdades eternas de los dioses o del espíritu, y por otro estará el pueblo que, aun cuando es absolutamente desposeído del poder, guarda en sí el recuerdo o puede dar testimonio de la verdad. Así, para ir más allá de un poder que se ennegueció como Edipo, están los pastores que recuerdan y los advinos que dicen la verdad”.¹⁴⁷

Todavía queda por averiguar si López Rega encarna “las verdades eternas del espíritu”. Considero que el saber del brujo, aunque similar al de los dioses de *Edipo Rey*, no es del todo idéntico: Apolo y Tiresias no ambicionan el poder político; López Rega sí. Algunos fragmentos marcados en cursivas, a la manera de un “aparte” teatral, revelan las intenciones ocultas del secretario de Perón: “*Tu deuda conmigo habrá de saldarse con el poder que voy a alcanzar gracias a vos, y muy a tu pesar también ya que según veo no tenés la menor intención de encumbrarme a las alturas que merezco*” (p. 26). El secretario quiere hacerse del poder a costa de su jefe —situación que, aunque no está referida en la novela, la realidad extratextual habrá de confirmar— y, por ello es que insiste a Perón para que rememore y adopte la máscara del Mamuthòn.

¹⁴⁶ Ante Edipo comparecen —recordemos— un mensajero y un pastor que habrán de confirmarle, primero, que no es hijo de Polibio; después, que sus verdaderos padres son Layo y Yocasta. Estos testigos constatan lo antes enunciado por el oráculo y la información que brindan certifica la verdadera identidad del protagonista. Así, entre los dioses y el pueblo que saben, Edipo, el detentor del poder, ignora.

¹⁴⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 60-61.

Al calarse la máscara, el General no sólo volverá de manera simbólica a su origen; también entrará en “*un segundo mundo y una segunda vida*”,¹⁴⁸ representados por el carnaval sardo conocido como Carrasegare.¹⁴⁹ ¿Cómo se organizan el saber y el poder de Perón y López Rega en este “segundo mundo”?

Si tenemos en cuenta que, de acuerdo con Bajtin, “durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real”,¹⁵⁰ los roles o máscaras que, tanto Perón como su secretario asumen en la festividad de Mamoiada no son ni gratuitos ni poco serios: tienen consecuencias directas en ese “segundo mundo” (el del carnaval) y, sobre todo, en el “primer mundo” (es decir, el de la Quinta 17 de octubre en donde ambos conversan).

En el “segundo mundo”, el de la festividad, Perón es el Mamuthòn, chivo expiatorio de la comunidad, “ser intermedio entre el hombre y la bestia” (p. 34), a quien “golpean con varas finas de mimbre hasta sacarle sangre porque esa sangre [...] que manará aunque sea a gotitas habrá de transformarse en lluvia y así volverán a reverdecer las mieses que más tarde madurarán y serán cosechadas” (pp. 35-36). López Rega, por su parte, representa al Issohador, cuya función es, además de golpear con varas a los Mamuthònes, recordar a éstos que deben olvidarse de sí mismos, que *sean* la máscara.

¹⁴⁸ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 11. Cursivas en el original.

¹⁴⁹ Este “segundo mundo” también está representado por lo onírico, en oposición a la vigilia. López Rega consigue que su jefe duerma para, entre sueños, filtrarle el pasado sardo y hacer que se ponga la máscara. De ahí que, al final de la novela, el General manifieste: “Todo ha sido una pesadilla” (p. 223), a pesar de que el secretario había advertido varias páginas atrás: “Crearás que es un sueño. Si supieras. Si supieras quién te guía por esos avernos del recuerdo” (p. 47).

¹⁵⁰ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 14. En su texto Bajtin se refiere a un tipo específico de carnaval: el de la Edad Media. Pese a ello, considero que, si excluimos el tono festivo y paródico que el autor atribuye al carnaval medieval, sus aseveraciones son útiles para catalogar el ritual sardo aludido en la novela de Valenzuela.

La organización jerárquica del Carrasegare presenta al Mamuthòn como subordinado del Issohador. Aquel baila mientras recibe los varazos de éste. Y más aún: el Issohador debe mantener los preceptos del carnaval: mientras porte la máscara, el Mamuthòn estará obligado a diluir su identidad, a borrarla.¹⁵¹ Dicho de otro modo, el Issohador es el “patrón del Mamuthòn” (p. 41), lo cual implica una “lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias»”.¹⁵² Si Perón, como ya adelanté, es el hombre del poder, en el ritual sardo ese orden se subvierte, al punto que se hallará bajo el dominio de López Rega.

Cuando Perón, inducido al sueño o hipnotizado por el brujo, consiga recordar, admitir su origen sardo y portar por vez última la máscara del Mamuthòn, la lógica del carnaval (con su consecuente alteración jerárquica) se instaurará la vida real: Perón, sin saberlo en el mundo primero, el de la vigilia, no será más él mismo, pues “al calzarse la máscara uno deviene la máscara y ya se ha perdido de sí y para sí y para los otros” (p. 255).

Como puede verse, la anagnórisis que presenta *La máscara sarda* es bastante *sui generis*, en la medida en que postula un reconocimiento del protagonista que, pese a no ocurrir en su “primera vida” (o vigilia) sino en el mundo onírico/carnavalesco (el sueño/el ritual del Carrasegare), tiene implicaciones directas en ella.¹⁵³ A partir de la mañana del 17 de junio de 1973 —momento en el que se desarrolla la tercera parte de la novela—, Juan Perón mudará en otro; su destino cambiará de nuevo: será la máscara del poder político detrás de la que se oculta José López Rega.¹⁵⁴

¹⁵¹ “Mientras ustedes portan la máscara ustedes son la máscara, olvidense de sí mismos”. Luisa Valenzuela, “El despertar de la madre tierra”, en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 2012. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1493855-el-despertar-de-la-madre-tierra>.

¹⁵² Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵³ “Soñar significa estar en la frontera, en el sitio liminal donde vida y muerte se funden”, p. 74.

¹⁵⁴ Vale aquí señalar la coincidencia entre el texto de Valenzuela y un brevísimo cuento de Borges titulado “El simulacro” (que la autora menciona brevemente en su “Bitácora”). En el relato borgeano, ubicado

Al hacerse del poder (un poder oculto, ejercido por interpósita persona/máscara), el brujo habrá de influir determinadamente en la política argentina. Como el mismo López Rega indica: “*Betelgeuse*, así he bautizado la aeronave, la estrella gigante que en pocos días me llevará a mi destino triunfal, mal que te pese. A vos en cambio esa estrella a punto de estallar y convertirse en enana blanca te llevará a la muerte” (pp. 47-48). Este vaticinio es, acaso, el indicio primordial sobre la injerencia del brujo, sobre su nuevo ejercicio del poder.¹⁵⁵ Además, sitúa las acciones de *La máscara sarda* un poco antes de donde arranca *La novela de Perón*¹⁵⁶ y se asienta como antecedente de las aspiraciones megalómanas de López Rega que aparecen, con claridad, en *Cola de lagartija*.¹⁵⁷

Si entre Perón y López Rega, entre Mamuthòn e Issohador, se configura una compleja relación de saber/poder, ¿cómo participan el resto de los personajes/máscaras en dicho proceso? ¿Cuál es su relevancia y grado de saber y/o poder dentro del texto? Aventuro que las figuras femeninas que aparecen en *La máscara sarda* no son accesorias ni

especialmente en un pueblito del Chaco y temporalmente en julio de 1952 (fecha de la muerte de Eva), un hombre con cara “de máscara” vela, en una caja de cartón, a una muñeca de pelo rubio. El narrador aclara: “El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero Perón tampoco era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología”. En *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1972. Ambos autores remarcan la presencia de la máscara —es decir, del encubrimiento de la verdadera identidad— y, sin embargo, difieren en la manera de encarar el mito: para Borges, Perón es y será siempre un significante vacío, sustituible y “craso”; Valenzuela, en cambio, se pregunta: “¿Se trataba entonces de buscarles el verdadero rostro más allá de la máscara? ¿O bien configurado por la máscara en sí?”, p. 246. Considero que *La máscara sarda* oscila entre estas dos preguntas planteadas por su autora: por un lado, busca (y revela) el secreto: ese nombre y rostro verdaderos del General; por otro, sugiere que Juan Domingo Perón, el presidente —y no Juanne de Mamoiada o Juancito Sosa— es una construcción, una máscara del poder.

¹⁵⁵ “Cuando bailan los mamuthònes ellos mueren y resurgen *bajo el lazo* del issohador”, p. 95. Énfasis mío.

¹⁵⁶ No olvidemos que la novela de Martínez comienza a bordo del *Betelgeuse*, el 20 de junio de 1973. Desde las primeras páginas y hasta las últimas se hace patente el dominio del brujo: es él quien ordena que el avión no aterrice en Ezeiza y también quien susurra al General las palabras que éste pronuncia en su discurso de llegada a Argentina.

¹⁵⁷ Nótese que entre *La máscara sarda* y *Cola de lagartija* hay algo más que la simple recuperación del personaje del brujo: la más reciente novela es una “historia previa” a la publicada en 1983, en la medida en que explica las causales del poder de López Rega.

secundarias —como en algunas entrevistas y en la “Bitácora” sostiene la autora—, sino que, por el contrario, juegan un papel predominante pero oculto, “secreto”.

Los personajes femeninos o las máscaras “secretas”

Hasta ahora he mencionado, tal y como hace la propia Valenzuela, que Perón y su secretario son los protagonistas de la novela. Sin embargo, es necesario puntualizar que este par de personajes (y el resto de ellos) están supeditados a otro: el de la narradora o Filonzana, encargada de tramar los acontecimientos y, llegado su momento, de cortar los hilos del relato. Desde su primera intervención, la Filonzana muestra su función y sus facultades dentro del texto:

Conozco los sucesos al dedillo y los voy narrando porque éste es mi sino. En el reparto de los personajes de la Barbagia me ha tocado ser la Filonzana, la hilandera, la hiladora, y tengo también mi triple circunstancia. ¿O acaso ya no se acuerdan de las parcas, las moiras? Son tres: Cloto o Neuna, que hilaba el hilo de la vida desde su rueca hasta el huso; Láquesis o Décima, que medía el hilo de la vida con su vara; Átropos o Maurtia, que cortaba el hilo de la vida, eligiendo la forma en que la persona moriría. Represento a las tres en una (p. 30).

Es ella y nadie más la encargada de sistematizar lo narrado, de poner orden. Por si fuera poco, porta, al igual que Perón y López Rega, una máscara sarda. ¿Quién se oculta detrás de su máscara? Luisa Valenzuela, la autora, quien afirma en la “Bitácora”: “La Filonzana, la tercera y más oculta máscara de Mamoiada, surgió como mi alter ego y me permitió urdir una trama con hilos de realidad entrecruzados con los de fantasía” (p. 251). En el ritual del Carrasegare, la Filonzana ocupa un papel menor respecto al Mamuthòn y al Issohador; en la novela, en cambio, conoce los sucesos “al dedillo” y, en la medida en que estos avanzan (sobre todo en la segunda y tercera partes), su presencia aumenta, se hace mayor. ¿Cómo explicar, entonces, que la Filonzana afirme que es “Un personaje lateral, es cierto; son las otras dos máscaras las que llevan la batuta” (p. 33)? Propongo que este

afán de la Filonzana por esconderse es una forma de ejercer otro tipo de poder, distinto —como veremos— del que encarnan los personajes de Perón y José López Rega en *La máscara sarda*.

La Filonzana es la depositaria del saber del texto, un saber que está por encima del que tienen el General y el brujo. En su condición de hilandera, de parca, *todo* lo sabe y, más aún, tiene la facultad de decidir cuándo y cómo culmina el relato. Pese a ello, destaca que su intención es:

ordenar de poner orden; *la otra acepción del verbo en castellano no me atañe*. A mí no me atañe, atañe sí a los protagonistas de esta historia pero no a quien como yo intenta ordenarla. Pero para sistematizar haría falta un sistema y es lo que no tengo; se me cuelan otras voces para urdir la trama y *eso que soy la Filonzana [...] la que conlleva la amenaza* de un corte pero no lo realiza. Al menos no antes de culminar la historia (p. 30. *Cursivas mías*).

Ordenar en el sentido de dar órdenes, de mandar: a eso es a lo que la Filonzana rehúye. La cita anterior revela la cualidad que, según la narradora, la diferencia de las dos voces “principales”. ¿Puede deducirse, en consecuencia, que la Filonzana posee el saber pero no el poder? No lo creo. El poder que ejerce no es de orden político (en tanto relativo al gobierno) sino discursivo, pues su enunciación determina los acontecimientos y le otorga potestades cuasi divinas, como ocurre con las moiras. ¿Cuáles son las características de este otro poder? En primer término, que su campo es el del lenguaje. Al controlar lo que se dice (regulando las intervenciones de los personajes, organizando la trama), la narradora —en calidad de hilandera— orienta la lectura, resalta algunas voces (las de Perón y López Rega) y oculta otras (la suya y las de los demás personajes femeninos). En segundo lugar, su poder consiste, por paradójico que parezca, en decir que no tiene poder alguno, en negar su poder, en deslindarse de él.

Saber y poder convergen en la figura de la Filonzana: lo ve todo en el relato y por tanto puede contar lo ocurrido; lo puede todo (incluso cerrar el texto) en la medida en que posee un saber ligado no sólo al “profundo secreto” de Perón, sino al «Secreto», a la forma del misterio que ella misma ha creado y procurado. “Soy una máscara, sí, pero es sabido lo mucho que pueden develar las máscaras” (*id.*), comenta la Filonzana, a sabiendas de que su decir descubre (su saber) a la vez que encubre (su poder).

¿Qué ocurre con las demás mujeres que aparecen en *La máscara sarda*? Entre ellas, las que tienen un referente extratextual inmediato son las parejas más conocidas de Juan Perón: Eva Duarte y María Estela (mejor conocida como Isabel). De la primera se dice: “Arriba, en lo alto, [en la buhardilla] se encuentra Evita impoluta en la muerte, irreprochable ya, insustituible y hierática” (p. 217); de la segunda resalta: “En los pisos de abajo, es decir, en el inframundo, Isabelita juega a la casita y le prepara a él la cama” (*id.*). La ubicación espacial de la Quinta es, también, simbólica: el cadáver embalsamado de Eva representa lo inalcanzable, lo superior, lo claro; Isabel, abajo, encarna lo mundano, lo inferior, lo oscuro (a tal punto que dos fragmentos dedicados a ella en la primera parte se titulan “La intrusa”). El General se halla en una zona intermedia entre ambas y esa distancia será insalvable, en vista de que una y otra le resultan, por razones opuestas, lejanas.

Cercanas a Perón (y a su secreto) son otras mujeres, las que formaron parte de su vida antes de que él se convirtiera en una figura capital o, para decirlo de otro modo, antes de que tuviera el poder político. La primera de ellas es su madre sarda, Esmerenziana de Mamoiada, *Accabadora*, “una de esas que matan a los viejos para abreviarles la agonía” (p. 74). Pese a que en su pueblo la llaman bruja, los poderes de Esmerenziana tienen —a

diferencia de los del otro brujo, López Rega—, fines piadosos: acabar con la vida para detener el sufrimiento.¹⁵⁸ “Ella *sabe* hablar con lo intangible, entiende las intenciones de los seres humanos mucho más allá de sus voluntades engañosas” (p. 115. *Cursivas mías*). Las facultades de esta bruja —ligadas a un saber misterioso y oculto, a un poder sobre la vida de los otros—¹⁵⁹ tuvieron eco en su hijo Juanne: si ella “conoce de consuelos, bien lo pudo haber heredado el General de ella” (p. 115). Así, el legado de la Accabadora hacia el joven que luego habría de convertirse en presidente de Argentina queda claro: de ella aprendió Perón cómo “meterse en el corazón de los desamparados. Moribundos en vida, condenados a una condena evitable con sólo encontrar a alguien que les preste oreja y atienda sus necesidades más básicas” (*id.*).¹⁶⁰ La influencia de Esmeranziana es, por tanto, innegable: si el General pudo entender y ayudar a los “desamparados” no se debe a sus cualidades personales sino a la “herencia” recibida por su madre sarda.

Similar es la relación que en la novela tiene Juanne de Mamoiada con su compatriota Grazia Deledda (personaje basado en la ganadora del premio Nobel de Literatura en 1926). Mientras huye de los mamoiadinos que lo conminan a usar la máscara de Mamuthòn, el adolescente Juanne se encuentra, en el monte, con la escritora en ciernes. Durante un año ella lo instruye —“le lee un libro con imágenes, le dará otros libros, y lo

¹⁵⁸ Llama la atención que el proceder de estos dos brujos es inverso: Esmeranziana procura la muerte y el descanso —ayuda a morir a Paulis de Oristano, mentor de Juanne de Mamoiada—, quiere que el agonizante, por fin, repose (“Le hablo a la cama, no al enfermo que a estas alturas ya no entiende ni oye nada. Y le digo a la cama, Cama, suéltalo nomás, déjalo irse tranquilo”, p. 117); López Rega desea resucitar a los vivos (tal como ocurre al final de *La novela de Perón*, en la que se describe el intento del brujo por volver a la vida al General) o, en su defecto, trasplantar el espíritu de un cuerpo a otro (el de Eva en su ataúd a Isabel, en la buhardilla de Puerta de Hierro).

¹⁵⁹ Por si fuera poco, el saber de Esmeranziana es premonitorio: ella adivina que su hijo “habrá de cumplir —lo presiento y no me gusta para nada— un destino sublime olvidado de mí y de mis atributos” (p. 65).

¹⁶⁰ En este sentido la novela es categórica: las virtudes de Perón provienen de su madre sarda y están siempre “Más allá de lo que Eva pudo haberle inculcado, más allá de los queridos descamisaditos que nacieron de ella, mucho antes de que ella entrara en su vida” (p. 115).

forzará a leer” (p. 101)— y “de un pastorcito sardo [...] crea a un joven interesado por los libros, por el mar, por los caballos”.¹⁶¹ Grazia posee un saber libresco, sí, pero no por ello menos misterioso ni menos importante, pues como ella misma afirma: “los escritores alcanzamos niveles de saber que se nos escapan, que están más allá de la propia conciencia” (p. 100). El saber de Grazia es superior a un nivel tal que vaticina, como la Accabadora, el lustroso futuro de su pupilo: “Llegarás muy lejos, pequeño Juanne, y ya no me necesitarás y renegarás de mí” (p. 102). Asimismo, Grazia tiene un gran poder sobre Juanne: “será siempre como su madrina” (p. 147) y lo sacará de su pueblo para llevarlo, con anuencia de Esmerenziana, a Oristano, para que el joven aprenda a montar a caballo.¹⁶² Más tarde, cuando las aspiraciones de boda con su “madrina” se ven truncadas por el rechazo de ésta, Juanne, despechado, emprenderá el viaje hacia América, denostando su patria y el tipo de saber que le fue inculcado: “¡Los libros al carajo, los estudios al carajo, Cerdeña toda al carajo!” (p. 159).¹⁶³ Este rechazo del saber otorgado por Deledda (es decir, del saber ligado a los libros y, en consecuencia, al que ostenta la propia autora), desencadena la ira de Juanne y su aspiración por el poder, por el dominio: “soy de piedra, soy la piedra y con mi propio ser construiré los túmulos, los nuraghe, los máximos monumentos para *entronizarme*, para treparme sobre todos ellos y quemarlos desde arriba” (p. 159. Énfasis mío).

¹⁶¹ Maria Cecilia Graña, *art. cit.*, p. 6.

¹⁶² En la transformación de Juanne en Perón los caballos cumplen un papel primordial, como se verá en las páginas subsiguientes. No está de más recordar que en el cuento “De noche soy tu caballo” (incluido en el volumen *Cambio de armas*) los equinos tienen un carácter simbólico: representan la energía sexual, el poder del hombre sobre la naturaleza.

¹⁶³ En la “Bitácora”, Luisa Valenzuela explica de la siguiente manera la inclusión de Grazia Deledda en su novela: “El encuentro del Juan mamoiadino con Grazia Deledda, por ejemplo, me vino de perilla porque geográfica y etariamente la futura Premio Nobel coincidió con nuestro personaje, y porque siempre me pregunté por qué aquel que estableció que los únicos privilegiados eran los niños descalificó la educación cuando dijo su célebre frase: «Alpargatas sí, libros no». Sólo una gran decepción amorosa, pensé, podía llevar a una persona inteligente y sagaz a despreciar los libros” (pp. 252-253).

En adelante, el Juanne que desembarca en costas argentinas se caracteriza por ser un “muchacho experimentado en valérselas por sí mismo” (p. 167) y también por su ambición, sus ganas de ganar notoriedad, de hacerse de “un nombre”. Este nombre — literal y metafóricamente—, lo conseguirá al trasladarse a Chubut, acompañado de su compatriota Giovanni Piras, de quien se dice “sólo esperaba una cierta devoción algo teñida de servilismo” (pp. 167-168). En cuanto arriba a la “Estancia La Porteña” — propiedad de los Perón— Juanne sobresale por su destreza en la doma de caballos y obtiene así el reconocimiento de su amigo Piras, del hijo menor de los patrones (Juancito), y de la madre de éste último: Juana Sosa.

Juana Sosa, india tehuelche, es la figura de poder en la Estancia (“Yo soy quien manda y decide en este fundo y a ver quién viene a discutirme”, p.199), quien sabe (“seré india pero lejos estoy de ser bruta”, p. 179) y también quien atisba, antes que nadie, las aptitudes del peón recién llegado. Así, cuando Juancito, su hijo menor, muere desnucado al caer de un caballo, doña Juana asumirá el papel de Attittadora, otra figura emblemática de la cultura sarda, “aquella que llora las pérdidas al tiempo que infunde vida” (p. 115).¹⁶⁴ Ella se encargará de planear detalladamente y consumir la sustitución del recién fallecido Juancito por Juanne, el peón sardo;¹⁶⁵ ella le dará al joven mamoiadino no sólo un nombre, sino un objetivo claro: “yo soy la Nombradora y te daré el nombre que fue de mi hijo. A vos te tocará llevarlo a la cúspide” (p. 206). La cúspide es poder, porque como

¹⁶⁴ El mismo Juanne ratifica esta comparación al mencionar: “Doña Juana es la otra cara de la misma moneda y si mi madre provoca muerte, doña Juana le grita a la muerte y la zamarrea para que devuelva vida” (p. 194).

¹⁶⁵ El trocambio de identidades resulta muy conveniente a Juana Sosa, en vista de que su hijo era bastante amilanado y sin atributos comparado con Juanne: “Más aún que el pobre Juancito estás hecho para un destino de grandeza. ¿Acaso no lo querés, al destino de grandeza? Claro que lo querés, lo veo en el brillo de tus ojos, te lo he visto desde que llegaste con esa bruta determinación que te marca” (p. 197).

la misma Juana Sosa advierte: “el poder es lo que importa, el resto es basura, nadie te aprecia por ninguna otra cosa, sólo los poderosos infunden respeto y hasta miedo” (p. 197). Esta afirmación resalta porque, recordemos, Juana Sosa es la mujer del poder, la que infunde respeto y miedo en la Estancia y quien obliga a Juane a ocupar el lugar de su hijo al tiempo que ordena a Giovanni Piras guardar el secreto. Attittadora, dadora de vida, artífice del destino del muchacho sardo, Juana Sosa conseguirá que éste logre “darle ese gusto por la emulación si bien no por herencia” (p. 203).

Como hemos visto, las voces femeninas de *La máscara sarda* “resuenan unas en otras y adquieren una particular significación”.¹⁶⁶ Esta intuición, sugerida apenas (pero no desarrollada) por Cecilia Graña, obtiene, a partir de lo arriba expuesto, un cariz revelador. El personaje de Juan Perón es el resultado —aunque no pueda admitirlo en la medida en que lo ha olvidado— del saber/poder ejercido por otras mujeres: la Filonzana (narradora/hilanderera), Esmerenziana (la Accabadora), Grazia Deledda (la madrina), Juana Sosa (la Attittadora). Todas ellas *saben* (y conocen el “profundo secreto” del General: su origen); todas ellas *pueden* (han ejercido una notoria influencia sobre Perón, han marcado su vida y su destino).¹⁶⁷

A diferencia de los personajes masculinos —en quienes se presenta una disociación entre poder y saber—, los femeninos integran esta visión dual, saben y pueden, pese a que su poder está enmascarado, se presenta como oculto, “secreto” o “lateral”, para usar

¹⁶⁶ María Cecilia Graña, *art. cit.*, p. 6.

¹⁶⁷ En una entrevista, Luisa Valenzuela comenta respecto a los personajes femeninos de la novela (y al de Juana Sosa, en particular): “Esa madre es una figura universal. Me interesó mucho esto de las madres a posteriori. Yo no me planteo de antemano que voy a explorar sobre las madres. Pero en algún momento esa exploración empieza a armarse y Juana Sosa cobra una fuerza que no me esperaba [...] Por lecturas supe que ella era una mujer fuerte, que manejaba la estancia”. En Silvina Freira, *art. cit.* Y en una escrita para el diario *La Nación* prosigue: “doña Juana Sosa de Perón [es] un personaje que para mi gran sorpresa fue creciendo con el correr de la escritura hasta volverse imponente”. En “El último secreto de Perón”.

las palabras de Valenzuela. La hipótesis se refuerza si tenemos en cuenta que el brujo desea “reavivar en el General *la parte femenina* que le viene *adormecida* desde su adolescencia” (p. 70. Énfasis mío). ¿Cuál es esa parte femenina? La que conjunta saber y poder; la que ha sido olvidada o está adormecida.

La máscara sarda propone una crítica del poder político (encarnado en la figura de Perón) al ofrecer una serie de voces femeninas divergentes, agazapadas bajo el rótulo de “laterales”. Si recapitulamos, podremos distinguir la serie de *peros*, de conjunciones adversativas, que definen y condenan al (aparente) protagonista: Perón posee un secreto, *pero* no lo recuerda; es quien ejerce el poder, *pero* no el saber; recupera su pasado, *pero* en sueños, no en la vigilia; parece el personaje principal, *pero* no lo es. La función de la conjunción en estas oraciones es la de contrarrestar,¹⁶⁸ al igual que la Filonzana, la Accabadora, Grazia y la Attittadora: ellas son también un *pero*, porque expresan un poder distinto (anterior, no exento de saber) al que el Hombre ejerce. Si al principio de la novela se sugiere que Perón está a punto de perder su poder (a manos de López Rega), ¿no se debe esto a que ha olvidado no sólo su pasado, sino la carga femenina que éste conlleva, es decir, sus máscaras femeninas?

No es a mi parecer accesorio que, mientras las figuras femeninas guardan una relación estrecha con su pasado y con su lugar de procedencia (la Accabadora practica un oficio antiquísimo: dar muerte a los agonizantes; Grazia escribe libros sobre las tradiciones de su país; Juana Sosa, se precia de su origen indio, tehuelche), Perón, en cambio, es el hombre “ciego” (como Edipo), incapaz de vincular o recordar lo concerniente a su

¹⁶⁸ A la vez que oponen a Perón las figuras femeninas, las conjunciones revelan la complejidad de éste, la multiplicidad de máscaras —distintas todas, que miran hacia distintos lugares, como ocurre en la mitología con Jano— que lo configuran.

infancia y, con ella, a su pueblo, a su origen. Pero, ¿por qué el General ha borrado su pasado y negado su “parte femenina”? Porque se ha cegado en su afán de alcanzar el poder político. Ceguera/ignorancia y poder político son, a decir de Valenzuela, dos conceptos indisolubles. Hacerse del poder, entronizarse, implica romper con todo lo demás, negar el pasado, dejar de ser uno mismo para convertirse —como el Mamuthòn— en la máscara.¹⁶⁹ Las líneas finales de *La máscara sarda* certifican lo que de artificio tiene el acceso al poder político:

¡Ma qué tumba ni qué tumba, qué máscara ni qué máscara! Yo no remplacé a Juan Perón, yo soy Juan Perón. —Claro que no lo reemplazó— *lo consuela o perturba* la Filonzana; por algo se dijo que usted es trino. Si a alguien reemplazó fue al joven y apocado Juancito Sosa, a Juan Perón usted lo *construyó* pieza por pieza. (p. 223. *Cursivas más*).

En efecto, Juan Perón es una construcción. El joven sardo que sustituyó a Juancito Sosa, ingresó en el Colegio Militar y fue ascendiendo poco a poco hasta convertirse en presidente de Argentina es, “pieza por pieza”, el resultado de la ambición, pero ¿qué papel juegan entonces las voces femeninas en dicha construcción? Exhiben un poder que el General dejó atrás, pero que sigue latente en él bajo la forma de un pasado omitido. Son ellas quienes posibilitaron su acceso a la cúspide, quienes definieron su camino y, sin embargo —como en su momento cada una auguró— fueron olvidadas. El cierre de la novela refrenda la ceguera del General: en vista de que no admite su pasado sardo, de que niega su máscara femenina en pos de la que porta en el “presente” de la narración (“¡qué tumba ni qué tumba, qué máscara ni qué máscara!”) y, aunado a éste, a las mujeres que lo forjaron (¡qué mujeres ni qué mujeres!, parece decir, a modo de complemento),

¹⁶⁹ “Descubrir cómo se construye el poder no parece ser tan complicado, pero hay que tener agallas y carecer de escrúpulos para poner el sistema en práctica. Y hay que tener talento; el trabajo de seducción es un trabajo arduo si no se trae disposición desde la cuna” (p. 53). Nótese que “tener agallas”, “carecer de escrúpulos” y “tener talento” o “disposición desde la cuna” no parecen elementos vinculados a saber alguno sino al valor, al cinismo o, en su defecto, a la herencia.

perderá el poder. Las últimas palabras de la Filonzana son, por tanto, capitales: al señalarle a Perón que él se creó a sí mismo “pieza por pieza”, no se sabe si lo consuela o lo perturba, si lo tranquiliza o lo altera. La narradora/autora tiene —literal y metafóricamente— la última palabra: acredita a Perón como el hombre del poder a la vez que evidencia las fisuras de ese poder, su condición de máscara, su distanciamiento del pasado y de su parte femenina en la que convergían saber y poder.

La “Bitácora” o “introducción diferida”

La máscara sarda culmina con “un elemento añadido al volumen que resulta sumamente útil en cuanto responde a las preguntas que el lector ha estado haciéndose sobre las motivaciones de escritura, sobre el por qué de la genealogía de Perón en Cerdeña, sobre por qué se retomó un personaje como López Rega ya tratado en *Cola de lagartija*”.¹⁷⁰ En efecto, en la “Bitácora” Valenzuela se refiere a la génesis de su novela (de dónde y cómo surgió el argumento), el proceso de composición (cuáles elementos decidió usar y cuáles descartó) y la justificación del asunto tratado (por qué hacer una novela sobre Perón). Esta “introducción diferida” o especie de apéndice, sobresale no sólo por su posición — pues, como ya he dicho y su título refrenda, está al final, aplazada—,¹⁷¹ sino también porque ninguna otra novela de la autora cuenta con un apartado similar. Al respecto, bien puede argumentarse, tal como hace Cecilia Graña, que la “Bitácora” satisface la curiosidad del lector respecto a ciertos detalles relacionados con el origen de la novela. Sin embargo, ¿cómo explicar que Valenzuela quiera “esclarecer” si tenemos en cuenta

¹⁷⁰ María Cecilia Graña, *art. cit.*, p. 1.

¹⁷¹ No hay que olvidar que la “Bitácora” juega el papel de introducción (por el nombre) y de epílogo (por su colocación), abre el texto o lo cierra, por lo que tiene una posición ambigua.

que su poética se basa en la ambigüedad? A mi parecer, este fragmento que cierra el texto funge como una declaración de principios, una suerte de explicación sobre la convergencia de lo político y lo estético en *La máscara sarda*.

El primer gran eje de la “Bitácora” es el de la accidentalidad que rodea a la redacción del libro. Luisa Valenzuela señala haber renunciado a escribir novelas cuando se encontró, de manera imprevista, con el argumento de ésta última. Son múltiples las referencias al respecto: “de golpe se metió en una novela” (p. 228); fueron “tres veces las que sin buscarlo ella (yo) se asomó de reajo al mito de Perón” (*id.*); “el gran tema me cayó sobre los hombros” (p. 230); “Y así, como semilla aérea, de la manera más inesperada, aterrizó en mis manos el germen de esta novela” (p. 236). En suma, la autora no tenía la intención de escribir novelas, ni mucho menos una novela acerca del General, *pero* la escribió, conminada por una serie de “señales” halladas a través del tiempo en distintos lugares.

El segundo eje resume el asidero histórico de la novela (las diversas fuentes, los hechos constatables): “Hay en todo esto [las contradicciones en la vida de Perón] pasta suficiente como para alimentar la tesis mamoiadina, o al menos [...] para alimentar una nueva novela” (p. 243); “Cada página debía sustentarse al menos en un dato de la realidad. Es de esperar que quien la lea los vaya detectando” (p. 251); *pero* sobre todo la forma en que Valenzuela encaró el argumento: “Era necesario narrar, es decir oficiar, el digamos milagro de la sustitución de persona de la manera más impecable posible” (pp. 251-252); “intenté articular con precisión de relojero” (p. 253); “Me era necesario tratar el tema con respeto” (p. 254); “Cubrí en lo posible todos los frentes y conjeturé a gusto sobre las pruebas que los mamoiadinos «peronistas» esgrimen para certificar el

reemplazo y me encargué de darles sustancia” (p. 255); “Y al propio Giovanni Piras precursor de la leyenda no lo borré de un plumazo, lo integré, justifiqué y comprometí en la historia. Creo no haber dejado cabo sin atar” (*id.*). Estas citas resumen los valores que la historia de Perón ofrecía (datos contradictorios, información múltiple y confusa) y los “ingredientes” que la autora agregó en la confección del relato (impecabilidad, precisión, respeto).¹⁷²

¿Cómo se amalgaman estos dos ejes que articulan la “Bitácora”? Ciertamente es que Luisa Valenzuela había encarado desde mucho tiempo atrás temas de corte político en sus ficciones —basta recordar los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Cambio de armas* (1982); las novelas *Como en la guerra* (1977), *Cola de lagartija* (1983) y *Realidad nacional desde la cama* (1990)— y, sin embargo, nunca se había enfrentado a un asunto tan polémico, “a la doctrina que entre nosotros es casi una religión: el peronismo” (p. 246). Perón, la autora lo sabe bien, es un personaje que, hasta nuestros días, suscita reacciones opuestas: desde la idolatría hasta el desprecio (a diferencia de la dictadura militar, López Rega incluido, que merecen unánime descalificación). Es por esta razón, aventuro, que la “introducción diferida” juega un papel importante en *La máscara sarda*: le permite a la autora explayarse sobre su lugar de enunciación o, para decirlo en sus palabras, responder a la siguiente pregunta: “¿por qué alguien como yo, criada en un

¹⁷² No hay que pasar por alto que lo dicho en la “Bitácora” es parte de la novela y, por tanto, pueda poseer información inventada, ficticia. De ser así, ¿qué implicaciones tiene el hecho de que en este apartado la autora prescinda (o simule hacerlo) de alguna máscara? Al presentar la “Bitácora” como una especie de *addenda* en la que reflexiona sobre su propia novela, Valenzuela delinea un tipo de lector ideal (participativo, capaz de completar el texto y “detectar” en él los datos históricos) y también un modelo de escritor, cuyos principales méritos son: partir de la realidad extratextual y modificarla de manera “impecable”, “precisa” y “respetuosa” (al yuxtaponer lo verídico con lo inventado de tal manera que no quede “cabo sin atar”). Así, la escritora se define a sí misma, en tanto narradora/personaje, a partir de rasgos positivos que ensalzan a la novela, a ella misma y al lector.

hogar antiperonista, que nunca se dejó seducir por esa mística, con sentimientos de izquierda sin por eso adscribir a partido alguno, tiene que meterse con un tema tan candente? Es como caminar sobre el fuego” (p. 258). Para no terminar “quemada” por las llamas de ese fuego es que Valenzuela explica que el argumento de la novela le llegó de forma imprevista, no buscada; después, que lo encaró con respeto (hacia la figura histórica) y con entereza estética, con arte (precisión, impecabilidad, atadura o resolución de cualquier posible cabo suelto).¹⁷³

La “Bitácora” opera como una coartada, pues conlleva, para Valenzuela, la legitimación de su escritura en particular (es decir, de *La máscara sarda*, de su rigor, exactitud y demás valores artísticos) y de la escritura en general (en tanto discurso portador de un sentido *otro*, diferente de lo político). No es casual que el peronismo sea definido por la autora como una “religión” o una “mística”, es decir, como un discurso cerrado, un poder carente de saber, “ciego” (como el Perón de su novela) que no admite refutaciones. Para contrarrestar ese poder está no sólo su ficción que postula un origen otro, hasta ahora inexplorado, sobre el General, sino también la “Bitácora” misma, la justificación de su intervención política.

Pese a la aparente neutralidad de la escritora (admite que su familia era antiperonista, pero ella no se asume como tal y advierte: “No soy de nadie. Estoy abierta a todo. A todos”, p. 53), lo cierto es que un acercamiento crítico muestra una constante

¹⁷³ La autora no dejará de subrayar su posición en entrevistas: “Lo traté con el mayor respeto posible a Perón y no creo que la novela sea hiriente. Pero confieso que en algún momento me sentí incómoda porque estaba escribiendo sobre un personaje que tanta gente venera. No me gustan los dogmáticos de ningún color ni de ninguna laya. Crean esto o todo lo contrario. Los dogmáticos son personas que no tienen flexibilidad de cintura para ver la otra cara de los asuntos. Los dogmáticos me resultan muy banales, la banalidad del mal. O del bien, que también puede ser igualmente banal y siniestro”. En Silvina Freira, *art. cit.*

invalidación de lo político (en general) y del peronismo (en particular).¹⁷⁴ La supuesta “lateralidad” de la Filonzana y de las otras voces femeninas no es, en consecuencia, sino un intento de enmascarar la crítica política de *La máscara sarda*. Una de las cualidades primordiales de la novela reside en que esta posición política está velada, oculta tras una simulada imparcialidad “accidental” y “respetuosa”.

Sin embargo, es necesario aclarar que Valenzuela no sólo brinda al lector una crítica del peronismo y de lo político; propone una visión femenina (encarnada por ella misma en su papel intradiegetico de Filonzana y también a través de las madres/madrinas del Juane sardo) en la que saber y poder van de la mano. La muestra más fehaciente es la narradora, hilandera o Filonzana, dotada de un saber/poder que pretende cuestionar y debilitar desde un ángulo “secundario” (el literario) el poder/discurso hegemónico (político).

Si tenemos en cuenta que, a decir de la autora, las palabras, “en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan”,¹⁷⁵ no hay duda que *La máscara sarda* ejemplifica cabalmente este aserto: la novela toda es una máscara de la perspectiva política de la autora y del modo en que ella concibe a las mujeres y a la literatura en relación al poder.

Por último, vale señalar que, en su conjunto, los aspectos tratados en este estudio dejan ver que el “profundo secreto” de Perón no es ni *tan* profundo ni *tan* secreto —y en suma— ni *tan* relevante, pues como la narradora indica, “Establecer dónde y cuándo

¹⁷⁴ Tal como la narradora advierte: “si bien me presento en persona con la ambivalencia que caracteriza a toda escritora, no es para formar parte de aquellas mujeres que sin corpiño y sin calzón eran todas de Perón, según supieron cantar miles en Plaza de Mayo en su momento” (p. 53).

¹⁷⁵ *Escritura y Secreto*, p. 30.

nació, en tanto hechos fácticos, importa poco” (p. 53). El *verdadero* secreto consiste en ocultar, bajo la máscara del misterio (el origen del General), que la voz de la narradora/autora —y las de las otras mujeres que aparecen en la novela— son las que definen los acontecimientos.

Así, el “profundo secreto” funciona como un enigma a todas luces seductor en primera instancia (pues ¿no basta con que se insinúe que hay algo oculto para provocar la curiosidad en torno a uno de los personajes más connotados y controvertidos de la historia argentina y latinoamericana del siglo xx?) que guarda, en las entrelíneas, otro secreto aún más atrayente: el de la influencia de las mujeres en ese pasado oscuro del General, el del saber/poder que ellas expresan. Ambos secretos, yuxtapuestos, dan forma al gran «Secreto»: la estructura del misterio, la articulación de la novela como un gran signo de interrogación.

La «Mentira» en *La Fugitiva* de Sergio Ramírez

“¿Qué mejor premio puede pretender un escritor, sino que lo acusen por mentir?”

Sergio Ramírez, *Oficios compartidos*

Publicada en 2011, *La fugitiva* es la más reciente novela de Sergio Ramírez. En ella, el nicaragüense narra, a partir de tres voces femeninas, las vicisitudes de Amanda Solano (nombre que encubre a la escritora costarricense Yolanda Oreamuno).¹⁷⁶ En las siguientes líneas analizaré algunos de los aspectos más relevantes de la novela y su vínculo con la categoría de «Mentira», propuesta por el autor como valor fundamental de la ficción.

“La fiesta de los ángeles” o el pacto de veracidad

El primero de los cinco apartados que conforman *La fugitiva* se titula “La fiesta de los ángeles”. La información contenida en este fragmento inicial es por demás significativa: el relato comienza con una descripción pormenorizada del itinerario de los restos mortales de Amanda Solano, trasladados de una tumba sin nombre del panteón francés de la Ciudad de México a una fosa marcada apenas con un número en el Cementerio General de San José. Los detalles sobre el sepelio de Solano son narrados en un tono

¹⁷⁶ La admiración de Ramírez por la costarricense data de muchos años antes a la aparición de esta novela. En 1978, el nicaragüense fundó en San José la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) y, como él mismo aclara, “El primer libro que publicamos fue *La ruta de su evasión* de Oreamuno”. Ana Marcos, “El enigma de la escritora errante”, en *El País*, Madrid, 14 de abril de 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/04/14/cultura/1302732002_850215.html.

sobrio y acucioso, a la manera de un informe periodístico. Quizá por ello, no deja de llamar la atención la aparición del «yo» en el relato y la distancia temporal que establece respecto a lo antes escrito: “De todo eso [la muerte de la escritora] ha pasado ya más de medio siglo, y *mi última ronda de visitas y entrevistas para documentar esta novela* termina precisamente aquí en el Cementerio General donde, otra vez, como en 1961, el cielo vespertino es de lluvia, y traspongo el portón a resguardo del paraguas que me han dado en préstamo en el hotel, para caminar a lo largo del callejón principal mientras cae una garúa muy parecida a la de entonces”.¹⁷⁷ La intromisión de esa primera persona en el relato tiene varias consecuencias sobre el mismo: permite emparentar a ese «yo» narrador con la figura autorial: el mismo Sergio Ramírez, que rubrica el texto; especifica el género al que pertenece el material que el lector tiene en sus manos: una novela; remarca el proceso de composición de ésta y los mecanismos mediante los que el autor ha acumulado información: varias rondas de “visitas y entrevistas”; enfatiza, por último, que *La fugitiva* está basada en información verídica, constatable, resultado de un prolijo proceso de documentación.

“La fiesta de los ángeles” también adelanta al lector la relevancia del título de la novela y condensa, en unas cuantas líneas, el olvido al que ha sido sometida la protagonista:

Esta mujer [Amanda Solano] que aún deslumbra por su belleza en las fotografías sólo cambió de sepultura tras el rudo viaje en un avión de carga, mientras su país natal apenas parpadeó con un algo de extrañeza y otro de indiferencia ante su regreso. Volvió para ser, otra vez como siempre, fugitiva. La fugitiva que cinco años después de su muerte llegó desde una tumba sin nombre, marcada con un número, a otra tumba sin nombre, marcada con otro número (p. 18).

¹⁷⁷ Sergio Ramírez, *La fugitiva*, Alfaguara, México, 2011, p. 13. Las cursivas son mías. En adelante, debido a que la novela es el *corpus* fundamental de este apartado, consigno las referencias concernientes a ella a renglón seguido e indicando entre paréntesis el número de página del que han sido extraídas.

Esta alusión a la permanente huida de Amanda Solano —quien, aún después de muerta, es trasladada de un lugar a otro sin que sus coterráneos muestren un ápice de interés o reconocimiento— revela su marginalidad y la conflictiva relación que guarda con su país. Incluso en el cementerio, apéndice del mundo exterior en el que sobresalen “obeliscos rodeados de verjas de fierro tras las que crece la hierba reverdecida por las lluvias” (p. 14) y “los ángeles en custodia de los sepulcros” (*id.*), la tumba de Solano ocupa un lugar ínfimo. Excluida de esa “Fiesta de los ángeles”, relegada no sólo en vida sino también en la muerte, Solano será recuperada y reincorporada a la Historia a través del narrador/autor, quien declara: “Ahora quiero empezar a contar cómo fueron las cosas de su vida lo mejor que pueda, *aunque ya se sabe lo difícil que se vuelve sustentar certezas y dejarse de mentiras en este oficio del diablo*” (p. 18. Énfasis mío). Esta cita —que cierra “La fiesta de los ángeles” y da paso a los testimonios sobre Solano— constituye un punto clave de la novela, como intentaré demostrar a continuación.¹⁷⁸

El narrador asume la responsabilidad de relatar los pormenores de la vida de Amanda Solano, a la vez que subraya el peligro de su empresa. ¿Qué peligro? El de falsear los acontecimientos, en vista de que la literatura es un “oficio del diablo”, caracterizado —de acuerdo con las hipótesis que formula Ramírez en sus ensayos sobre la escritura— por la mendacidad. Con base en lo anterior, ¿cómo interpretar, entonces, estas líneas que cierran la presentación o especie de prólogo de la novela? ¿Existe un distanciamiento entre lo que sustenta el narrador de *La fugitiva* (es decir, su pretensión de veracidad) y

¹⁷⁸ La interpretación de “La fiesta de los ángeles” que aquí propongo contrasta con lo expresado por Manuel Obregón, quien afirma, al respecto, que “la presentación inicial es sólo una cortesía”, pues lo verdaderamente importante, según Obregón, son las intervenciones de las tres mujeres que hablan sobre Solano. “A propósito de *La fugitiva*. Palabras sueltas”, *Carátula*, Revista Cultural Centroamericana, núm. 42, junio-julio, 2011. Disponible en: <http://www.caratula.net/ediciones/42/critica-mobregon-palabrasueltas.php>.

los planteamientos de Ramírez, autor, sobre la inherente condición mentirosa de la literatura expuesta en *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir*? No lo creo. Tal y como afirma el nicaragüense en una entrevista, el fragmento con que cierra “La fiesta de los ángeles” es “un guiño al lector. Le estoy entregando una obra de ficción y él la va a leer como una biografía. Ése es el truco”.¹⁷⁹ Si, hasta entonces, el narrador había ofrecido información verosímil, creíble, el cierre del prólogo añade un elemento hasta entonces inexistente: el (supuesto) compromiso de contar *la verdad*.

El “truco” de “La fiesta de los ángeles” consiste en sumar al pacto de verosimilitud (establecido desde el principio de la novela), otro pacto: el de la *autenticidad* de lo referido. En otras palabras, al señalar que intentará “sustentar certezas” y “dejarse de mentiras”, el narrador admite que el texto debe ser tenido por fidedigno y no por inventado. ¿Qué implicaciones tiene este hecho? Que *La fugitiva* sea leída, a partir de entonces, como una recreación novelada de hechos verídicos (a la manera de una *non fiction novel*) y no como producto de la imaginación del autor. Así, el linde entre novela y biografía se difumina, debido a que el elemento que separa a un género del otro (la ficcionalización de los datos ofrecidos) es negada por el narrador.¹⁸⁰ Tal vez la mejor forma para definir el “truco” al que recurre Ramírez se halla en la misma novela, en voz de Gloria Tinoco —la primera de las tres voces femeninas—, quien cuestiona de la siguiente forma al narrador: “¿Va a escribir una biografía, o una novela? Bien pueden ser

¹⁷⁹ “Los límites de la biografía me resultan muy estrechos”, entrevista a Sergio Ramírez por Patricio Zunini. 31 de agosto de 2011. Eterna cadencia. Librería & editorial. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/15928>

¹⁸⁰ En páginas anteriores me he referido a la cercanía que tienen *La fugitiva*, de Sergio Ramírez y *La máscara sarda*, de Luisa Valenzuela, con el género biográfico. Véase *supra*, pp. 61- 66.

las dos cosas a la vez, ya lo sé, una novela que parezca biografía o una biografía que parezca novela, estoy de acuerdo” (p. 23).

En suma, “La fiesta de los ángeles” contiene la mentira fundamental sobre la que se asienta *La fugitiva*: mencionar que lo expresado no es ficción e insistir en que la objetividad y la imparcialidad son las características primordiales de lo que será narrado en los capítulos subsiguientes de la novela. Y en este proceso de hacer pasar lo inventado por fidedigno, el narrador cumple una función cardinal.

El escritor/periodista: protagonista discreto

Pese a que la mayoría de los comentarios disponibles en la web sobre *La fugitiva* subrayan que ésta es una “novela coral” o a tres voces, poco o nada se dice acerca del narrador que abre el texto, presenta a los tres personajes femeninos y cierra el relato. ¿Qué cualidades posee esta voz discreta que, a la vista de quienes glosan la novela, pasa desapercibida, al grado de ser considerada accesoria?

Propongo que el narrador funge como contrapunto frente las voces femeninas — Gloria Tinoco, Marina Carmona y Manuela Torres— que aparecen en la novela. Los testimonios sobre la vida de Amanda Solano, ofrecidos por esta tercia de entrevistadas, constituyen puntos de vista directos (pues cada una de las mujeres mantuvo, en algún momento, una relación muy cercana con la protagonista) y, por tanto, empañados por el recuerdo, el cariño y la nostalgia; la voz del narrador, en cambio, asume un tono imparcial, a la manera de un periodista que sólo desea —tal y como lo especificó en “La fiesta de los ángeles”— recabar datos, “documentarse”.¹⁸¹ Así, los apartados en que

¹⁸¹ Según el propio Ramírez “El novelista debe de ser capaz de escribir con el estilo y la garra de un buen periodista y hacer que su novela parezca un verdadero reportaje. De un libro que utiliza semejantes

intervienen Tinoco, Carmona y Torres comienzan con la descripción del lugar en el que se lleva a cabo cada entrevista y, también, realizando los rasgos particulares de la participante en turno: Gloria Tinoco, quien reside en un “chalet estilo misionero” (p. 19), viste “con discreta distinción, con un traje de lino color marfil” (p. 21) y su “delgadez, que hace parte de su elegancia, parece más bien el fruto de una disciplina de toda la vida que consecuencia de la edad” (*id.*); Marina Carmona, apoltronada en su cubículo de la Biblioteca Nacional de Costa Rica, resalta por “la manera precisa que tiene de formar sus frases, como si las redactara, y de espaciar las palabras y poner el énfasis donde debe, como si dictara a un taquígrafo” (p. 136); Manuela Torres es una “anciana descarnada que al cabo de los años ha venido a asemejarse a un hombre” (p. 219), dueña de una “voz bronca en la que hay ecos aguardentosos” (*id.*).

Sin embargo, tan pronto hace la presentación del espacio físico y de sus entrevistadas, el narrador les cede la palabra, sin interrumpirlas,¹⁸² dejando que sean ellas las encargadas de contar lo que saben sobre Amanda Solano. Al hacerse a un lado, sin intervenir mientras las entrevistadas evocan el pasado, el narrador funge ya no como su interlocutor, sino como un escucha. Tal y como afirma el propio Ramírez, “Estos tres relatos [...] son relatos orales y *yo actúo* como un entrevistador que a la hora de editar la entrevista *se sale, se saca de la entrevista*, tacha las preguntas y deja que sean los personajes los que hablen”.¹⁸³ ¿Cuál es el objetivo del narrador al “salirse” de las

recursos de manera eficiente, tanto los novelistas como los periodistas tendrán mucho que aprender”. En *El viejo arte de mentir*, p. 31.

¹⁸² Sólo en una ocasión, en el transcurso de toda la novela, el narrador interviene luego de que la entrevistada (Marina Carmona, en este caso) ha comenzado su relato. La importancia de este pasaje la revisaré más adelante. Véase *infra*, p. 122 y ss.

¹⁸³ Natalia Rodríguez Mata, “Sergio Ramírez: «Yolanda Oreamuno es la gran escritora de Costa Rica»”. Disponible en <http://redcultura.com/php/Articulos743.htm>. Cursivas mías.

entrevistas? Otorgarle mayor fluidez al relato a la vez que garantizar su distanciamiento respecto de las opiniones emitidas por Tinoco, Carmona y Torres. Borrar las preguntas implica negar que las entrevistas son conducidas a un cauce específico; ocultar que las interrogantes determinan, en igual medida que las respuestas, el curso de la conversación. “Salirse” de las entrevistas y relegarse a una posición marginal le otorga al narrador la neutralidad necesaria para asumirse como el único personaje fiable. En otras palabras, su pretendida imparcialidad y objetividad lo pone a salvo de las sospechas del lector: puesto que sólo transcribe lo dicho por sus entrevistadas, el narrador/periodista no miente; es en él en quien se puede confiar.

La supuesta fiabilidad del narrador se refuerza aún más si tenemos en cuenta los múltiples indicios que permiten emparentarlo con la figura autorial, el propio Sergio Ramírez. Si bien desde las primeras páginas de *La fugitiva* el narrador advierte que pretende escribir una novela sobre Amanda Solano, la información que posteriormente brindan él mismo y sus entrevistadas refuerza el parentesco entre narrador y autor. A propósito de esta relación, Gloria Tinoco señala que aceptó ser entrevistada luego de la siguiente advertencia: “hay un escritor nicaragüense tal y tal que vivió muchos años en Costa Rica, que quiere escribir una novela sobre Amanda Solano” (p. 23). El lector avezado en los datos biográficos de Ramírez no puede pasar por alto las coincidencias: la nacionalidad del narrador coincide con la de la figura extratextual que firma *La fugitiva*, así como también el hecho de que el escritor residiera varios años —catorce— en San José. Pocos párrafos más adelante, y como si quisiera despejar cualquier posible duda, el narrador comenta: “Casilda [la sirvienta de Tinoco] se va con su paso silencioso. Es el nombre de un personaje de mi primera novela, *Tiempo de fulgor*, y desde entonces no

había vuelto a saber de él” (p. 24). Es, quizá, en este fragmento en el que se evidencia, con mayor nitidez, el vínculo entre narrador y autor, pues *Tiempo de fulgor* es, en efecto, la primera novela de Ramírez, escrita en Costa Rica y publicada en 1970. Pese a que en ningún momento el nombre del autor se menciona en la novela, las referencias apuntan hacia Sergio Ramírez.

¿Cuál es la intención del autor al insertarse en su obra? Por un lado, permite establecer cierto parentesco entre la obra de Ramírez y la de Oreamuno, su homenajead, en vista de que “casi todas las novelas de Yolanda contenían material autobiográfico”;¹⁸⁴ por el otro, como he mencionado antes, refrenda el pacto de veracidad de lo narrado pues, si el autor y quien relata la historia son el mismo (o, dicho de otro modo, si se pretenden borrar los límites entre la figura extratextual y la diegética), ¿cómo no creerle? En palabras de Ramírez, “El escritor necesita ofrecer pruebas de lo que cuenta, para que le crean, y el más viejo de los recursos para lograrlo es demostrando que «estuvo allí», donde ocurrieron los hechos. Éste es un procedimiento común tanto a la escritura real como a la de ficción”.¹⁸⁵ El narrador/autor se vale de un “truco” más: certificar, ante los ojos del lector, que las entrevistas que presenta verdaderamente ocurrieron.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Victoria Urbano Pérez, *Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno*, Castilla de Oro, Madrid, 1968, p. 36, *apud* Rebeca Quirós Bonilla, “La mujer, lo femenino y lo arquetípico en la novela *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno”, en *Reflexiones*, vol. 87, núm. 1, 2008, p. 64. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72912553004>.

¹⁸⁵ *El viejo arte de mentir*, p. 41.

¹⁸⁶ En entrevista con Patricia Villarruel, Ramírez afirma que los encuentros con las tres amigas de la protagonista nunca se llevaron a cabo, que son inventados. Las voces “son ficticias, pero basadas en personajes reales. Hablé con mucha gente que conoció a Yolanda Oreamuno”. “Sergio Ramírez: «La fugitiva es la historia de muchos en una sola»”, en *El Universo*, Guayaquil, Ecuador, Sábado 23 de abril de 2001. Disponible en: <http://www.eluniverso.com/2011/04/24/1/1380/sergio-ramirez-la-fugitiva-historia-muchos-sola.html>.

“Haber estado allí es, también, demostrar la posesión de los materiales narrativos; ser el dueño del secreto, y estar dispuesto a revelarlo”.¹⁸⁷ ¿Cuál es el “secreto” que el narrador está dispuesto a revelar en *La fugitiva*? Los detalles sobre la vida de Solano (el halo de misterio que rodea la vida de esta escritora), pero, sobre todo, que es él y nadie más quien —a través de un exhaustivo proceso de investigación— rescatará del olvido a la protagonista. No es casualidad que todas las entrevistadas aplaudan, de forma velada o manifiesta, la reivindicación de Solano emprendida por el narrador. Tinoco, por ejemplo, afirma: “He tenido tantos años guardado lo que sé de Amanda, que *ahora aparece usted para escucharme decir lo que, de otro modo, nadie escucharía ya*” (p. 23. Énfasis mío); Carmona declara: “Alguien deberá venir alguna vez en su rescate [de Amanda]” (p. 212); Torres, por último, comenta: “ahora vienes tú a escribir un libro sobre ella, lo que quiere decir que en su vida no hay olvido, y eso es lo que cuenta” (p. 228). Por medio de expresiones como estas, el narrador se posiciona en el relato como figura de autoridad: no sólo es quien difunde la verdad, sino que también es el responsable de que la historia de Solano salga a la luz. ¿Quién, a lo largo de *La fugitiva*, posee más cualidades que él?

El acierto de Ramírez (o, mejor dicho, de su máscara de narrador dentro del texto) consiste en intentar “salirse” del relato y, pese a que sus intervenciones son pocas, resultan, a la postre, determinantes. Esto explica por qué los comentarios sobre *La fugitiva* le conceden poca o nula importancia: el narrador consigue ocultarse tras las voces femeninas, aunque no hay duda de que su voz es igual (o más) decisiva para la historia que las demás. Ramírez tiene claro que “quien narra una historia en literatura

¹⁸⁷ *Mentiras verdaderas*, p. 59.

tiene una variada posibilidad de escogencias en cuanto a los puntos de vista que puede asumir. *Éste es el más importante de los artificios del escritor*".¹⁸⁸ Si bien es cierto que Tinoco, Carmona y Torres son las encargadas de contar lo referente a su amiga escritora, también lo es que el punto de vista que hila, precede y sucede a los testimonios de estas tres mujeres es el del narrador. Si el nicaragüense considera que la perspectiva desde la cual se construye el relato es el elemento de mayor relevancia, ¿cómo pasar por alto la mediación del narrador en *La fugitiva*? Para reforzar la hipótesis aquí planteada, es necesario revisar las características de las voces femeninas que aparecen en la novela.

Las entrevistadas

Los capítulos intermedios de *La fugitiva* —es decir, los que se hallan entre “La fiesta de los ángeles” y “Un abigarrado conjunto de paraguas”, el epílogo— corresponden a las entrevistas realizadas por el narrador. Las mujeres que hablan en estos tres apartados son indudablemente dispares: cada una posee un tono particular y cuenta cómo conoció a Solano y, a su parecer, los hechos más sobresalientes en la vida de ésta. ¿Cuáles son las diferencias y similitudes entre una voz y otra, entre cada versión?

Gloria Tinoco de Yglesias —personaje basado, según declaraciones posteriores del autor, en Vera Tinoco, amiga de Oreamuno desde la infancia— es una nonagenaria perteneciente a la clase alta. La anciana habla con “cierto desdén [...] un *nonchalant* que le da su seguridad de pertenecer a una clase social determinada y, por lo tanto, puede tomarse muchas libertades”.¹⁸⁹ Su intervención revela los detalles sobre la

¹⁸⁸ *El viejo arte de mentir*, p. 46. Cursivas mías.

¹⁸⁹ Comentario emitido por Ramírez en entrevista con María Espinoza. “Sergio Ramírez: «Lo que más odio es el exilio»”, en *Revista Mediaisla*. Disponible en: <http://mediaisla.net/revista/2012/03/sergio-ramirez-lo-que-mas-odio-yo-es-el-exilio/>.

procedencia de Amanda —quiénes fueron sus abuelos, sus padres— y también acerca de la infancia de la escritora. ¿Cuáles son esas “libertades” que, de acuerdo con Ramírez, se toma el personaje de Tinoco? Una gran cantidad de digresiones que, a primera vista, parecen guardar poca (o nula) relación con el recuento de los acontecimientos concernientes a la vida de Solano. ¿Qué pretende el autor al insertar esa serie de detalles, en apariencia gratuitos, que parecen “responder a una suerte de lujo de la narración”?¹⁹⁰ Construir una atmósfera que aproxime al lector a las costumbres y los avatares de la ciudad de San José de finales del siglo XIX y principios del XX. Dicho de otro modo, las digresiones sirven como una especie de marco histórico-social, un friso en constante movimiento que exhibe, detrás de los padecimientos de la protagonista, la vida social costarricense, a todas luces provinciana pero con aspiraciones europeizantes.¹⁹¹ Así, las anécdotas relatadas por Gloria Tinoco —alusiones a calles, monumentos, mercados, teatros y un sinnúmero de lugares públicos, al igual que todo un catálogo de anécdotas y chismes sobre los pobladores de la ciudad— fungen como contexto ineludible a la vez que refuerzan el carácter oral de la supuesta entrevista.¹⁹²

En oposición a Tinoco, Marina Carmona —personaje inspirado en Lilia Ramos Valverde, investigadora costarricense que compiló, bajo el nombre de *A lo largo del corto*

¹⁹⁰ Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 95.

¹⁹¹ Ramírez procede en su novela como algunos de los grandes escritores realistas del XIX, al incluir en su texto datos y personajes que, pese a no estar ligados directamente a la intriga, generan la ilusión de realismo: “en Gogol, en Dostoievski en Tolstoi, el héroe encontrará primero alguien completamente inútil para la trama, y su conversación no aportará nada a esta última”. Roman Jakobson, “Sobre el realismo artístico”, p. 77.

¹⁹² En uno de sus ensayos, el nicaragüense afirma: “una de esas pruebas [...] que hay que dar para que lo real parezca real, verosímil, ya sea que se cuenten historias verdaderas o inventadas, es la precisión de los detalles”. *Mentiras verdaderas*, pp. 69-70.

camino, algunos textos de Yolanda Oreamuno¹⁹³— “es una vieja militante comunista, profesora, psicóloga, muy talentosa”,¹⁹⁴ dueña de un estilo engolado y reflexivo. Carmona ilumina algunas zonas de la vida de Solano inexploradas por Tinoco: su vínculo con algunos de los personajes más importantes de la vida cultural de Costa Rica (como el poeta Salomón de la Selva); su adscripción al partido comunista; las tantas novelas que la escritora regaló, extravió o dejó inconclusas y que, por tal razón, nunca se publicaron; su necesidad de sobresalir, de hacerse un nombre en el panorama literario nacional. Y más aún: la intervención de Carmona es la que con mayor hondura explora la vocación artística de Amanda y, de igual forma, el complejo proceso político encabezado por Calderón Guardia, Monseñor Sanabria, José Figueres y Manuel Mora, quienes forjaron “la nación moderna, de instituciones fuertes y justicia social, que arroja el ingreso per cápita más alto de Centroamérica, y el mejor sistema de salud y educación” (p. 198). La nacionalización de la banca, de los seguros y la abolición del ejército, puntos clave de la Historia tica, son revisados por Carmona para demostrar que el suyo no es “un país inocente como siempre se le quiere presentar, una suerte de cromo para turistas [...] ajeno a los conflictos causados por las injusticias” (p. 146).

A tal punto sobresale la Historia pública en esta segunda entrevista (con mayúsculas, como sugiere Ramírez en *El viejo arte de mentir*), que Carmona justifica así sus observaciones: “Pero le he distraído de la historia personal de Amanda con mis disquisiciones políticas, que de todos modos creo útiles para enmarcar su vida y su época” (pp. 159-160). En efecto, tales disquisiciones constituyen el “escenario vivo” que,

¹⁹³ Tania Pleitez, “Soy pero no soy. Antifaces en *La fugitiva* de Sergio Ramírez”, *FronteraD*, Revista virtual, 5 de agosto de 2011. Disponible en: <http://taniapleitez.com/soy-pero-no-soy-antifaces-en-la-fugitiva-de-sergio-ramirez/>.

¹⁹⁴ María Espinoza, *art. cit.*

según Ramírez, insufla la escritura narrativa en América Latina. Si en el relato de Gloria Tinoco abundan precisiones sobre la paulatina urbanización de San José y anécdotas protagonizadas por algunas figuras de la ciudad en ciernes, en el de Marina Carmona se realiza el atribulado proceso de consolidación del Estado actual.

La tercera voz, perteneciente a Manuela Torres, una cantante de rancheras —tras la que no es difícil reconocer a Chavela Vargas, por los datos biográficos que comparten persona y personaje—, es la más desfachatada: se asume como bohemia y desinteresada desde siempre por la política y por todo aquello que no sea su pasión: las mujeres. Su intervención brinda información acerca de la estadía de Solano en México, a la vez que retrata el ambiente cultural de éste país durante los años treinta, cuarenta y cincuenta. Así, Agustín Lara, Toña “La negra”, José Alfredo Jiménez, Frida Kahlo, Diego Rivera, Cuco Sánchez y Álvaro Carrillo son algunos de los nombres connotados que desfilan en el relato de Torres.

Respecto a su tierra natal, Costa Rica, la artista no duda en manifestar su desprecio: “Qué país. La ley del serrucho. Si te alzas más alto que los demás pendejos, no te serruchan el piso, te serruchan las piernas para dejarte al mismo nivel [...] Me cerraron las puertas del Teatro Nacional, según dijeron, por moralidad. ¿Sabes lo que dijo una ministra?: no vamos a abrirle las puertas de nuestro santuario del arte a una tortillera” (p. 233). Relegada por su homosexualidad, Torres se dirige a México y es ahí donde, al igual que Amanda Solano, busca el tan deseado reconocimiento y donde se forjará la amistad entre ambas.

Esta breve revisión de los relatos femeninos revela que cada uno posee cualidades que lo distinguen de las demás: un estilo de hablar particular, una visión sobre la realidad

determinada por su nivel de extracción social, una perspectiva de su país diferente en cada caso. ¿Cuáles son, entonces, las similitudes entre cada intervención respecto al objeto de su relato, Amanda Solano? Todas coinciden en el halo dramático que signó la vida de su amiga pero, sobre todo, en que el motivo de sus desdichas estuvo marcado por cuatro factores esenciales: su genialidad, su belleza, su necesidad de sobresalir como escritora en un entorno prejuicioso y, principalmente, su libertad sexual. Al respecto, Tinoco declara: “Difícil fue su vida entera, por causa de esa su rebeldía, ese carácter suyo de sentirse presa entre barrotes y querer traspasarlos [...] y ya no digamos la maldición que fue su belleza incomparable. Cuesta trabajo creerlo, pero su belleza fue siempre su desgracia” (p. 49); Carmona refuerza esta idea así: “Pagó un alto precio por ser diferente en una sociedad timorata que nunca la entendió. Una mujer sola, en singular, frente a un medio que respiraba mediocridad por todos sus poros, en plural. La sociedad josefina de entonces era el referente obligado de su angustia por trascender, y sentía que esa sociedad la aprisionaba” (p. 209) y también: “Fue una víctima Amanda, víctima de los hombres, y víctima de su propia volición” (p. 173); Torres concluye: “Se sentía la mujer más incomprendida del mundo” (p. 227).

El énfasis en la pericia con que Solano defendía su derecho a elegir a sus amantes es patente en los tres testimonios, en vista de que “Aquél fue el gran paso de su filosofía personal, y lo que más sinsabores trajo a su vida. A eso le llamaban libertinaje, liviandad o prostitución [...] mas para ella era una de las formas de su libertad, la más preciada de todas” (p. 164). Presa de la hostilidad, Amanda Solano es definida por sus tres amigas como una mujer en constante huída (de Costa Rica a Guatemala y de ahí a México), una fugitiva que, transcurrido el tiempo, no ha recibido la atención que merece.

En su conjunto, las intervenciones de Tinoco, Carmona y Torres evidencian el olvido al que se ha confinado a su amiga; sus memorias son, por tanto, una denuncia. De acuerdo con estos tres testimonios, el heroísmo de Amanda Solano consiste en una indeclinable oposición al *establishment* político (pues fue militante de izquierda), moral (debido a su libertad sexual) y literario (“se burlaba de la literatura donde los personajes eran los conchos campesinos, y muchos se sentían ofendidos”, p. 103).¹⁹⁵ Este heroísmo no está desprovisto de tintes trágicos: Amanda Solano busca siempre el reconocimiento social y el prestigio en el campo literario.¹⁹⁶ Al no obtenerlos, se vuelca sobre quienes la ignoran (en especial sus coterráneos), los desprecia (al igual que su compatriotas Manuela Torres y Edith Mora, personaje, este último, que enmascara a la poeta Eunice Odio) y emprende la fuga hacia Guatemala y más tarde hacia México, en pos del mismo objetivo. Si consideramos estas cualidades de la protagonista, falta aún por responder una interrogante capital: ¿Es *La fugitiva* una novela que reivindica a Solano como escritora o, por el contrario, remarca los tintes dramáticos de su vida y no sus méritos literarios?

¹⁹⁵ En entrevista, Ramírez refrenda el distanciamiento de Oreamuno respecto a las tendencias estéticas que predominaban en el ambiente literario costarricense de los años cuarentas: “Yolanda Oreamuno había roto con los cánones vernáculos de la literatura que eran una especie de pilares sacro santos de la literatura nacional lo vernáculo, lo social. La literatura se movía entre lo vernáculo y lo social y de repente viene esta mujer y plantea una literatura introspectiva que busca explorar el alma humana hacia dentro”. Natalia Rodríguez Mata, *art. cit.* Nótese la veta crítica sobre la literatura emprendida por el nicaragüense. Tal y como hace en sus ensayos, en su novela (así como en entrevistas) considera la originalidad —basada, en el caso de Oreamuno, en su distanciamiento de la corriente vernácula tan en boga— como un mérito mayúsculo.

¹⁹⁶ Al respecto, Tinoco expresa: “[Amanda] hubiera querido un reconocimiento para lo que ella significaba como escritora, y yo le decía: Amanda, todo esto no es más que una exageración de tu parte. ¿Quiénes te van a dar ese reconocimiento? Aquí no hay más que dos periódicos, no hay críticos, los escritores son cuatro” (p. 111); Carmona complementa: “¿Cómo explicar el afán de Amanda por la figuración social? Era una chiquilla que buscaba liberarse de sus redes, y al mismo tiempo disfrutaba de quedarse atrapada en ellas” (p. 170); Torres finaliza: “Quería ser famosa en las letras, y creía que la ignoraban adonde fuera que llegaba, igual en Guatemala que en México, ya no se diga en Costa Rica” (p. 227).

La fugitiva, ¿una novela “en clave de mujer”?

En vista de que en la novela intervienen varios personajes femeninos, algunas de las interpretaciones sugieren que es posible leerla a partir de algunos elementos de la crítica basada en la perspectiva de género. Al ser interpelado sobre esta posibilidad, Ramírez apunta: “Uno de mis personajes [Marina Carmona] dice que Amanda Solano no era realmente una feminista, en el sentido de la militancia feminista como se concibe hoy día: en la defensa de los derechos de la mujer [...] *De manera que yo diría que esta es una novela femenina más que feminista*”.¹⁹⁷ Si nos atenemos al texto, ¿resulta válido secundar la afirmación del autor?

Postulo que *La fugitiva* está lejos de ser una novela femenina. Antes señalé que la voz del narrador funge como contrapunto ante las intervenciones de las entrevistadas; es tiempo de precisar en qué medida distan los tres testimonios de la imperante pero sutil participación del narrador.

Primero, es necesario aclarar algo que, llegado este punto, resulta evidente: ninguna de las mujeres que hablan en la novela (o la misma protagonista) tienen en ella su nombre real (extratextual). Este dato resultaría irrelevante si consideramos que Ramírez desea establecer distancia entre los referentes empíricos y sus personajes (tal vez porque desea evitar implicaciones legales). Empero, el ocultamiento no deja de llamar la atención si se atienden las siguientes palabras expresadas por Ramírez en uno de sus ensayos:

Yo prefiero el realismo que no sustituye siquiera los nombres de los personajes, cuando se trata de una historia real. Así me acerco más a esa ambición de fundir la Historia pública, en su relieve de hecho real, con la historia privada, en su relieve de hecho

¹⁹⁷ *Id.* Cursivas mías. Esta perspectiva es compartida por Ana Marcos, quien señala en su reportaje: “*La fugitiva* (Alfaguara) es una historia ficticia *en femenino desde el título hasta el fin*”. *Art. cit.*

imaginario. Me repugna eso de sustituir los nombres de los países, de las ciudades, por otros ficticios y, como dije, los nombres de los personajes. Somoza es Somoza. Darío es Darío. En el caso de *Castigo divino*, cambié los nombres de la familia que fue víctima de Oliverio Castañeda para no buscarme problemas, y de todas maneras no los evité.¹⁹⁸

No es indispensable, claro está, que las ideas expuestas por el autor en sus reflexiones sobre la ficción encuentren su correlato en la novela aquí tratada, mas: ¿Cómo explicar, con base en lo anterior, que el personaje de Marina Carmona demande al narrador que su nombre aparezca en lo que éste va a publicar? “¿Y por qué no poner mi nombre verdadero? Póngalo. Cuídese de las *fantasías* y ocúpese de la *invención*, que son materias diferentes” (p. 201. Énfasis mío). Y continúa:

Qué poco honesto con el arte de la invención sería no sólo endilgar un nombre fantasioso a Amanda, y a los personajes que la rodearon, sino también a este país. Conrad pudo hacerlo en *Nostromo* con Costaguana, porque de verdad era un país inexistente y se trataba de una invención legítima. Pero ¿Costa Rica? Qué ridículo sería llamarla Costa de Oro en su novela, o peor, Labriegolandia (*id.*).¹⁹⁹

En efecto, Costa Rica mantiene su nombre en *La fugitiva*, así como Salomón de la Selva, José Alfredo Jiménez, Frida Kahlo y otras tantas figuras famosas aparecen en ella sin alteraciones. Los nombres de los personajes principales, en cambio, son falsos, pero —he ahí la importancia de los comentarios de Carmona— obedecen, se remarca, a una invención “legítima”, no fantasiosa en tanto desproporcionada o inverosímil.

En este “baile de máscaras” (para tomar el título de otra novela del nicaragüense), no deja de ser un indicio que el narrador, aunque su nombre no esté al interior del texto, se asuma como el mismo Sergio Ramírez. Los nombres de las entrevistadas y de la protagonista pueden ser inventados; el suyo no. ¿Por qué? Porque desea hacer patente

¹⁹⁸ *El viejo arte de mentir*, p. 96.

¹⁹⁹ La advertencia que hace Marina Carmona al narrador coincide plenamente con la diferenciación que hace Sergio Ramírez en *Mentiras verdaderas y El viejo arte de mentir* entre fantasía e imaginación (o invención). Remito al lector al apartado de esta investigación dedicado a los ensayos del nicaragüense. Véase *supra*, pp. 39-60.

que es él quien rescata a su homóloga olvidada y, a partir de esta acción, se coloca a sí mismo en primer plano ante el lector. ¿Cómo negar que *La fugitiva* es, más que una novela sobre la vida de Oreamuno, un texto que insiste en el proceso de “documentación” emprendido por Ramírez para otorgarle visibilidad a la escritora? ¿No es el narrador también un protagonista de la novela?

Si, de acuerdo con lo manifestado en sus ensayos, la «Mentira» es para Sergio Ramírez el valor fundamental de la literatura narrativa, ¿no es el narrador de *La fugitiva* el gran mentiroso, el artífice que hace pasar las entrevistas por reales, subraya que los hechos relatados son verídicos y oculta los nombres de los personajes principales?

El cotejo entre las intervenciones del narrador y las de las entrevistadoras delata a aquél como maestro en el arte de mentir. Tinoco, Carmona y Torres no mienten: las suyas son versiones parciales y, por ende, complementarias, acerca de la vida de Solano. En tanto testimonios, los relatos de las tres mujeres difieren en algunos detalles y expresan la forma y el momento específico en que cada una de ellas conoció a la escritora. ¿Quién miente, entonces? Amanda Solano y el narrador.

Páginas atrás señalé que sólo una vez, a lo largo de la novela, el narrador interviene para interrumpir a su entrevistada cuando ésta ha comenzado sus disquisiciones. En el momento en que Marina Carmona lee el fragmento de una carta que le escribiera Solano años atrás, el narrador le dice que él posee otra misiva referente al mismo asunto, pero cuya versión de los acontecimientos es del todo distinta. La estupefacción de Carmona no se hace esperar. Luego de que el narrador lee la carta que tiene en su poder (y que, según sus palabras, le brindó Gloria Tinoco), la académica concluye:

Como puede ver, se trata de dos cartas contradictorias [...] La que usted ha traído afirma una dualidad intrigante, ya que Amanda expone pliegues muy dolorosos de su vida, que

a mí me *oculta*. Eso debo aceptarlo muy a mi pesar [...] No obstante, en otras circunstancias, *mientras a otros oculta la verdad, a mí me la revela*. Estas cartas que atesoran ofrecen múltiples pruebas de ello (pp. 178-179. Énfasis mío).

¿Puede considerarse accidental o insignificante esta intromisión inusual del narrador?

No lo creo, pues pone de manifiesto, por un lado, la especificidad de la relación de Amanda con sus amigas: no a todas les cuenta lo mismo debido a que con cada una guarda una relación de confianza que varía según el tema expuesto en sus cartas; por otro, que, en efecto, Solano miente, pero sus mentiras no pertenecen al ámbito de la literatura (al menos en este caso) sino al de la confidencia.²⁰⁰

Quien miente constantemente, con aplomo y maestría, es el narrador/autor. Sus embustes producen arte: la novela que llega a manos del lector. En contraparte, la imagen de Amanda Solano que sobresale a lo largo de *La fugitiva* no es la de escritora, sino la de una mujer cuya belleza le propició un sinnúmero de dificultades. De acuerdo con los testimonios de sus amigas, la única novela que se conserva de Solano (pues las demás las extravió, las regaló o dejó inconclusas) no da cabal evidencia de su talento. Tinoco, por ejemplo, expresa: “Tantos son los títulos de libros desaparecidos de Amanda que ahora se mencionan, que a veces me entran dudas de si en verdad los escribió, o sólo pensó que iba a escribirlos, o era el mismo libro con diferentes títulos, vaya una a saber” (p. 102). Carmona comenta:

¿Quiere mi juicio verdadero? [Amanda] Sentía el genio, pero no pudo realizarlo [...] Y si su genio se plasmó en todas esas novelas que se perdieron para siempre, ¿cómo podemos ahora saberlo? Una sola novela. ¿Es *La puerta cerrada* una obra maestra? Yo

²⁰⁰ Es importante no perder de vista que Solano es una escritora y que el linde entre verdad y mentira, entre lo biográfico y lo inventado se diluye constantemente, de acuerdo con la siguiente confesión de Marina Carmona: “Su vida es la novela, y la novela es su vida [...] De esta manera su obra parece un complejo espejismo, y unos espacios de invención reflejan otros, y vienen a ser parte del mismo todo, los que logramos conocer, y aun los que nunca conocimos” (p. 212). Sin duda, estas afirmaciones podrían extenderse a la novela de Ramírez, ese complejo espejismo ficcional en el que lo verídico y lo imaginado pierden sus límites en pos de la literatura, es decir, de la «Mentira».

quiero creer que sí, pero media mi natural apasionamiento, y de ser así se trataría entonces de una obra maestra apenas recordada, e ignorada fuera de nuestras fronteras (pp. 211-212).²⁰¹

Torres finaliza: “La verdad, nunca leí nada escrito por Amanda [...] Era una diosa, que es mucho más que escritora. ¿Quién la recuerda como escritora? [...] como escritora es nada más una escritora de Costa Rica que no tuvo suerte en el mundo universal de las letras” (pp. 289-290). Escritora sin obra sólida, sin genio o diosa sin suerte en la literatura: éstas son las consideraciones de las entrevistadas respecto al afán de Solano por el arte de escribir. No es irrelevante que, a lo largo de toda la novela, la belleza de Amanda Solano cobre un papel fundamental: su condición de “diosa” o de “ángel” se opone siempre a la de escritora; su belleza opaca su arte.

El escritor que sí sobresale en *La fugitiva* es el narrador. Es él, recordemos, quien se documenta para escribir su novela; quien se asume como investigador fiable; quien rescata del olvido a Solano; quien abre y cierra el texto; quien no oculta su identidad, sino que la refrenda; quien le otorga a la escritora y a sus amigas un nombre “imaginativo” y no “fantasioso”; quien, en suma, conserva siempre su estatuto de autor, de verdadero artista y se destaca entre todas las otras voces que aparecen en la novela. En este punto, vale traer a colación un detalle significativo: Marina Carmona confiesa al entrevistador que la novela de Solano a la que se alude constantemente (y que en el texto de Ramírez figura bajo el nombre de *La puerta cerrada*) “iba a llamarse primero *La fugitiva*” (p. 212). ¿Cómo interpretar esta alusión, este “guiño”? A mi parecer, el nicaragüense homenajea a Oreamuno al recobrar *La fugitiva* como título de su novela:

²⁰¹ Nótese que la única novela que se conserva de Oreamuno, *La ruta de su evasión* (1949), no aparece en *La fugitiva* con su nombre verdadero; dos de sus artículos —mencionados al paso por Tinoco— sí: “¿Qué horas es?” y “El ambiente tico y los mitos tropicales”.

otorga visibilidad a la costarricense basándose en un rótulo sugerido (supuestamente, pues no existe evidencia extratextual que refrende esta idea) por ella misma y delata, entre la narrativa de ambos autores, un elemento de continuidad.²⁰² Este homenaje, sin embargo, repite de manera soterrada, la tensión entre el protagonismo de los dos escritores (Solano y el narrador) que recorre toda la novela: al apropiarse del título, éste será, en adelante, un referente ligado a Ramírez y sólo en segundo grado, a Oreamuno.²⁰³

Con base en lo hasta ahora expuesto, ¿vale concluir que *La fugitiva* es una novela femenina? No, a menos que por femenina se considere toda novela cuyos personajes principales son mujeres. La supuesta feminidad del texto aquí analizado se viene abajo si tenemos en cuenta, además, el enamoramiento por Solano que se amplifica en cada una de las entrevistadas, al igual que su masculinización: Gloria Tinoco afirma que fue su gran amiga, inseparable en los tiempos del colegio; Marina Carmona confiesa: “Yo estaba locamente enamorada de Amanda. Pero no se equivoque con mi afirmación. No le hablo de amor carnal, pues eso sería una vulgaridad” (p. 201), y agrega, sobre sí misma: “sé que *sotto voce* siempre se habló de mi comportamiento masculino” (p. 202); Manuela Torres acepta, sin perder el tono hombruno que la caracteriza, haber cortejado a la escritora: “Yo quería acostarme con ella, tenerla en mis brazos, lamerla enterita, comérmela toda” (p. 276). De Tinoco a Torres se hace patente una progresiva masculinización de las voces

²⁰² Este “juego” con el título de la novela demuestra el gran artificio construido por Ramírez: la novela de Oreamuno pudo o no haberse llamado *La fugitiva*; lo importante es que el nicaragüense logra borrar los límites entre lo verídico y lo imaginado. En adelante, lo creíble será lo postulado dentro del universo narrativo que él ha creado: *su Fugitiva*.

²⁰³ Manuel Obregón aprecia esta posible interpretación: “Aquí viene una transgresión, el narrador le *arrebata* al personaje su novela: *La puerta cerrada*, que antes se llamaría *La fugitiva y se la apropia* (y eso sólo lo hace el milagro de la literatura) que es como robarse a sí mismo”. *Art. cit.* Énfasis mío.

narrativas,²⁰⁴ presidida, desde luego, por la del organizador de todo el relato: el narrador. *La fugitiva* es una novela masculina que insiste en ocultarse tras las mujeres que se muestran y hablan en ella.

El epílogo y apuntes finales

El fragmento con el que cierra la novela se titula “Un abigarrado conjunto de paraguas”. Esta frase había sido usada por el narrador en el apartado inicial, “La fiesta de los ángeles” y se reproduce al final de *La fugitiva* sin variantes para remitir al lector al mismo acontecimiento: el sepelio de Amanda Solano en San José, ocurrido el 16 de junio de 1961, al que acuden sólo unas cuantas personas. La reiteración de la cita indica que es el narrador quien relata la forma en que el enterrador y su hijo echan las últimas paladas sobre el féretro de la escritora, mientras los concurrentes, ahuyentados por la lluvia y la oscuridad, abandonan el lugar. El único que presencia y registra —auxiliado por su cámara fotográfica y sus apuntes— el momento en que la fosa queda completamente cubierta es el reportero Romano Minguella, encargado de realizar la crónica del suceso para el diario *La Nación*. El enunciado que cierra la novela está dedicado al periodista: “Si quiere que su nota, con la foto respectiva, aparezca en la edición de mañana sábado, debe apresurarse a llegar a *La Nación*, donde sólo hay un linotipista de turno en los talleres” (p. 310).

A Minguella se debe la foto y la nota que, en su momento, constituyó el único testimonio sobre el funeral de la escritora. El narrador prosigue, desde su novela, la tarea

²⁰⁴ Curiosamente, Ramírez admite que la voz más masculina, es decir la de Torres, es la “que puede ser, dentro de la perspectiva del lenguaje, la mejor lograda”. María Espinoza, *art. cit.*

emprendida por el periodista cincuenta años atrás y se asume como el reivindicador de Solano/Oreamuno. Minguella y el narrador se diferencian de los demás personajes de la novela (Tinoco, Carmona y Torres) por la escritura: mientras las mujeres hablan, ellos se documentan, registran lo visto y escuchado, plasman la historia de Solano y la vuelven duradera; ellos poseen el poder de la letra.

La fugitiva, empero, no termina ahí. Hay una nota final, sin rúbrica, que advierte: “Esta novela es una obra de ficción. Todos los personajes y situaciones han sido inventados y se deben a la *imaginación* del autor”.²⁰⁵ ¿Qué implicaciones tiene este aviso? En alguna medida, la nota subvierte la veracidad de los acontecimientos narrados a lo largo de toda la novela. Si en “La fiesta de los ángeles” el narrador se comprometió a contar la verdad, este pequeño aviso recalca el carácter ficticio, imaginativo, de *La fugitiva*. La indeterminación cobra así su máximo relieve, pues ¿cómo distinguir lo real de lo inventado? A decir de Ramírez, “cuando ya no podemos saber cuánto es real o cuánto es ficticio en la composición del personaje, es que el novelista habrá triunfado sobre el lector”.²⁰⁶ El triunfo del nicaragüense consiste, entonces, en hacer uso de la «Mentira», primero, al decir que lo que aparece en la novela debe ser tenido por verídico; después, al señalar en la nota que todo es ficticio, inventado. Cualquiera de las dos posiciones que asuma el lector respecto al contenido de *La fugitiva*, mantiene al autor intocado: si es verídica, demuestra el compromiso de Ramírez por sacar del anonimato a una escritora olvidada y plasmar la historia de ésta a partir de fuentes cercanas e información “confiable”; si es ficticia, realza la capacidad imaginativa del autor, su creatividad, la

²⁰⁵ La nota no dice “fantasía”, debido a que ésta es para Ramírez sinónimo de exageración sin límites y desproporción, tal como propone en *Mentiras verdaderas* y *El viejo arte de mentir*.

²⁰⁶ *El viejo arte de mentir*, p. 121.

coherencia interna de la obra (la verosimilitud) y el parecido con la verdad extratextual (el “efecto de realidad” del que habla Barthes)²⁰⁷ que hay en la novela.

Algunos de los comentarios sobre *La fugitiva* revelan el desconcierto que provoca su mixtura entre lo verídico y lo ficticio y consideran que:

se queda a medio camino entre la biografía y la novela. Esa búsqueda indeterminación comienza a ponerse de moda en muchos novelistas. Y tengo la impresión de que a la postre ello no beneficia ni a la biografía ni a la novela. Y, sobre todo, al lector. *Ya no sabemos qué es verdad ni qué es invención.*²⁰⁸

Sin duda, Ramírez se sentiría complacido al leer esta observación sobre *La fugitiva*, en vista de su propensión a borrar los límites de un género y otro, entre verdad y ficción a través de la «Mentira». A su parecer:

Un personaje que queda congelado ante los reflectores gracias al mito merecerá mejor una novela [...] que un voluminoso texto lleno de anotaciones al pie, que siempre podrá ser refutado. Una novela, por el contrario, es irrefutable, y lo que la novela nos cuenta vendrá a ser, al fin y al cabo, lo real, lo creíble.²⁰⁹

En todo caso, las declaraciones de Ramírez —emitidas durante las presentaciones de su novela y entrevistas— tienden a reforzar su “triumfo” como autor y el carácter “irrefutable” de su texto: cuando le reprochan haberse concentrado en los chismes que rodean a la figura de Oreamuno y no en su condición de escritora, el nicaragüense responde que la suya es una novela que no está del todo basada en Oreamuno, sino inspirada en ella: “existió una persona muy parecida a mi personaje”²¹⁰; cuando alaban la verosimilitud de la novela, su “realismo”, Ramírez explica el desafío que le representó

²⁰⁷ Véase *supra*, p. 115.

²⁰⁸ Ernesto Ayala, “Crítica: Libros, *La fugitiva*, de Sergio Ramírez”, *El país*, sábado 30 de abril del 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/04/30/babelia/1304122352_850215.html. Cursivas mías.

²⁰⁹ *El viejo arte de mentir*, p. 123.

²¹⁰ Fabián Kovacic, “Entrevista a Sergio Ramírez a propósito de *La fugitiva*”, *Club de libros*, Miércoles, 31 de Agosto de 2011. Disponible en: <http://www.clubdelibros.com/home/1-contenido/768-entrevista-con-sergio-ramirez-a-proposito-de-su-novela-la-fugitiva.html>. Nótese que Ramírez señala que es Yolanda Oreamuno quien se parece a su personaje, Amanda Solano, y no al revés. La jerarquización del personaje sobre la persona muestra cómo la obra del autor se sitúa, al menos para él mismo, sobre el referente.

crear tres tonos diferentes, experimentar e inventar, “meterse en la piel de una mujer y hablar como mujer”,²¹¹ a partir, eso sí, de una investigación exhaustiva. En suma, la novela intenta pasar por verídica en su forma, en su estilo “realista”, pero no en su contenido, articulado a través de la «Mentira».

Más allá de lo manifestado por el autor ante la prensa, es necesario reconocer que *La fugitiva* tuvo repercusiones extratextuales: el gobierno de Costa Rica determinó construir un mausoleo para rescatar del olvido a Yolanda Oreamuno.²¹² ¿No implica este hecho un “triunfo” de la novela y, con ella, del autor? La colocación de la placa en la tumba de la costarricense indica que la denuncia hecha por las voces femeninas de *La fugitiva* surtió efecto, que la investigación realizada por el narrador/autor goza de la suficiente verosimilitud y veracidad como para ser tenida en cuenta y conseguir así que Oreamuno cobre, luego de tantas vicisitudes, la notoriedad que, lamentablemente, la crítica literaria le ha negado dentro y fuera de Costa Rica.

En conclusión, la poética de la «Mentira», expuesta por Sergio Ramírez en sus ensayos, tiene en *La fugitiva* su magistral ejemplificación: en la novela se aprecia la compleja relación entre la Historia pública (el entramado social de Costa Rica a fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX) y la historia privada (los prejuicios que provocaron el exilio y la marginalidad de Solano). De igual manera, la «Mentira» se manifiesta en el contrato de veracidad establecido desde las primeras páginas por el narrador, quien se consolida como la voz más autorizada y fiable, en oposición a las mujeres entrevistadas. Además, la

²¹¹ Patricia Villarruel, *art. cit.*

²¹² Al respecto, Sergio Ramírez apunta: “Las novelas tiene consecuencias que son extraliterarias: ahora en Costa Rica, el 8 de julio, van a poner por fin la lápida, en su tumba, con su nombre. Yo digo, bueno, si la novela contribuyó a esto es un efecto colateral, como dicen los gringos”. Entrevista concedida a Ericka Montaña Garfias, “Hoy ando en busca del tiempo perdido: Sergio Ramírez”, en *La Jornada*, 3 de junio del 2011, p. 3. <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/03/cultura/a03n1cul>.

preponderancia de la imaginación (creativa, verosímil) refuerza, a partir del contraste entre las voces del relato y la nota final, el papel protagónico que cumple el narrador en la novela: es él quien, pese a sus intentos de ocultarse, se destaca en tanto escritor, quien compila información y la da a conocer al lector, quien “inventa”.

En el narrador convergen, al igual que en la Filonzana de *La máscara sarda*, saber y poder: mientras que las entrevistadas revelan un conocimiento parcial sobre la vida de su amiga escritora, el narrador es quien conjunta esas versiones (e incluso es capaz de refutarlas, como ocurre con Marina Carmona) y, sobre todo, quien tiene la facultad de hacerlas visibles, de trasladarlas a un discurso otro: el texto. Solano/Oreamuno podrá ser la fugitiva, mujer en constante huida; Ramírez, en cambio, es siempre una presencia sutil pero permanente, inamovible: el gran mentiroso, el artífice (he ahí un logro estético nada insignificante) cuyo nombre persiste dentro y fuera de la novela.

CONCLUSIONES: “NUESTRA ARMA ES LA LETRA”

Como advertí en las páginas iniciales y he reiterado a lo largo de los dos capítulos subsiguientes, «Secreto» y «Mentira», en tanto mecanismos de ocultamiento, son los ejes compositivos de *La máscara sarda* y *La fugitiva*, respectivamente: ambos sugieren una forma específica, siempre oblicua, de representar la realidad extratextual. Esta oblicuidad consiste —y aquí me sirvo de las ideas de Ricardo Piglia— en postular:

un vacío de significación [...] algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que *alguien tiene y no dice* [...] un sentido *sustraído por alguien*. Entonces, el texto gira en el vacío de eso *que no está dicho* [...] tiene la particularidad de remitirnos a algo que está guardado [...] por lo que genera inmediatamente una serie bien conocida, que se asimila con el chisme, con las distintas versiones que circulan de una misma historia: quién sabe qué, quién no lo sabe.²¹³

En efecto, los ensayos de Valenzuela y Ramírez proponen valerse del silencio (como «Secreto», según ella; como «Mentira», de acuerdo con él) para revelar una verdad *otra*, artística, distinta a la ofrecida por discursos como la historiografía, el libro de autoayuda, la literatura complaciente y esquemática, etcétera. Este vacío es un saber que, tal y como sostiene Piglia, está en manos de alguien. La lectura de *La máscara sarda* y de *La fugitiva* que presento en el segundo capítulo intenta demostrar que ese alguien es, en uno y otro caso, el narrador/autor.²¹⁴

²¹³ “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle”, en Eduardo Bécerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2002, pp. 190-191. El énfasis es mío.

²¹⁴ Por los múltiples indicios presentados —alusiones a la nacionalidad, el género, la edad y, sobre todo, a la propia obra— la Filonzana y el investigador/entrevistador pueden filiarse con quien rubrica cada texto, si bien no debemos obviar que los narradores son una máscara, un artificio más que posibilita el «Secreto» y la «Mentira».

Sin embargo, llama la atención que en ambas novelas los narradores/autores niegan su importancia, se definen a sí mismos como laterales o accesorios y desplazan la atención hacia otros personajes: los supuestos protagonistas (Juan Perón y Amanda Solano). ¿Cuál es la finalidad de este desvío, de este afán de pasar inadvertidos? Conseguir que el lector fije su atención en las vicisitudes de los demás personajes y erigirse ellos, los narradores/autores, como los depositarios no sólo del saber en el texto, sino también de un poder que se manifiesta de forma subrepticia, latente, y permanece intocado.

No es casual que en las dos novelas los aparentes protagonistas se caractericen por tener una relación problemática con el saber o el poder: el Juan Perón de Valenzuela es, como ya expliqué antes, el hombre “ciego”, en constante peligro de ser sustituido por su secretario: su carencia de saber pone en riesgo su ejercicio del poder; la escritora de Ramírez, de manera inversa pero equivalente, es víctima permanente de la incomprensión social y de la exclusión literaria: su saber, entendido como genialidad, talento o habilidad para las letras resulta irreconciliable con sus aspiraciones de fama o renombre, es decir, de poder en el campo cultural. En contraparte, la Filonzana y el entrevistador conjugan en sí mismos un grado de conocimiento sobre lo narrado mayor que el de todos los otros personajes y, además, poseen un poder que los sitúa siempre sobre éstos. Esta diferencia entre los “protagonistas” y los narradores/autores apunta hacia dos direcciones que remiten a la relación que, para Valenzuela y Ramírez, se establece entre la política y su literatura.

La primera de estas vetas tiene que ver, como he sugerido antes, con la franca oposición de ambos escritores al *establishment* político. En *La máscara sarda* y *La*

fugitiva la representación del poder está ligada a lo oculto, al secreto y a la mentira en su aspecto negativo: el texto de Valenzuela indaga en el secreto de Perón, en la omisión de un pasado femenino que trae como consecuencia una práctica ciega del poder; en la novela de Ramírez la difamación, observable en las calumnias con que la sociedad y los críticos o escritores (esos detentores de otro poder, el literario) denuestran a Solano, conlleva la huída de ésta y culmina con el olvido al que ha sido relegada. *La máscara sarda* y *La fugitiva* exhiben estas trampas del poder.²¹⁵ Y no sólo eso: a través del lenguaje responden “con otra trampa para entrapar a los tramposos”:²¹⁶ un texto “de significados múltiples, en contra del lenguaje de significado único”.²¹⁷ En el «Secreto» y en la «Mentira» propuestos por Valenzuela y Ramírez como mecanismos de organización de sus relatos es dable hallar la ponderación del lenguaje, es decir, de un saber artístico en pugna con el poder político. Tal vez la siguiente frase condensa cabalmente su propósito, palmario en *La máscara sarda* y en *La fugitiva*: “Nuestra arma es la letra”.²¹⁸

La segunda veta está íntimamente relacionada con la anterior. Los narradores/autores ocultan y mienten, ante todo, sobre el papel que desempeñan en sendas novelas. Esta simulada subordinación consiste en señalar que la Filonzana sólo hilvana los acontecimientos y que el entrevistador únicamente presenta a sus interlocutoras (he aquí la manifestación del pacto de ficción). Pese a ello, es claro que

²¹⁵ Los escritores refrendan esta idea en sendas entrevistas. Valenzuela señala: “Es la aspiración a un poder omnímodo lo que me interesa explorar; por desconocida, por loca y porque, precisamente por eso, solemos ser víctimas de esa pasión ajena que consume todo a su alrededor”. “Hay que abrir espacios para que el otro entienda lo que quiera entender, no lo que quieras endilgar”, en Sylvia Iparraguirre (coord.), *La literatura argentina por escritores argentinos, narradores, poetas y dramaturgos*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, p. 311. Ramírez advierte: “El poder es una fuerza arbitraria, disolvente, que golpea con el puño y que, cuando golpea, desbarajusta todas las fichas del tablero”. Caridad Plaza, *art. cit.*

²¹⁶ Carlos Fuentes utiliza esta expresión para definir la narrativa de Luisa Valenzuela. *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2011, p. 341.

²¹⁷ *Id.*

²¹⁸ Luisa Valenzuela, *Cola de lagartija*, p. 7.

ninguno logra desprenderse de su condición de escritor(a), patente en ambos textos. Con respecto a esta peculiaridad de los narradores/autores me atrevo a refutar la hipótesis de Carlos Fuentes, quien asevera que, en el caso de Valenzuela, “su escritura oculta a la escritura”.²¹⁹ A mi parecer, la escritura de Valenzuela, al igual que la de Ramírez, subraya que *es* escritura y también a *quién* pertenece dicha escritura. En otras palabras, al momento de representarse en sus textos en calidad de narradores (y al asimilar a esos narradores con su persona) los autores logran validar una voz que se identifica como la propia.

A partir de la intrusión de estas voces es que he analizado *La máscara sarda* y *La fugitiva* en aras de mostrar hasta qué punto se diferencian de las otras que aparecen en las novelas. Fuentes afirma que, en sus ficciones, Valenzuela “juega un juego de juegos”,²²⁰ atribución que, considero, puede extenderse a Ramírez. No obstante, el mexicano especifica que “Ella, autora, se hace presente sólo para *alejar* al libro y a los personajes pero éstos, a su vez, detrás de sus disfraces, son portadores de un secreto”.²²¹ Considero que el “juego de juegos” de la argentina y el nicaragüense reside exactamente en lo contrario: en *aparentar* un alejamiento en el que los “protagonistas” son los portadores del «Secreto» o la «Mentira», cuando en realidad, son los narradores/autores sus verdaderos depositarios. Las apariciones de la Filonzana y del entrevistador no pretenden alejar al libro ni a los personajes sino acercarlos para ocultarse tras ellos. Porque el «Secreto» y la «Mentira» de cada novela está, precisamente, en la convergencia entre saber y poder diegéticos que los narradores/autores reúnen en sí mismos: la

²¹⁹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 340.

²²⁰ *Id.*

²²¹ *Id.* *Cursivas mías.*

Filonzana sabe y puede más que Perón personaje (e incluso le crea al General una genealogía secreta, femenina, desligada de las atribuciones negativas de los detentores del poder político); el entrevistador sabe y puede más que Solano (y se presenta a sí mismo, de manera velada, mentirosa, como el verdadero escritor).²²² En suma, los conceptos planteados por ambos autores en sus ensayos —y que han servido en este trabajo como categorías vertebrales— cimientan una poética basada en lo no dicho que se enfrenta a la univocidad de sentido. Al mismo tiempo, el «Secreto» y la «Mentira» revelan un modo encubierto de instaurar el discurso literario como un campo en el que confluyen saber y poder (a diferencia del terreno político) y del que Valenzuela y Ramírez —al desdoblarse en calidad de narradores/autores en *La máscara sarda* y *La fugitiva*— son estupendos representantes.²²³

La inserción de los autores en sus más recientes novelas tiene, empero, una finalidad más amplia, que tiende a reconfigurar la imagen de sí mismos. Según Maricruz Castro, “El desdoblamiento de Ramírez en sus obras, como escritor y personaje [...] expresa, así, una voluntad de generar una identidad literaria, quizá *más amable* que la configurada por la Historia”.²²⁴ Esta hipótesis, aplicable también a Luisa Valenzuela, permitiría explicar por qué sólo la Filonzana y el entrevistador reconcilian saber y poder. Resta, por tanto, precisar (pues Castro no lo hace) en qué consiste esta “amabilidad” que la Historia les ha negado y los escritores desean reivindicar. Creo que el desdoblamiento de los autores en

²²² Mientras que en *La máscara sarda* los personajes femeninos desplazan a los masculinos, en *La fugitiva* ocurre exactamente lo inverso.

²²³ En *La fugitiva*, Ramírez hace explícita la posible identificación entre narrador y autor: “pero usted como novelista [dice Marina Carmona al entrevistador] sabe que en boca de los personajes se suele poner convicciones arraigadas en el alma del autor, aunque sea de modo inconsciente”, pp. 163-164.

²²⁴ “Identidad, familia y nación: Gioconda Belli y Sergio Ramírez”, en Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco *et al.* (eds.), *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, Aldus/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2005, p. 312. Énfasis mío.

sus novelas (en consonancia con lo expresado en sus ensayos) tiende a realzar y entronizar determinados aspectos: en Valenzuela, el carácter eminentemente femenino de su obra, distinta de las creaciones masculinas pero que merece la misma atención que éstas;²²⁵ en el de Ramírez, la preeminencia de su literatura (que le permite encarar cualquier otro discurso) sobre su ejercicio político/gubernamental.²²⁶ Así, *La máscara sarda* se revela como una novela política, escrita por una mujer que representa los hechos de manera *más ambigua* y que reclama similar interés al que han recibido las ficciones cuyos autores son hombres; *La fugitiva* puede ser leída como un texto en el que Ramírez desea dejar claro que, pese a sus “oficios compartidos”, el que priva es el de escritor.

Si bien, por razones inherentes a los propósitos de esta investigación, el *corpus* novelístico está bastante acotado, estimo que las hipótesis aquí enunciadas a propósito del nexo entre lo ensayístico y lo ficcional en la obra de Luisa Valenzuela y de Sergio Ramírez puede ser ampliado y, sobre todo, certificado en otros textos narrativos de los autores sin que ello implique menoscabo alguno de su operatividad.²²⁷ De otro modo, ¿Cómo explicar el relato de Valenzuela, tan concurrido por la crítica, “Cambio de armas”

²²⁵ Valenzuela denuncia el papel que juegan las mujeres en la sociedad y, sobre todo, en la literatura: “Seguimos viviendo en una sociedad que devalúa a las mujeres. Estoy específicamente preocupada por el hecho de que a la literatura política escrita por mujeres se le da *menor valor* que a la de los hombres. Ha habido muchos libros políticos importantes escritos por mujeres y no han recibido la atención que otros de menor significación sí recibieron. Los hombres tienden a ver lo político de forma lineal, donde los «buenos muchachos» están de un lado y los «malos muchachos» del otro. Las mujeres escriben sobre estos temas de manera *más ambigua*, metiéndose con el inconsciente y con sutiles matices dentro de los personajes”. Gwendolyn Díaz, *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*, p. 116. Cursivas mías.

²²⁶ El nicaragüense pretende contrarrestar opiniones como ésta de Arturo Arias: “para algunos Sergio Ramírez es el mejor narrador que ha producido Centroamérica durante el período 1960-90. Para otros, es más bien un político”. *Gestos ceremoniales, Narrativa centroamericana 1960-1990*, Guatemala, Artemis-Edinter, 1998, p. 133 *apud* Mercedes Seoane, *op. cit.*, p. 100.

²²⁷ Considero que «Secreto» y «Mentira» funcionan como valores cardinales que la argentina y el nicaragüense despliegan a lo largo de su obra, *incluso en los textos que preceden a su formulación ensayística*.

(1982), sino en relación con las cualidades del «Secreto»: la ambigüedad, la forma del misterio que insiste en que hay algo oculto, pero también con la relevancia de lo femenino, con el paulatino acceso al saber de la protagonista (momento de la anagnórisis en el texto) que conlleva su asunción del poder en el desenlace?²²⁸ O, ¿Cómo entender, sino a través de la «Mentira», que los documentos completamente ficticios (cartas, transcripción de comunicaciones radiales, comunicados) que aparecen en *Sombras nada más* (2002) de Ramírez hayan propiciado la aseveración de algunos críticos de que ésta es una novela testimonial?

A partir del «Secreto» y la «Mentira» puede rastrearse, en otras novelas y cuentos de los autores, la manera a todas luces compleja en que se articulan poder y saber. En los demás textos de ficción en que Valenzuela y Ramírez aparecen como narradores/autores (*Cola de lagartija* [1983], en un caso; *Sombras nada más* y *Mil y una muertes* [2004], en otro), se hace patente la forma en que, mediante la escritura, ambos hacen frente al poder político y subrayan su *status* de creadores, de críticos, tal como ocurre en *La máscara sarda* y *La fugitiva*.

En otros casos, donde los autores no se desdoblán de manera explícita en el narrador o en algún personaje, el binomio saber/poder no deja de estar vinculado al «Secreto» o a la «Mentira». En *Novela negra con argentinos* (1990), por ejemplo, el «Secreto» sirve, en primer lugar, para alterar las convenciones del subgénero narrativo: el nombre del asesino (ese *who done it* al que se refiere Valenzuela en *Escritura y Secreto*) es revelado desde la primera página; en segundo, desplaza el foco de interés hacia los motivos que

²²⁸ Lo mismo puede decirse del resto de los relatos que integran el libro homónimo: “Cuarta versión”, “De noche soy tu caballo”, “Ceremonias de rechazo” y “La palabra asesino”.

condujeron al protagonista de la novela (quien, detalle nada irrelevante, es escritor) a cometer el crimen. Algo similar puede decirse respecto a la operatividad de la «Mentira» en torno a la cual gira *Margarita, está linda la mar* (1998): la muerte del detentor del poder literario (Rubén Darío) va de la mano con el asesinato de quien representa el poder político (Anastasio Somoza Debayle). Poder y saber se unen en la figura de Rigoberto López Pérez, poeta, avezado dariano y conspirador que dispara contra el dictador nicaragüense.

Sin embargo, los alcances interpretativos de las nociones de «Secreto» y «Mentira» no se reducen a los textos de corte expresamente político. En “La densidad de las palabras”, cuyo referente son los cuentos de hadas, la carga femenina ligada al «Secreto», a lo que no está permitido a una mujer decir, se potencia en el momento en que la protagonista ejerce la escritura. Con respecto a la narrativa de Ramírez, “El hallazgo” (uno de sus primeros relatos), está construido a partir de la «Mentira»: un mesero, luego de que un cliente le atribuye cierto parecido físico con Gregory Peck, imita de tal manera al actor de Hollywood que borra su propia identidad y, al final, frente a un viejo amigo que cree reconocerlo, opta por negar quién es para mantener su “disfraz”.

Mediante esta breve alusión a otros textos de nuestros autores he querido advertir cómo alrededor del «Secreto» y la «Mentira» es factible encaminar nuevas y más logradas investigaciones sobre la obra de Luisa Valenzuela y de Sergio Ramírez, ya sea de forma conjunta —como se ha hecho aquí— o aislada.

Por último, considero que las novelas y ensayos aquí analizados revelan, en su conjunto, el esfuerzo de sus autores por reflexionar acerca de su oficio (en tanto escritores profesionales, es decir, de tiempo completo a la vez que experimentados y

renombrados) y consolidarse frente al poder político a través de otro poder: el que les ofrece la palabra escrita. Esta perspectiva, apenas esbozada en el presente trabajo, abre nuevos derroteros para revisar la obra no sólo de Valenzuela y de Ramírez, sino la de otros autores latinoamericanos que han cultivado, con igual esmero, los dos géneros y que también nos instan con sus textos a poner los ojos en el estrecho vínculo no sólo entre géneros literarios, sino sobre todo entre literatura y sociedad, entre saber y poder, entre lo manifiesto y lo oculto.

BIBLIOGRAFÍA

a) De los autores

- Ramírez, Sergio. *Oficios compartidos*, Siglo XXI, México, 1994, (*La creación literaria*).
- . *Cuentos completos*, Alfaguara, México, 1996.
- . *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*, Aguilar, México, 1999.
- . *Mentiras verdaderas*, Alfaguara, México, 2001, (*Textos de escritor*).
- . *Sombras nada más*, Alfaguara, México, 2002.
- . *El viejo arte de mentir*, ITESM-Fondo de Cultura Económica, México, 2004, (*Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey*).
- . *Mil y una muertes*, Alfaguara, México, 2004.
- . *La fugitiva*, Alfaguara, México, 2011.
- . “Lecturas: *La máscara sarda*”, en *El Boomeran(g). Blog literario en español*, 2 de enero de 2013. Disponible en: <http://www.elboomeran.com/blog-post/7/13060/sergio-ramirez/lecturas-la-mascara-sarda/>. Consultado el 4 de junio de 2014.
- Valenzuela, Luisa. *Cola de lagartija*, UNAM, México, 1992, (*Textos de difusión cultural*).
- . *Cuentos completos y uno más*, Alfaguara, México, 1999.
- . *Peligrosas palabras (reflexiones de una escritora)*, Temas, Buenos Aires, 2001 (*En el margen*).
- . *Escritura y Secreto*, ITESM/Ariel, México, 2002, (*Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes*).
- . *El placer rebelde. Antología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, (*Tierra firme*).
- . *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, (*Tierra firme*).

- . “El despertar de la madre tierra”, en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 2012. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1493855-el-despertar-de-la-madre-tierra>. Consultado el 5 de octubre de 2014.
- . “El último secreto de Perón”, en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de agosto de 2012. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1497166-el-ultimo-secreto-de-peron>. Consultado el 5 de octubre de 2014.

b) Reseñas/Entrevistas/Estudios críticos sobre los autores

- Arellano, José Eduardo. *Panorama de la literatura nicaragüense*, Nueva Nicaragua, Managua, 1977, (*Biblioteca popular sandinista*, 14).
- Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales, Narrativa centroamericana 1960-1990*, Artemis-Edinter, Guatemala, 1998.
- Ayala, Ernesto. “Crítica: Libros, *La fugitiva*, de Sergio Ramírez”, en *El país*, sábado, 30 de abril del 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/04/30/babelia/1304122352_850215.html. Consultado el 14 de marzo de 2014.
- Benedetti, Mario. “Prólogo”, en Sergio Ramírez, *Cuentos completos*, Alfaguara, México, 1996.
- Bilbija, Ksenija. “La entrada en la lengua”, en *Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 2003, (*Literatura y Crítica*).
- Castro Ricalde, Maricruz. “Erotismo y poder en Cambio de armas de Luisa Valenzuela”, en *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*, ITESM-Campus Estado de México/Miguel Ángel Porrúa, México, 2005, (*Humanidades Tec*).
- . “Identidad, familia y nación: Gioconda Belli y Sergio Ramírez”, en Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco et al. (eds.), *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, Aldus/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2005, (*Las horas situadas*), pp. 303-321.
- Colín, Juan José. *Los cuentos de Sergio Ramírez. Una cuestión de identidad y renovación permanente*, Alberto Sandro Chiri Jaime, Lima, 2004.
- Corbatta, Jorgelina. “Narrativas de la Guerra Sucia: Luisa Valenzuela”, en *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- Cordones-Cook, Juanamaría. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*, Tesis doctoral, University of Kansas, 1990.

- . “Introducción” en número especial de *Letras Femeninas*, volumen XXVII, número 1. Disponible en la página oficial de Luisa Valenzuela, en la sección “Ensayos críticos”. <http://www.luisavalenzuela.com/ensayos_criticos4/ensayos_criticos_cordones.htm>. Consultado el 29 de marzo de 2012.
- Courau, Thérèse. “La ‘escena de enunciación’ en la obra de Luisa Valenzuela: relaciones polémicas con los discursos dominantes y construcción de una identidad enunciativa antiautoritaria”, en Gwendolyn Díaz, María Teresa Medeiros-Lichem (eds.) *et al.*, *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2010, (Nueva América), pp. 345-362.
- Díaz, Gwendolyn y María Inés Lagos (eds.). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1996.
- Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- Domenella, Ana Rosa. “Luisa Valenzuela: Donde pongo la palabra pongo el cuerpo”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado *et al.* (comps.), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1999, pp. 147-169.
- Donoso Pareja, Miguel. *Prosa joven de América hispana*, t. II, SEP Setentas, México, 1972.
- Espinoza, María. “Sergio Ramírez: «Lo que más odio es el exilio »”, en *Revista Mediaisla*. Disponible en: <http://mediaisla.net/revista/2012/03/sergio-ramirez-lo-que-mas-odio-yo-es-el-exilio/>. Consultado el 14 de marzo de 2014.
- Freira, Silvina. “«Me gusta caminar sobre el fuego del peronismo». Luisa Valenzuela y *La máscara sarda*, su nueva novela. Entrevista”, en *Página 12*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26324-2012-09-03.html>. Consultado el 4 de octubre de 2014.
- Graña, María Cecilia. “Las revelaciones de la hilandera. Nota a Luisa Valenzuela, *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*”, en *Orillas*, 2, 2013, 7 pp. Disponible en: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/25Grana_diariodeabordo.pdf. Consultado el 4 de octubre de 2014.
- Grijalva Monteverde, Dina. *Eros: juego, poder y muerte. El erotismo femenino en la narrativa de Luisa Valenzuela*, Honorable Ayuntamiento de Culiacán/Instituto Municipal de Cultura, México, 2011.

- Iparraguirre, Sylvia (coord.). "Luisa Valenzuela (Entrevista): 'Hay que abrir espacios para que el otro entienda lo que quiera entender, no lo que quieras endilgar'", en *La literatura argentina por escritores argentinos, narradores, poetas y dramaturgos*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, (*Ensayos y Debates*), pp. 307-312.
- Kovacic, Fabián. "Entrevista a Sergio Ramírez a propósito de *La fugitiva*", en *Club de libros*, Miércoles, 31 de Agosto de 2011. Disponible en: <http://www.clubdelibros.com/home/1-contenido/768-entrevista-con-sergio-ramirez-a-proposito-de-su-novela-la-fugitiva.html>. Consultado el 13 de marzo de 2013.
- Landaeta, José Luis. "Sergio Ramírez: 'el cuadillo es un engendro de la sociedad rural'", en *Viceversa*, revista virtual, 17 de noviembre de 2014. Disponible en: <http://www.viceversa-mag.com/sergio-ramirez-entrevista/>. Consultado el 18 de noviembre de 2014.
- Luiselli, Alejandra. "Luisa Valenzuela" (entrevista), en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comps.), *Los novelistas como críticos*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, (*Tierra firme*), pp. 453-458.
- Marcos, Ana. "El enigma de la escritora errante", en *El País*, Madrid, 14 de abril de 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/04/14/cultura/1302732002_850215.html. Consultado el 10 de octubre de 2014.
- Martínez, Zulma Nelly. *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Corregidor, Buenos Aires, 1994.
- Mattalia, Sonia. "Escrituras de la revuelta (Cristina Peri Rossi, Reina Roffé, Marta Traba, Luisa Valenzuela, Clorinda Matto, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, Paquita la del Barrio, La Lupe)", en *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Iberoamericana, Madrid, 2003, (*Nexos y diferencias*, No. 7).
- Menton, Seymour. "Arte e ideología en *Adiós muchachos* de Sergio Ramírez", en *Caminata por la narrativa Latinoamericana*, Universidad Veracruzana/Fondo de Cultura Económica, México, 2002, (*Tierra firme*), pp. 295-304.
- Montaño Garfias, Ericka. "Hoy ando en busca del tiempo perdido: Sergio Ramírez", en *La Jornada*, 3 de junio del 2011, p. 3. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/03/cultura/a03n1cul>. Consultado el 14 de marzo de 2013.
- Obregón, Manuel. "A propósito de *La fugitiva*. Palabras sueltas", en *Carátula*, Revista Cultural Centroamericana, núm. 42, junio-julio, 2011. Disponible en: <http://www.caratula.net/ediciones/42/critica-mobregon-palabrasueltas.php>. Consultado el 13 de marzo de 2013.

- Plaza, Caridad. "Diálogo de la lengua. Entrevista a Ricardo Piglia y Sergio Ramírez", en *Quórum*, 21, Casa de América, Madrid, 2010, pp. 70-83. Disponible en: <http://www.elboomeran.com/nuevo-contenido/95/dialogo-de-la-lengua-entre-ricardo-piglia-y-sergio-ramirez/>. Consultado el 14 de marzo de 2013.
- Pleitez, Tania. "Soy pero no soy. Antifaces en *La fugitiva* de Sergio Ramírez", en *FronteraD*, Revista virtual, 5 de agosto de 2011. Disponible en: <http://taniapleitez.com/soy-pero-no-soy-antifaces-en-la-fugitiva-de-sergio-ramirez/>. Consultado el 13 de marzo de 2013.
- Rama, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha: 1964/1980*, Marcha editores, México, 1981.
- Rivera, Melba Julia. "Epílogo. Los escritores: ángeles guardianes de la memoria", en Sergio Ramírez, *El viejo arte de mentir*, ITESM-Fondo de Cultura Económica, México, 2004, (*Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey*), pp. 129-137.
- Rodríguez Mata, Natalia. "Sergio Ramírez: «Yolanda Oreamuno es la gran escritora de Costa Rica»". Disponible en: <http://redcultura.com/php/Articulos743.htm>. Consultado el 13 de marzo de 2013.
- Rodríguez Sancho, Javier. "Mentira y verdad en tres novelas de Sergio Ramírez: algunos procedimientos de verosimilitud", en *Revista Comunicación*, Enero-Julio, año/vol. 13, número 1, Universidad Tecnológica de Costa Rica, Cartago, 2004, pp. 50-64. Disponible en: <http://www.redalyc.org/redalyc/pdf/166/16613105.pdf>. Consultado el 15 de marzo de 2013.
- Rueda Estrada, Verónica. *Testimonio y confesión. Épica y memoria de la Revolución Sandinista en "La marca del zorro", "Confesión de amor" y "Adiós muchachos" de Sergio Ramírez Mercado*, Tesis inédita de maestría, Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2005.
- Saavedra, Guillermo. "Prólogo", en Luisa Valenzuela, *El placer rebelde. Antología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, (*Tierra firme*), pp. 9-22.
- Scheafer, Claudia. "La recuperación del realismo: ¿Te dio miedo la sangre? de Sergio Ramírez", Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7157/2/19873637P146.pdf>. Consultado el 31 de marzo de 2012.
- Seoane, Mercedes Elena. *Itinerarios narrativos centroamericanos de la guerra a la paz: Marco Antonio Flores, Sergio Ramírez y Horacio Castellanos Moya*, Tesis inédita de maestría, Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2013.
- Villarruel, Patricia. "Sergio Ramírez: «La fugitiva es la historia de muchos en una sola»", en *El Universo*, Guayaquil, Ecuador, Sábado 23 de abril de 2001. Disponible en:

<http://www.eluniverso.com/2011/04/24/1/1380/sergio-ramirez-la-fugitiva-historia-muchos-sola.html>. Consultado el 13 de marzo de 2013.

Zunini, Patricio. "Los límites de la biografía me resultan muy estrechos", entrevista a Sergio Ramírez. 31 de agosto de 2011. Eterna cadencia. Librería & Editorial. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/15928>. Consultado el 13 de marzo de 2013.

c) Bibliografía general

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974.

Barthes, Roland. "El efecto de realidad", en *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 95-101.

Bazán Bonfil, Rodrigo. "Sobre la nueva novela histórica latinoamericana. Apuntes para una definición en fuga", en Ana Rosa Domenella (coord.), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, (*Biblioteca de Signos*, 17), pp. 315-334.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 9ª edición, Porrúa, México, 2008.

Borges, Jorge Luis. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", en *El aleph*, Alianza, Madrid, 1971, (*El libro de bolsillo*, 309), pp. 55-59.

———. "El simulacro", en *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1972.

Boves Naves, Carmen. "El silencio en la literatura", en *El silencio*, Alianza, Madrid, 1992, (*Alianza Universidad*, 702).

Carpentier, Alejo. "Prólogo", en *El reino de este mundo, Obras completas*, volumen 2, Siglo XXI, México, 1985, pp. 13-18.

Castilla del Pino, Carlos. "El silencio en el proceso comunicacional", en *El silencio*, Alianza, Madrid, 1992, (*Alianza Universidad*, 702), pp. 79-97.

Castro Maricruz, Laura Cázares et al. (eds.), *Escrituras en contraste: Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo xx*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Aldus, México, 2004, (*Las horas situadas*).

Cerutti Guldberg, Horacio. "Hipótesis para una teoría del ensayo", en Liliana Weinberg (comp.), *El ensayo en nuestra América, para una reconceptualización*, t. I, UNAM, México, 1993, pp. 13-26.

- Chiampì, Irleamar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "Tres novelas cortas o «¿qué ha pasado?»", en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez, Pre-textos, Valencia, 1988, pp. 197-211.
- Dosse, François. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Filosofía, México, 2007, (*El oficio de la Historia*).
- Eco, Umberto. *El superhombre de masas*, Debolsillo, México, 2005, (*Ensayo*).
- Freud, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, vol. IX, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, trad. directa del alemán de José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1999, pp. 123-135.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, trad. de Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 2012, (*Filosofía/Filosofía del Derecho*).
- Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2011.
- Giuffré, Mercedes. *En busca de una identidad. La Novela Histórica en Argentina* (incluye diálogos con Jorge Castelli, Miguel Ángel de Marco, María Esther de Miguel, Lucía Gálvez, María Rosa Rojo, Tomás Eloy Martínez, Seymour Menton, Martha Mercader y Pedro de Orgambide), Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2004.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. de Virginia Aguirre, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, (*Lengua y Estudios Literarios*).
- Horkheimer Max y Theodor W. Adorno. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Introducción y selección de Juan José Sánchez, Trotta, Valladolid, 1998, (*Colección Estructuras y procesos*), pp. 165-212.
- Jakobson, Roman. "Sobre el realismo artístico", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2007, pp. 71-79.
- López Badano, Cecilia. *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gobierno de España, Madrid, 2010, (*Colección Difusión y Estudio*, 15).
- Lozano, Jorge. "La mentira como efecto de sentido", en Carlos Castilla del Pino (comp.), *El discurso de la mentira*, Alianza, Madrid, 1989, (*Alianza Universidad*, 545).

- Lukács, Georg. *La novela histórica*, trad. de Jasmin Reuter, Era, México, 1977, (*Ensayo*).
- Mariátegui, José Carlos. “La realidad y la ficción”, en *Textos básicos*, selección, prólogo y notas de Aníbal Quijano, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, (*Tierra firme*).
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*, Joaquín Mortiz, México, 1996, (*Narradores contemporáneos*).
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, (*Colección popular*, 490).
- Mires, Fernando. “La larga marcha del sandinismo”, en *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*, Siglo XXI, México, 1988, (*Historia*), pp. 376-433.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Iberoamericana, Madrid, 2008 (*Colección nexos y diferencias*, 19).
- Piglia, Ricardo. “El laboratorio de la escritura”, en *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 51-57.
- . “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle”, en Eduardo Berra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2002, pp. 187-205.
- Quirós Bonilla, Rebeca. “La mujer, lo femenino y lo arquetípico en la novela *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno”, en *Reflexiones*, vol. 87, núm. 1, 2008, p. 64. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72912553004>. Consultado el 20 de marzo de 2014.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, (*Tierra firme*).
- Schmucler, Héctor. “Donald y la Política”, en Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Siglo XXI, México, 1978, (*sociología y política*), pp. 3-8.
- Sefchovich, Sara. “Escritura y mujeres”, en *Mujeres en espejo 2, narradoras latinoamericanas, siglo XX*, Folios ediciones, México, 1985, pp. 15-18.
- Skirius, John (comp.). “Este centauro de los géneros”, en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, trad. del prólogo de David Huerta, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, (*Tierra firme*), pp. 9-30.
- Urbano Pérez, Victoria. *Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno*, Castilla de Oro, Madrid, 1968.

Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras (ensayos sobre literatura)*, Seix Barral, México, 1991, (*Biblioteca breve*).

White, Hayden. "El texto histórico como artefacto literario", en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, trad. de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Paidós, Barcelona, 2003, pp. 107-139.