

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SANTA**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES**

**E.A.P. EDUCACIÓN SECUNDARIA**

**ESPECIALIDAD: LENGUA Y LITERATURA**



**“Presencia de la novela histórica en la obra  
*Travesuras de la Niña Mala* de Mario Vargas Llosa”**

**TRABAJO MONOGRÁFICO PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADA EN EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LA ESPECIALIDAD DE LENGUA  
Y LITERATURA**

**AUTORA:**

**Bach. GASTAÑADUÍ BENITES, MEYLI ANALI**

**ASESOR:**

**Mg. VERAU AMAYA, ELVIS AMADO**

**Nuevo Chimbote – Perú**

**2015**

## **HOJA DE CONFORMIDAD DEL ASESOR**

En el cumplimiento de lo estipulado en el reglamento de grados y títulos, por la modalidad de Examen de Suficiencia Profesional con presentación de monografía; el que suscribe da cuenta de haber participado como asesor del trabajo monográfico titulado: *“Presencia de la novela histórica en la obra Travesuras de la Niña Mala de Mario Vargas Llosa”* de la señorita bachiller Meyli Anali Gastañadui Benites de Educación Secundaria de la especialidad de Lengua y Literatura.

---

Mg. Elvis Vereau Amaya

Asesor

## **HOJA DE CONFORMIDAD DEL JURADO EVALUADOR**

Terminada la sustentación de la monografía titulada: *“Presencia de la novela histórica en la obra Travesuras de la Niña Mala de Mario Vargas Llosa”*, se considera aprobada a la señorita bachiller Meyli Anali Gastañadui Benites, dejando constancia del jurado evaluador integrado por:

\_\_\_\_\_  
Dra. Celinda Romero Salinas

Presidenta

\_\_\_\_\_  
Mg. Elvis Vereau Amaya

Integrante

\_\_\_\_\_  
Mg. Irene Vásquez Luján

Integrante

## **AGRADECIMIENTO**

A mi asesor Elvis Vereau por sus enseñanzas y apoyo en todo momento para el desarrollo de mi trabajo monográfico.

A Jehová de los ejércitos por iluminar mi camino en los días de oscuridad.

Al ser sublime quien me dio la vida y más amo en este mundo.

(MI PADRE)

## DEDICATORIA

A mis padres, por su apoyo incondicional que me brindaron.

A una persona muy especial en mi vida, quien estuvo en todo momento.  
(HON)

A mis queridos docentes entes dotados de conocimientos y valores, quienes con sus sabias enseñanzas, despertaron el anhelo e ímpetu de seguir progresando

A quienes todos los días se esfuerzan por hacer posible que existan sentimientos sinceros por encima de las cosas materiales.

## ÍNDICE

DEDICATORIA	I
PRESENTACIÓN	II
INTRODUCCIÓN	III
ÍNDICE	IV
CAPÍTULO I	
1. Fundamentos teóricos.....	09
1.1. La semiótica.....	09
2. La novela histórica.....	12
2.1. Consideraciones generales.....	12
2.1.1. SEGÚN G.KEBBEL (1982).....	13
2.1.2. SEGÚN H. MULLER (1988).....	13
2.1.3. SEGÚN KURT SPANG (1992).....	13
2.2. Formas de la novela histórica.....	14
2.2.1. Forma clásica de la novela histórica.....	14
2.2.2. Una nueva novela histórica latinoamericana.....	15
2.2.3. Una definición de la novela histórica.....	18
2.3. Confluencia de géneros.....	20
2.4. Características de la nueva novela histórica.....	20
2.5. Tipificación de la novela histórica.....	27
2.5.1. Novela histórico ilusionista.....	27
2.5.2. Novela histórica antilusionista.....	28
2.5.3. Novela histórica ecléctica.....	32
2.5.3.1. Indicadores de la novela histórica ecléctica.....	32
2.6. Diferencia gráfica de las dos novelas históricas.....	34
2.6.1. Novela histórica ilusionista.....	34
2.6.2. Novela histórica antilusionista.....	35
2.7. Elementos estructurales de novela histórica.....	35
2.7.1. La presentación de la totalidad de la obra.....	36
2.7.2. El narrador.....	37
2.7.2.1. La identidad.....	38

2.7.2.2.	El grado de información.....	38
2.7.2.3.	Momento de narración.....	40
2.7.2.4.	Lugar de narración.....	41
2.7.2.5.	La implicación del narrador.....	41
2.8.	Figuras de la novela histórica.....	43
2.8.1.	La caracterización de la figuras.....	44
2.8.2.	La proporción entre figuras reales y ficticias.....	45
2.8.3.	El tiempo.....	47
2.8.3.1.	Presentación del tiempo.....	48
2.8.4.	El espacio.....	49
2.8.5.	El lenguaje de la novela histórica.....	51
2.8.5.1.	Descripción y amor al detalle.....	53

## CAPÍTULO II

### ANÁLISIS DE LA NOVELA “TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA”

2.1.	Presencia de la novela histórica.....	55
2.1.1.	La presentación de la totalidad de la novela.....	<b>55</b>
2.1.2.	El narrador.....	53
2.1.3.	Figuras de la novela histórica.....	56
2.1.3.1.	Paul.....	58
2.1.3.2.	Ricardo Somocurcio.....	59
2.1.3.3.	La niña mala.....	61
2.1.3.4.	El tío Ataulfo.....	66
2.1.4.	El tiempo.....	67
2.1.5.	El espacio.....	70
2.1.5.1.	Miraflores.....	70
2.1.5.2.	Barrio Latino.....	71
2.1.5.3.	Swinging London.....	72
2.1.6.	El lenguaje de la novela histórica.....	72
2.2.	Identificación del tipo de novela histórica.....	73

CONCLUSIONES.....	76
RECOMENDACIONES.....	78
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	79



## PRESENTACIÓN

El siguiente trabajo monográfico titulado “**PRESENCIA DE LA NOVELA HISTÓRICA EN LA OBRA *Travesuras de la Niña Mala de Mario Vargas Llosa***”, trata de explicar las características y las figuras de la novela histórica presentes en la obra mencionada. Puesto que, el autor trata de mezclar la realidad con la fantasía, creando así en el lector una controversia para poder diferenciar entre lo real y lo ficticio. Debido a que el autor en todo momento menciona descripciones de lugares, tiempo y acontecimientos que hace pensar e imaginar al lector que en realidad sucedió en dicha época en la que es presentada la obra.

Este trabajo de investigación (monografía) es la suma de esfuerzo y dedicación que se puso en la realización del análisis de la obra, tomando como base a autores reconocidos. A la vez espero que colme sus expectativas.

## INTRODUCCIÓN

En el mundo actual exige el estudio de un análisis profundo de obras, es decir, algo que el lector no puede distinguir en la primera lectura, sino que tiene que leer de dos a tres veces para poder realizar una investigación.

El trabajo monográfico titulado “*PRESENCIA DE LA NOVELA HISTÓRICA EN LA OBRA Travesuras de la Niña Mala de Mario Vargas Llosa*” tiene como objetivo demostrar la presencia de la novela histórica (evocación de una época del pasado en un tiempo distinto) presentes en la novela. En ese sentido he considerado que existen indicios determinantes que ayudarán a demostrar este análisis, a la vez permite explicar que el autor se encuentra en otra época de la que señala en la novela y, es desde allí, de donde nos cuenta la ficción. El estudio de obra se profundiza con la sustentación de los aportes de autores como Luckas (1966), Spang (1998), entre otros.

El presente estudio realizado está organizado en dos capítulos, desarrollados de la siguiente manera: En el primero se encuentra la base teórica del trabajo, es decir los aportes de autores que ayudarán a desarrollar y demostrar el análisis de la novela.

En el segundo capítulo se presenta el análisis de la novela, demostrando mediante indicios la presencia de la novela histórica.

# CAPÍTULO I

## 1.- Fundamentos teóricos:

El presente análisis se apoyará en la base teórica de la semiótica.

### 1.1.- La semiótica:

La semiótica es una ciencia del lenguaje muy amplia en el estudio de los signos, por lo tanto es importante asumir un concepto convencionalmente que permita enfocar y dar sentido a este estudio.

**Pierre Guiraud (1972, pág. 7)** sostiene que: “la semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc. De acuerdo con esta definición, la lengua sería parte de la semiología.

Además **Pierre Guiraud (1972)** explica que en realidad, se coincide generalmente en reconocer al lenguaje un status privilegiado y autónomo que permite definir a la semiología como “el estudio de los sistemas no lingüísticos”, definición que adoptaremos en este estudio para describir los códigos sociales presentes en la novela ***Travesuras de la Niña Mala*** de MVLL.

En ese mismo sentido **Niño Rojas (2004, pág. 38)** afirma que: “La semiótica trabaja con los símbolos y con los signos, que constituyen las diferentes clases de códigos, en su expresión cultural de cada grupo o comunidad”.

Por otro lado el mismo **Guiraud (1972)** sostiene que la semiología fue concebida por Ferdinand de Saussure como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”. Saussure destaca la función social del signo, y el estudio también pretende destacar esta función social que consideramos es importante porque permite una mejor interpretación del signo y de los códigos, y de esa manera una mejor comprensión del mensaje de la novela. En ese sentido no es el objetivo de este trabajo un análisis semiótico del lenguaje de la novela de Vargas Llosa, sino una identificación de los signos históricos-

sociales de la novela, teniendo en cuenta el contexto y las relaciones socioculturales que se describen en la obra, y que permitan explicar la presencia de la novela histórica en la obra ***Travesuras de la Niña Mala***.

En ese sentido será importante considerar al signo como un proceso informativo que nos quiere decir algo. Al respecto **Jara Margarita y otros (2001)** afirman que la información está constituida por todos los estímulos que percibimos e interpretamos, apoyándonos para ello en nuestra propia experiencia y en las convenciones de interpretación que nos proporciona nuestra colectividad (el código social). La información no es otra cosa, pues, que todos los datos y significados que extraemos en nuestra permanente interacción con el entorno y las otras personas que conforman nuestra sociedad.

En ese sentido es importante destacar la definición de **Pierre Guiraud (1972, P. 33)** cuando nos dice que: “Un signo es un estímulo, es decir una sustancia sensible, cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación”.

**Niño Rojas (2004, P. 51)** al respecto sostiene que: “Un signo es el medio por el cual representamos en la mente una realidad cualquiera construida como significado”.

**Oscar Quezada (1991, pág. 14)** considera que: “En semiótica sucede algo semejante a la histología, los textos integran una totalidad comunicativa de la vida social. Están en cualquier práctica social de producción de la significación. Práctica viva, permanente, abierta a la apropiación.

**Niño Rojas (2004)** realiza una clasificación de los códigos inspirada en la propuesta de Guiraud y considera tres grandes grupos de códigos:

los lingüísticos, los paralingüísticos y los extralingüísticos. De esta teoría los códigos sociales pertenecen a los códigos extralingüísticos, en ese sentido utilizaremos esta teoría como base para identificar los códigos históricos-sociales en la novela.

**Niño Rojas (2004, pág. 60)** en cuanto a los códigos sociales sostiene que: “En toda sociedad hay una gama variadísima de códigos sociales”. Estos nacen de la experiencia objetiva, subjetiva y cultural del ser humano, y tienen como propósito significar la relación entre los hombre y, por lo tanto significar toda clase de interacción social: normar, roles, costumbres, ritos, reglas, etc.

De acuerdo con **Guiraud (1972, pág. 107)** los códigos sociales se catalogan así:

- **Signos de identidad:** los registros civiles, las insignias, los banderines, símbolos patrios, uniformes, nombres y sobrenombres, maquillajes, y tatuajes.
- **Signos de cortesía:** fórmulas y saludos, tonos especiales y gestos convencionales (inclinación de cabeza, estrechón de manos, abrazo, beso, etcétera).
- **Costumbres, hábitos y utensilios:** alimentos, comercio, muebles, arquitectura, instrumentos y maquinaria.
- **Ritos y reuniones:** los ritos religiosos, protocolos y etiquetas, fiestas, regalos, noviazgo, matrimonio, clan, tribu, gremio y demás signos relativos a las comunidades.
- **Modas:** como el vestido, danzas y costumbres predominantes.
- **Juegos y diversiones:** deportes, espectáculos, competencia.

- **Patrimonio político y cultural:** leyes, valores, medios de comunicación, ciencias y artes.

**Niño Rojas (2004)** sobre esta clasificación argumenta que, muchos de los aspectos mencionados no tienen una directa **intencionalidad *sígnica***, sino que ésta puede atribuírsela; es decir, muchas de estas realidades sociales cumplen una función primaria distinta a la significativa, y se constituirán en códigos en la medida en que la gente les atribuya significado. Por ejemplo, la moda cumple fines estéticos y de protección, pero también puede ser significativa de sencillez, complejidad o buen gusto.

Por otro lado **Jara Margarita (2001, pág. 14)** argumenta que: “la semiótica se construye en un dominio de la intersección de las diferentes ciencias humanas (la psicología, la antropología, la filosofía, historia, etc.) y encarna con toda claridad esa aspiración holística.

Haciendo uso de este postulado y de los anteriores, el estudio se apoyará en la historia para verificar ciertos datos que me permitan explicar con más amplitud la presencia de la novela histórica en la obra ***Travesuras de la Niña Mala***.

## **2. La novela histórica:**

### **2.1.- Consideraciones generales:**

A continuación se realizan definiciones de conceptos utilizados y seleccionados para la comprobación de la hipótesis para demostrar la novela histórica.

#### **2.1.1. SEGÚN G. KEBBEL (1982), citado por SPANG (1995, pág.84)**

La novela histórica no es historiografía pura y tampoco es narrativa o novela pura: constituye un “hiato entre ficción e historia.

**2.1.2. SEGÚN H. MÜLLER (1988) citado por SPANG (1995, pág.85)**

La novela histórica es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, construcción dirigida por un determinado autor en un determinado momento.

**2.1.3. SEGÚN KURT SPANG (1995)**

Se puede constatar que la novela histórica constituye el fenómeno más saliente y más importante de la producción novelesca de los últimos años. Lo que es más, la novelística del boom se revela, a posteriori, como profundamente histórica, lo que no se veía en los años contemporáneos. De modo general y desde ya se puede sostener que la novela histórica actual es la segunda en importancia desde la aparición de la novela histórica en el romanticismo [...] La posmodernidad condiciona la novela histórica y, al mismo tiempo, es condicionada por ella. Me parecería incompleta una concepción de la posmodernidad que no incluiría la dimensión histórica.

**2.2. Formas de la novela histórica:**

**2.2.1. Forma clásica de la novela histórica:**

**LUKÁCS (1966)** expone que la novela histórica nació a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón. Este autor nombra a la novela "El Waverley" de Walter Scott que se publicó en 1814. Desde



luego que hay novelas de tema histórico ya en los siglos XVII y XVIII, y quien así lo desee puede considerar como “precursoras” de la novela histórica las elaboraciones de historia antigua y de mitos en la Edad Media, y remontarse aún hasta China o la India. Pero en este recorrido no encontrará nada que pudiese aclarar en algo fundamental el fenómeno de la novela histórica.

***“Las llamadas novelas históricas del siglo XVII (Scudéry, Calprenède, etc.) son históricas sólo por su temática puramente externa, por su apariencia. No solo la psicología de los personajes, sino también las costumbres descritas responden por completo a la época del novelista”. LUKÁCS (1966 Pág.15)***

Además **Lukács (1966)** expresa que la más famosa novela histórica del siglo XVIII, “Castillo de Otranto”, de Walpole, trata igualmente la historia como algo meramente superficial; lo que interesa aquí realmente es la curiosidad y excentricidad del ambiente descrito, no la representación artísticamente fiel de un periodo histórico concreto. A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje.

**Lukács (1966, Pág. 15)** sostiene lo expuesto afirmando que: ***“El gran crítico Boileau, que juzgaba las novelas históricas de sus coetáneos con mucho escepticismo, sólo concede importancia a la verdad social y psicológica de los personajes; exige que un soberano ame de manera diferente a la de un pastor, etc.”.***

Por último **Lukács (1966, Pág.15)** expone que: *“Pero tampoco la gran novela social realista del siglo XVIII que, al plasmar las costumbres y la psicología de su época, revolucionó la historia universal de la literatura al aproximarse a la realidad, planteó como problema la determinación temporal concreta de los personajes creados”*.

En ese sentido se puede decir que hasta principios del siglo XIX con Walter Scott, solo se sientan las bases para la construcción de la novela histórica, mas no se instala definitivamente un marco teórico de este subgénero.

### **2.2.2.- Una nueva novela histórica latinoamericana**

**AÍNSA (1995)** afirma que la novela histórica en América Latina surge a finales del siglo XIX y principios del XX, con el propósito de configurar nacionalidades emergentes, como es el conocido y estudiado caso de la novela de la Revolución Mexicana, en la que se narran las historias de los héroes revolucionarios, con la finalidad de darles a los mexicanos elementos que acentuaran su identidad patria.

**SPANG (1995)** expresa que como antecedente, la novela histórica latinoamericana puede dividirse en tres etapas: **la novela forjadora y legitimadora de nacionalidades durante el romanticismo; la crónica rigurosa de acontecimientos pasados en el periodo realista o positivista y la narración de altas pretensiones estéticas en el modernismo.**

Dentro de este tipo de novelas **AÍNSA (1995)** afirma que pueden encontrarse desde los testimonios que fueron

escribiéndose de manera simultánea al movimiento, como es el caso de *Los de debajo* (1916) de Mariano Azuela, hasta relatos posteriores con una perspectiva crítica como es el caso de *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, que también es considerada como novela política.

La nueva novela histórica latinoamericana no surge a partir de un manifiesto o con una intención cultural o política evidente. Novelas de este tipo empiezan a publicarse a partir de 1979, aunque para **MENTÓN (2002)** la primera nueva novela histórica fue *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, que trata el tema de la independencia de Haití. Treinta años después, el mismo autor inaugura esta singular forma de hacer literatura con ***El arpa y la sombra***, cuyo protagonista es Cristóbal Colón. **Carpentier**, junto con Carlos Fuentes, que publica *Terra Wosfra* y con **Augusto Roa Bastos con la *Vigilia del Almirante***, inauguran a finales de los años setenta esta narrativa histórica de características muy particulares, que luego se han de presentar en otros autores como Fernando del Paso (*Noticias del Imperio*), Reynaldo Arenas (*El mundo alucinante*) o Abel Posse (***Daimón, Los perros y Largo atardecer***).

**RODRIGUEZ (2004)** sostiene que en ese sentido es importante hacer énfasis en que algunos escritores incluidos en el *Boom*, como García Márquez y Vargas Llosa, hacen nueva novela histórica (*El general en su laberinto* y *La guerra del fin del mundo* respectivamente), de la misma forma que escritores posteriores a ellos, como los antes mencionados y muchos otros autores de la parte hispánica del continente, como Pedro Orgambide, Edgardo

Rodríguez Julia, Juan José Saer, Tomás Eloy Martínez, entre otros.

**Para KOHÜT (1997)** la novela histórica es el fenómeno narrativo más importante de los últimos años, y lo ubica en el marco de la posmodernidad. Además se puede constatar que la novela histórica constituye el fenómeno más saliente y más importante de la producción novelesca de los últimos años. Lo que es más, la novelística del boom se revela, a posteriori, como profundamente histórica, lo que no se veía en los años contemporáneos. De modo general y desde ya se puede sostener que la novela histórica actual es la segunda en importancia desde la aparición de la novela histórica en el romanticismo [...] La posmodernidad condiciona la novela histórica y, al mismo tiempo, es condicionada por ella. Me parecería incompleta una concepción de la posmodernidad que no incluiría la dimensión histórica.

Para **MENTÓN (2002)** las características que definen la nueva novela histórica latinoamericana **son la subordinación de la representación mimética de la realidad a la presentación de algunas ideas filosóficas como el carácter cíclico de la historia;** y la distorsión consciente de la misma, mediante la omisión, la exageración y el anacronismo. Este último se expresa sobre todo en lo que **AÍNSA (1995)** denomina: superposición de tiempos históricos diferentes. Hay un tiempo novelesco presente histórico de la narración sobre el cual inciden otros tiempos. Las interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronías deliberadas.

### 2.2.3.- Una definición de la novela histórica:

**SPANG (1995)** afirma que los límites entre historia y literatura son sutiles; incluso, en muchas culturas antiguas, la historia era considerada un género literario. Aunque ya en la Grecia Clásica, Tucídides narró la historia de las guerras del Peloponeso dejando de lado seres mitológicos y leyendas, para ceñirse únicamente a los hechos históricos y sus implicaciones políticas, económicas y sociales. Sin embargo, fue durante el positivismo decimonónico que estas disciplinas se divorciaron y la historia empieza a considerarse una ciencia, a diferencia de la literatura que se considera una actividad artística y por ende poco objetiva. Entonces la historia pierde su dimensión épico-mítica y se convierte en un intento de relato objetivo de hechos pasados. Pese a estos intentos, historia y literatura pisan terrenos vecinos y en su evolución: La frontera que separa los territorios de la historia y la literatura ha sido permeable a lo largo de los tiempos y, así pese a la conocida distinción aristotélica de historia y poesía se han producido frecuentes incursiones de un género en el otro: la savia de la historia vivifica la literatura y viceversa.

Varios autores coinciden en que la novela histórica, tal como se conoce en la actualidad, tiene sus orígenes en la narrativa de Walter Scott en el siglo XIX; junto con él, autores como Víctor Hugo definieron la novela histórica **como aquella que elige como escenario una época anterior a la suya, cuya existencia está documentada por la historia, pero sus personajes son ficticios. Por**

**eso su intención principal era recrear ambientes y costumbres.**

En este sentido, para que una novela pueda considerarse histórica, el ambiente recreado debe ser absolutamente **reconocido por el lector como un espacio pretérito, documentado en textos avalados como históricos**, aunque el resultado debe ser una ficción, que debe distar del tiempo del autor, por lo menos tres generaciones, si no se está hablando de un episodio nacional contemporáneo, en donde se expresan hechos reales, pero que forman parte del contexto del narrador. Lo anterior podría parecer un criterio arbitrario, sin embargo es importante señalar que para que una novela pueda llamarse histórica debe existir cierta perspectiva temporal, aunque no necesariamente con los parámetros de este autor.

Además **GRINBERG (2000)** afirma que la novela histórica es un género genuinamente romántico: y es que, como suele afirmarse, la imaginación romántica hizo ser historiadores a los novelistas y novelistas a los historiadores. Aunque no por esto debe negarse la existencia de textos anteriores en los que se mezclen ficción y realidad, como puede verse desde los primeros relatos fundacionales, para muestra basta mencionar la *Biblia*. Lo mismo sucedió durante la Edad Media y como ejemplo se encuentran los cantares de gesta, que culminaron en textos como el *Poema del Mío Cid*, que narra las aventuras de un héroe español llamado Rodrigo Díaz de Vivar durante la época de las cruzadas.

### 2.3.- Confluencia de géneros:

**SPANG (1995)** en “Apuntes para una definición de la novela histórica”, equipara a la novela histórica con otros subgéneros cercanos a ésta, como las memorias, el diario, la crónica, la biografía, la leyenda y la epopeya. Incluso menciona otros, como la novela de sociedad o la de ciencia-ficción. Esta equiparación de subgéneros tan distintos entre sí puede dar una idea de la complejidad del término, sus posibilidades estilísticas y los recursos que se utilizan para su estructuración.

Abordar la historia, ya sea como narrador o como científico, no es tarea fácil; a partir de cierto nivel educativo, cualquier individuo puede percatarse de que la historia es una versión parcial de un hecho, esta versión depende de quién la relate y el mundo al que pertenece. Es así que se cuenta con una historia “oficial”, enseñada a la mayoría de la población, y una serie de versiones disímiles de historiadores que han pertenecido a diferentes épocas y corrientes filosóficas.

### 2.4.- Características de la nueva novela histórica:

**GRINBERG (2000)** argumenta que un rasgo importante de la novela histórica es la **metaficción**, como pueden ser los comentarios del narrador acerca del proceso de la creación, las frases parentéticas en las que se hacen reflexiones al margen de la narración y **las citas falsas son recursos comunes para provocar extrañamiento y poner en evidencia el carácter ficticio de una historia, que en este caso también puede ser la Historia.**

Como en otras novelas del siglo XX, en la nueva novela histórica la **intertextualidad** es una característica importante, ésta puede definirse como las referencias a otros textos que pueden encontrarse en un escrito. De esta forma, toda obra puede entenderse como una red intertextual, en la que diferentes discursos dialogan entre sí, aunque hay textos en los que la intertextualidad es deliberada, como es el caso de la novela que estamos estudiando.

En el caso concreto de la nueva novela histórica, la intertextualidad puede encontrarse en **la inserción de personajes de otros relatos o referencias a otras obras**, que llega hasta sus últimas consecuencias con el uso del **palimpsesto o reescritura de fragmentos de otros textos como parte de la novela**, algunas veces con comillas o cursivas, aunque en ciertos casos es tan evidente que no es necesario llamar la atención sobre lo que es tomado de otros textos, para que el lector lo identifique.

Por otro lado, algunos de los conceptos que introduce **MIJAIL BAJTIN** al estudio de la novela, también son aplicables a la nueva novela histórica, como **lo dialógico**, que establece igualdad jerárquica entre diferentes voces, que implica la existencia del diálogo (en sentido amplio) en la narración y por lo tanto la presencia del otro u otros.

Lo dialógico implica la aceptación de que no hay un lenguaje único, ni una sola versión de ningún acontecimiento. En este sentido, todas las voces tienen el mismo valor; por lo tanto, se proyectan varias interpretaciones de los sucesos, los personajes y las ideologías.



Otro concepto bajtiniano aplicable a la novela histórica es la noción de lo **carnavalesco**. **El carnaval, tal como lo entiende Bajtin, es un acto subversivo en el que se transgreden las estructuras de poder; se ofende a Dios y se desfiguran las convenciones sociales para mostrar irreverentemente lo grotesco, entendido como aspecto positivo de la realidad humana.** Con esta noción, el autor muestra que la novela vuelve a lo dionisiaco de la Edad Media, que había quedado marginado desde la entrada del logocentrismo que trajo consigo la modernidad. En términos muy generales, lo carnalesco puede encontrarse en la nueva novela histórica en **la exageración humorística** de situaciones y personajes; la parodia y la risa; además del énfasis en los aspectos carnales del hombre, **como el sexo o la gula.**

El tercer concepto bajtiniano aplicable a la nueva novela histórica es la **heteroglosia o polifonía**, manifestada en las focalizaciones distintas dentro de un mismo texto, y en el manejo de diferentes niveles de lenguaje. Cabe mencionar que aplicar la teoría Bajtiniana a la novela latinoamericana es un asunto delicado, ya que los conocimientos que se tienen de esta teoría son a partir de traducciones, generalmente del ruso al inglés, por lo que sus conceptos llegan al español ampliamente deformados.

Para **FERNANDO AÍNSA (1995)** los rasgos sobresalientes de la nueva novela histórica son la **relectura de la historia fundada en un historicismo crítico**, que intenta dar coherencia al presente a través de una visión crítica del pasado. Esta relectura intenta deslegitimar la historia oficial y pretende acercarse a la “verdad” por medio de la ficción. La

relectura también ayuda a contrarrestar la dimensión épica de la historia. Gracias a recursos como **el uso de la primera persona**, o la narración en tiempo presente, se logra un acercamiento a los hechos narrados y por lo tanto una posición dialéctica frente al pasado. Además el mismo **AÍNSA (1995)** cree que los escritores latinoamericanos después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizaron la novelística de los dos últimos decenios, necesitaran profundizar en su propia historia, incorporando el imaginario individual y colectivo del pasado a la ficción. Esto no quiere decir que los narradores hayan dejado de experimentar y que la nueva novela histórica sea más convencional. La diferencia es que en ésta además se ha incluido la búsqueda de identidad a través del pasado. La nueva narrativa se ha embarcado así en la aventura de releer la historia, especialmente crónicas y relaciones, ejercitándose en modalidades anacrónicas de la escritura, en el *pastiche*, la parodia y el grotesco, con la finalidad de *deconstruir* la historia oficial. Varios factores han coadyuvado a esta renovación de la novela histórica. Entre otros, el de la propia historia como disciplina, sumergida en una “crisis epistemológica” de interesantes repercusiones en las relaciones entre “imaginario” e historiografía, renovación disciplinaria originada en Europa, pero con repercusiones y desarrollo propio en América Latina, donde la narrativa ha cumplido tradicionalmente una importante función crítica.

De igual manera **PONS (1996)** concluye en su libro titulado *Memorias del olvido* que la nueva novela histórica se relaciona con la historiografía contemporánea, con la que comparte. “1) La subjetividad y la no neutralidad de la escritura de la historia (White), 2) la relatividad del objeto de la

historiografía (Burke), y 3) la reescritura de la historia (De Certeau)”.

**PONS (2002)** considera también que el horror de las dictaduras, el desarrollismo y el eurocentrismo, que acentúan las desigualdades en América Latina, llevaron al criollismo y a la novela histórica tradicional a perder su validez, para abrir paso a una novela histórica más crítica y deslegitimadora.

**AÍNSA (1995)** Asegura que por esta razón puede entenderse que uno de los caracteres que definen la nueva novela histórica **sea el revisionismo de los hechos pasados, para dar sentido y coherencia a los hechos presentes y de esta manera impugnar la legitimación del poder instaurada en las versiones oficiales de la historia.**

Por otro lado **RODRIGUEZ (2004)** afirma que en la nueva novela **histórica se pueden encontrar personajes anónimos o marginales convertidos en protagonistas,** o bien, lo que es la tendencia más común, figuras identificables convertidas en seres humanos derrotados, incomprendidos y hasta dementes, como es el caso de los tres protagonistas de la Trilogía del Descubrimiento de Posse.

Para **SAUCEDO (1996)**, el pasado se recuerda desde los márgenes, desde los límites, desde la exclusión, desde abajo, desde el exilio y, lo más asombroso, desde la locura. De igual manera, la identidad se cuestiona también desde la exclusión. Y es que al recuperar lo particular, lo singular, lo heterogéneo; al privilegiar lo regional y lo local, lo nacional adquiere un nuevo semblante: la novela histórica de finales de siglo

reclama una identidad desde la diferencia, o en todo caso, una identidad regional.

**LARIOS (1987)** observa que la novela histórica contrasta la ficción con el acopio exhaustivo de documentos y datos históricos que se yuxtaponen con los anacronismos y exageraciones antes mencionados, además de la superposición de tiempos históricos diferentes: La nueva novela histórica sí tiene una pretendida “cientificidad” alcanzada por el laborioso acopio de documentos y referencias históricas que le permite no supeditar el nivel histórico al novelesco, incluso, las más de las veces, éste cede a la construcción histórica.

Es para estos efectos que la nueva novela histórica se inclina más por personajes conocidos. Basta mencionar a la Carlota de Fernando del Paso, el Bolívar de Gabriel García Márquez o el Fray Servando Teresa de Mier de Reynaldo Arenas: sus personajes históricos son de primera fila, pues los prefiere bastante conocidos para que le permitan establecer una profunda red intertextual de conocimientos previos, y no teme establecer disensiones historiográficas (...). Se vuelve crítica del presente e intenta, en el orden consciente de su generación, a través de la impugnación, la parodia, la ironía, la deconstrucción, el anacronismo, la simultaneidad de un pasado alterno, una visión totalizadora del mundo. Instaura en su nuevo saber narrativo lenguajes especializados, exclusivos, intertextualizados, con los que disputa al saber científico de la historia la tarea final con el pasado histórico: su comprensión.

Es necesario aclarar que la nueva novela histórica no surge solamente en Latinoamérica. Como antecedente europeo está

*Orlando* (Inglaterra, 1928), de Virginia Woolf; que es una parodia de las biografías decimonónicas, además de una sátira de la sociedad inglesa desde el siglo XVI hasta el XX.

Como ejemplos contemporáneos están *El nombre de la rosa* (Italia, 1980), de Umberto Eco, que es una historia policiaca desarrollada en un monasterio del siglo XVI; o *Los niños de la medianoche* (India, 1981) de Salman Rushdie, cuyo tema es la independencia de la India, por nombrar tres casos conocidos.

Tanto en América como en Europa, la nueva novela histórica explora cuál es la posibilidad de conocer el pasado; aún más, para Fernando Aínsa implica también una forma de llenar vacíos que la historia oficial ha dejado intencionalmente. Esta **“vocación subversiva de la ficción en relación con la historia oficial se convierte en característica fundamental de la obra”**.

**ROMERA, J. y OTROS (1996)** argumenta que esta nueva narrativa es producto de la búsqueda de la identidad latinoamericana, y el cuestionamiento de lo que la historia oficial y legitimadora del poder ha aportado como cimiento de la misma; es también resultado de las nuevas corrientes historiográficas generadas en Europa por autores como Hyden White, Raymond Aran y Robin Collingwood, quienes han abordado la disciplina histórica desde una perspectiva plural, admitiendo la subjetividad y la variedad de versiones e interpretaciones de los hechos, como único camino para comprender el pasado.

Así mismo **ROMERA, J. y OTROS (1996)** expresa que finalmente se está frente a un fenómeno literario **cuyas novelas presentan una visión crítica y desacralizada de los grandes episodios históricos**, es decir, la historia se percibe como “un proceso de ficcionalización, donde el centro de gravedad es el presente y donde la realidad histórica ya no es una memoria histórica única, ni totalizante ni mítica, sino una complejidad de mil historias ficcionalizadas”

## **2.5.- Tipificación de la novela histórica**

**SPANG (1995)** hace una clasificación de la novela histórica que consideramos será útil para un análisis posterior: la novela ilusionista y la antiilusionista.

### **2.5.1.- Novela histórico ilusionista:**

Uno de los rasgos más destacados del tipo ilusionista y de allí su etiqueta es el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado. Este afán se plasma en todos, o casi todos, los recursos y en primer lugar en la estructuración de la narración de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico. Se crea la ficción de que coinciden historia y ficción, se ignora por tanto, o por lo menos se esconde, el hiato entre los ámbitos de la historia y la literatura.

La novela ilusionista debe causar la sensación de que todo lo que se está leyendo efectivamente sucedió. Este tipo de narración es el que corresponde a la

novela histórica “clásica” que apareció en la época romántica.

### **2.5.2.- Novela histórica antilusionista:**

Por su parte, la novela antilusionista presenta características más complejas y se acerca más a las narraciones históricas contemporáneas:

La novela histórica de esta índole tiene **dos objetivos autónomos: crear un mundo ficticio** y, paralelamente, **presentar historia**. Esta doble función no se oculta ante los receptores como ocurre en la novela ilusionista, sino que se insiste en ella: se abandona la pseudoobjetividad del tipo anterior, para acentuar la subjetividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales.

En este tipo de novela se subraya la discontinuidad y heterogeneidad de lo acontecido. Se admite la existencia de la pluralidad en las versiones de la historia y el narrador manifiesta el carácter ficticio de lo narrado, lo cual produce el fenómeno brechtiano del “extrañamiento”, es decir, el lector no pierde de vista que, a pesar de que se está hablando de sucesos verificables en la historia, se encuentra frente a una ficción.

Lo anterior se logra fragmentando la narración; al evitar el orden cronológico, se pierde la sensación de continuidad de la historia. También se logra haciendo reflexiones metahistóricas y, en el plano de lo formal, **incluso utilizando frases en idiomas distintos del de**

**la novela**, que acentúan el anacronismo; en el caso de las novelas de Posse, **SPANG (1995)** expresa algunos ejemplos son palabras como ***marketing o take-off económico***, además del uso de expresiones dialectales de los niveles sociales más bajos de la realidad que se narra. En el caso del autor analizado se introducen algunas palabras en lunfardo, lenguaje arrabalero de la ciudad de Buenos Aires, como ***cafishio o mishiadura***.

A pesar de la intención de dejar de mostrar una sola versión de la historia, introduciendo diferentes versiones del mismo acontecimiento, se sigue firme en el afán totalizador de la novela ilusionista, en la medida en que se mantiene como prioritario ilustrar el carácter de una época. Esta pluralidad puede encontrarse en la voz de “los de abajo”; entra en juego la cotidianidad y el valor de los grupos y organizaciones sociales. Gracias a este mecanismo los protagonistas de la historia oficial pierden peso y puede observarse una “desindividualización” o “desparticularización” de la historia.

Independientemente de si una novela histórica sea ilusionista o antiilusionista, ambas tienen características estructurales comunes que las engloban dentro del mismo subgénero. En primer lugar se encuentra el afán totalizador al que cada tipo de novela llega de forma diferente: la primera lo hace al mostrar los sucesos **en estricto orden cronológico**, detallando espacios y costumbres apegados a la realidad de la historia oficial y conocida; la segunda se ayuda de la variedad en el discurso, las distintas focalizaciones y la presentación



aparentemente desordenada del relato de los hechos. La primera pretende la totalidad histórica; la segunda, la totalidad discursiva, es decir, intenta alejarse de las posturas hegemónicas para dar voz a todas las partes del suceso.

Otro componente importante es **el narrador**, que en la novela ilusionista se prefiere extradiegético, con un saber ilimitado, en contraste con el narrador intradiegético de saber limitado de la novela antiilusionista. Aquí cabe mencionar que también es posible en este tipo de novela la existencia de más de un narrador, hecho que ayuda al poliperspectivismo mencionado con anterioridad. Posse utiliza los dos tipos de narradores: en *Daimón* y *Los perros del paraíso* el narrador es extradiegético; en *El largo atardecer del caminante* es intradiegético.

**SPANG (1995)** expone que **los personajes en la novela histórica pueden ser de dos tipos: representadores**, es decir, figuras que jugaron un papel importante en la historia de la humanidad, como son los protagonistas de la Trilogía del Descubrimiento; y **significadores**, personajes ficticios que apoyan la “recreación” de lo sucedido, utilizados por Abel Posse como personajes periféricos. Respecto a la caracterización de los primeros advierte que evidentemente la presencia de personajes históricos requiere cierto respeto externo e interno frente al modelo que ya empieza con los propios nombres. Sin embargo, el novelista puede permitirse licencias mucho

mayores que el historiador atribuyéndoles rasgos que no poseían en la realidad.

El mismo autor dice que con los personajes significadores, el novelista puede ser aún más libre e incluso atribuirles rasgos anacrónicos que hagan más atractivos a sus personajes; aunque no los precisa, admite que para estas licencias deben existir ciertos límites. En este sentido, y sobre todo al hablar de la narración, considero que el único límite que debe respetarse es el principio aristotélico de la verosimilitud, ya que no debe olvidarse que al presentar un texto como ficción, el autor se deslinda de otras responsabilidades de orden científico, como puede ser la verificación. Considera que tanto la historia como la literatura son productos de la imaginación, pero tienen diferentes objetivos. En cuanto a obras de la imaginación no difieren el trabajo del historiador y el del novelista. Difieren en tanto que la imagen del historiador pretende ser verdadera. El novelista sólo tiene una tarea: construir una imagen coherente, que tenga sentido. El historiador tiene una doble tarea: tiene que hacer esto y además construir una imagen de las cosas, tales como ellas fueron, y de los acontecimientos, tales como ocurrieron.

Otro recurso importante de la novela antiilusionista es la **intertextualidad**, mencionada anteriormente. Las voces de otros textos pueden hacerse evidentes por medio de comillas, cursivas y, en muchas ocasiones, el intertexto puede ser lanzado sin ninguna señal, y así apelar a los referentes del lector.

He aquí los rasgos más importantes de la novela histórica y su tipificación. Se ha marcado la diferencia entre el periodo romántico y las tendencias actuales; también se ha puesto en evidencia que la dualidad ficción/realidad en la novela histórica se vuelve especialmente conflictiva, y sus fronteras son difíciles de discernir.

### **2.5.3. Novela histórica ecléctica:**

**SPANG (1995, pág. 99)** afirma que: “Ninguna novela histórica concreta corresponde plena y exactamente a unos de estos dos esquemas; cada novela, como es natural, es un caso aparte y los autores aprovechan los recursos de un tipo y de otro”.

En ese sentido tomando en cuenta la afirmación anterior y el aval que nos proporciona la teoría del eclecticismo, este tipo de novela es nuestra propuesta al considerar que existen características de la novela histórica en la novela **“Travesuras de la niña mala”** tanto del tipo ilusionista como del antilusionista. Los indicadores propios del autor.

#### **2.5.3.1. Indicadores de la novela histórica ecléctica:**

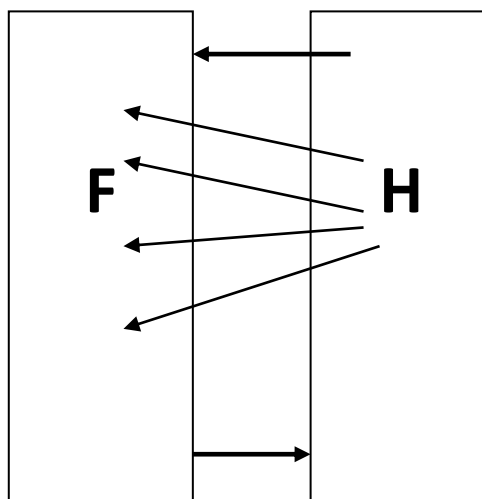
Para demostrar la presencia de la novela histórica hemos visto adecuado realizar una síntesis estratégica de las características de los tipos de novelas: ilusionista y antilusionista. Los siguientes indicadores están presentes en la novela en estudio:

1. La novela histórica se escribe “en determinado momento”, debe haber transcurrido por lo menos una generación, o sea, un mínimo de 30 años.
2. Afán del autor de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado. **(ilusionista)**.
3. Diálogo del narrador con la historia, es decir le concede a la historia y al narrador capacidad interlocutora **(ilusionista)**.
4. Se presentan segmentos causalmente concatenados, es decir, de forma que no se pierde de vista la concepción de la historia como continuo, como tejido (ilusionista).
5. Figuras destacadas y ejemplares que puedan servir de modelo a los lectores (ilusionista).
6. La exaltación del yo y de sus relaciones con la realidad (ilusionista).
7. Recursos descriptivos y miméticos en descripciones de figuras, espacios y acontecimientos, el paulatino avanzar de la acción, los prolijos diálogos (ilusionista).
8. Evocación de los lugares de los hechos, la reconstrucción de las mentalidades de la época evocada, la reconstrucción de las mentalidades de la época evocada (ilusionista).

9. Prioridad de los colectivos, de las instituciones y de los sistemas socio – políticos en la explicación de los cambios históricos-sociales (antilusionista).
10. No linealidad de la narración (antilusionista).
11. Recursos lingüísticos-retóricos a través de intercalación de comentarios y reflexiones sobre los narrado y la propia narración, reflexiones metahistóricas o introduciendo con frecuencias palabras oraciones en idiomas extranjeros, expresiones dialectales en los diálogos de las figuras de estamentos bajos (antilusionista).

## 2.6.- Diferencia gráfica de las dos novelas históricas.

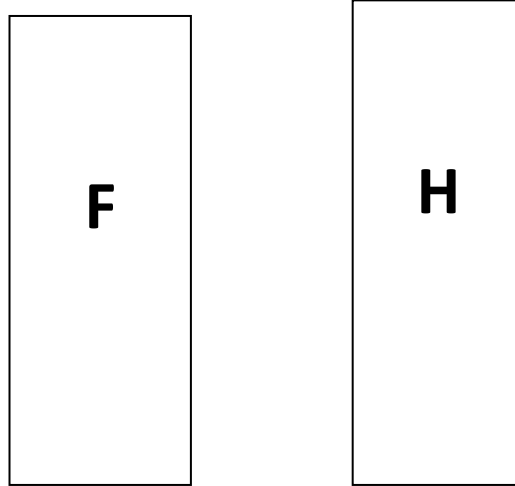
### 2.6.1.- Novela histórica ilusionista:



- ✓ Donde F es la ficción contada, que posee rasgos determinantes de H que es la historia, que causan la

sensación de que todo lo que se está leyendo efectivamente sucedió.

### 2.6.2.- Novela histórica antilusionista:



- ✓ En este tipo de novela, F que es el mundo de la ficción es presentada de manera paralela y separada a H que la historia.

### 2.7.- Elementos estructurales de la novela histórica

**SPANG (1998)** expone que la novela histórica pertenece, no hay que olvidarlo, al género de la novela y, por tanto, encontramos en ella todos los recursos narrativos que se suelen emplear en los demás tipos de novela, desde la organización de la totalidad hasta los detalles de menos envergadura. Se observa una evolución paralela a la de los demás subgéneros novelescos, es decir, la novela histórica no genera un desarrollo independiente y específico. Las discrepancias que se observan se producen entre los dos tipos fundamentales que distinguíamos; es decir, en cuanto al contenido mismo y su estructuración, respecto de la forma interior. Sin embargo, los recursos mismos no son distintos de los que utiliza la novela no histórica. No va por derroteros independientes la novela histórica sino que acompaña la evolución de los demás tipos de narración y se aprovecha de las innovaciones generales.

En este apartado quisiera presentar brevemente las particularidades estructurales de la novela histórica referidas a los siguientes seis ámbitos: 1) la presentación de la totalidad de la novela, 2) el narrador, 3) las figuras, 4) el espacio, 5) el tiempo y 6) el lenguaje. Donde haya discrepancias o diversidad de elementos entre la novela ilusionista y antiilusionista se hará hincapié en ello.

### **2.7.1.- La presentación de la totalidad de la novela**

En la novela histórica de tipo ilusionista prevalece el relato lineal y cronológico con su principio, medio y fin en el sentido aristotélico. Esta organización subraya evidentemente la continuidad, el orden y la jerarquización del contenido y se halla con más frecuencia en la novela histórica clásica, de índole tectónica, con su afán de totalidad que se observa hasta en la consecuente concatenación de los segmentos.

A esta estructuración se opone, preferentemente en la novela histórica antiilusionista, la yuxtaposición aleatoria o poco coherente de cuadros no jerarquizados; una organización atectónica que refleja claramente la consideración de la historia como acumulación de acontecimientos inconexos de igual valor, es decir, el "bloque" de la historia tradicional se convierte en ensamblaje de historias más o menos independientes en los que se destaca la discontinuidad y la heterogeneidad, sin embargo, no abandonando del todo el impulso totalizador. También la novela antiilusionista pretende representar una época, un espacio temporal más o menos completo y, por tanto, no puede renunciar totalmente a los recursos totalizadores.

Una tercera forma de organización, menos frecuente en la novela histórica, es la epistolar tal como se presenta en *Los Idus*

*de marzo* (en este caso, las cartas de los personajes históricos son ficticias.) Esta presentación ofrece la posibilidad de un polifacetismo muy del gusto de los novelistas históricos contemporáneos y muy adecuados al tipo antiilusionista con su afán de parcelación y alienación.

Conforme vaya progresando el cultivo de la novela histórica antiilusionista, serán cada vez más frecuentes los intertextos reales o ficticios en forma de documentos, extractos de crónicas, poemas, cartas, etc. La forma más extensa es la de la narración en la narración, es decir, un texto con un narrador distinto del de la narración principal y con sus propias figuras, su espacio y tiempo. Son particularmente alienantes los intertextos en lenguas extranjeras, en grado sumo si no se traducen, pero ya suficientemente “chocantes” cuando además se añade una traducción. Las funciones de los intertextos saltan a la vista: diversifican la información o pueden con frecuencia actuar como elementos alienantes; también, hábilmente intercalados, contribuyen a aumentar la credibilidad de lo narrado.

### **2.7.2.- El narrador**

La figura del narrador como voz narrativa, siguiendo la terminología de Óscar Tacca, en la novela histórica tampoco se distingue de la de los demás tipos de novela. Para verlo con más claridad propongo un acercamiento a la figura del narrador desde cinco ángulos de vista distintos, a saber, la identidad del narrador, el grado de información, el momento y el lugar de narración y finalmente su implicación en los hechos.



### **2.7.2.1.- La identidad**

El narrador de la novela histórica puede darse a conocer en el relato como tal narrador, es decir, puede revelarse en primera persona del singular o del plural y utilizar en el relato la tercera persona del singular o puede permanecer anónimo, despersonalizado, narrando exclusivamente en tercera persona. Son relativamente frecuentes, y no solamente en la novela histórica, los casos de un narrador que se identifica como mero editor o transcriptor del texto que le ha sido entregado por otra persona o que ha encontrado por casualidad. Raros, aunque no imposibles, son los casos de un narrador que es a la vez figura participante en la narración; por la misma naturaleza de este subgénero como narración distanciada el narrador-figura resulta menos verosímil. Sin embargo, nadie impide al autor inventar a un narrador participante. Puede darse la variante de un narrador múltiple como ocurre en la novela epistolar, en la que todos los correspondientes se convierten en narradores y figuras. Evidentemente, cualquier intercalación de intertextos añade otra voz y cambia con ello la perspectiva desde la cual se observan los acontecimientos; es un efecto deseado porque el poliperspectivismo es muy propio de la novela histórica.

### **2.7.2.2.- El grado de información**

La novela histórica clásica e ilusionista da preferencia al llamado **narrador omnisciente** que desde el principio conoce los orígenes y el final de la historia y

también la intimidad de sus figuras. Lo que llamamos visión “desde arriba”, la visión del que domina las circunstancias, corresponde a esta actitud omnisciente. A veces esta omnisciencia se autolimita y se reduce en parte por dudas que expresa el propio narrador, por contradicciones que pueden surgir entre lo que afirma el ficticio editor de un texto y el narrador, por las discrepancias que pueden producirse entre el texto y los datos expuestos en prólogos o epílogos. Otras veces los mismos recursos se utilizan para corroborar la omnisciencia, sobre todo cuando se recurre a autoridades o testigos oculares que confirman lo narrado.

**En la novela histórica antiilusionista** predomina el narrador con un **saber limitado**, aunque tampoco faltan paradigmas de este tipo de narrador en novelas ilusionistas. El de *Los Idus de Marzo* es quizá un caso extremo, dado que se limita a establecer, con una especie de acotaciones escuetas, el marco del intercambio de las cartas, con algún que otro comentario sobre la procedencia, fecha y naturaleza de las misivas y no interviene para nada en la ponderación de los hechos; como instancia narrativa se mantiene al margen. Lo normal es que el narrador de este tipo vea la historia “desde abajo”, observe, por tanto, como uno más y con limitaciones, lo bajo, lo cotidiano. Es una visión que además tiene efectos alienantes tan cultivados en el modo antiilusionista.

### **2.7.2.3.- Momento de narración**

El momento de narración, es decir, el punto cronológico desde el cual se enuncia la historia se sitúa, en la inmensa mayoría de los casos, después de que hayan ocurrido los acontecimientos narrados; además es lógico, dado que la distancia temporal entre el acontecimiento y su narración es, como vimos ya, una condición *sine qua non* del subgénero. Para evitar malentendidos habrá que puntualizar: no se debe confundir el año de la creación o la fecha de publicación con el momento de enunciación. Los primeros son reales y comprobables y se refieren a las fechas en las que el autor escribe la novela o en que se lanza al mercado; el segundo concepto, el de "momento de narración o de enunciación", es ficticio y depende exclusivamente de la situación que invente el autor para colocar a su narrador y dejarle enunciar el relato. Normalmente, el momento de enunciación es distanciado de las fechas entre las que se desarrolla la novela, sin embargo, puede ser también simultáneo a lo narrado como ocurre, por ejemplo, en la novela *Vida de Napoleón. Contada por él mismo* de André Malraux; también en casos como la novela histórica epistolar la estructuración hace olvidar el momento de la creación de la novela (*Los Idus de marzo* se escribe en 1938 pero la enunciación ficticia del relato se sitúa en tiempos de Julio César); se finge una simultaneidad entre sucesos y su plasmación narrativa con el efecto de una inmediatez más impactante.

#### **2.7.2.4.- El lugar de narración**

El lugar de narración, es decir, la ubicación espacial que el autor fija para el narrador al emitir la narración, está estrechamente vinculado con el momento de la enunciación y puede variar igualmente; con otras palabras, fundamentalmente se trata de la distinción, introducida por G. Genette, entre el narrador intradiegético y el narrador extradiegético. Con más frecuencia nos encontramos con narradores distanciados de los acontecimientos y, por tanto, al exterior de la historia narrada; lo que también se debe a la índole específica del subgénero. Si casi siempre han pasado una o varias generaciones entre el acontecer y el narrar, resultaría bastante inverosímil, que el narrador narrara “desde dentro”, participando en los hechos. Ahora bien, tampoco es imposible, como ya vimos hablando del momento de narración y de un posible narrador participante. La ubicación intradiegética, en cambio, es más verosímil y hasta imprescindible en otros géneros como en la autobiografía, las memorias, la novela de actualidad y de sociedad.

#### **2.7.2.5.- La implicación del narrador**

La implicación del narrador de la novela histórica, en el sentido de tomar partido y de comprometerse con figuras y acontecimientos, es más palpable y casi inevitable, de un modo general, en este tipo de narración. Si se escoge un tema o una situación histórica para plasmarla en un relato, normalmente no es la mera curiosidad por el pasado que incita al

autor, sino porque en ella ve un paralelo o un contraste con la situación actual sobre la cual pretende, de paso, abierta o veladamente, emitir un juicio y/o proponer remedios, apuntando así a la situación actual. De entrada, ya constituye una especie de implicación la selección del tipo de novela, dado que corresponde a una determinada concepción de la historia y de la historiografía. En segundo lugar, la preferencia por una determinada época, un determinado país, un determinado personaje, constituye otra selección. La implicación no tiene que formularse, desde luego, de modo explícito. Basta con que los acontecimientos, su evolución y sobre todo el final se organicen adecuadamente para que el lector pueda averiguar la “sentencia” que pronuncia el autor sobre la historia y sus protagonistas y para detectar qué opinión le merecen las circunstancias del pasado y qué solución propone o sugiere para el conflicto presente; al fin y al cabo, también existe una justicia poética en la novela histórica, incluso cuando el autor insinúa que el mundo y la historia son absurdos.

En bastantes casos el partidismo del autor es, sin embargo, evidente y quizá incluso demasiado visible; a veces ni deja lugar a los lectores para formarse una opinión personal. Un caso notable es *El señor de Bemibre* en el cual el autor no oculta su opinión acerca de los acontecimientos que relata, hecho que se revela ante todo en sus juicios tajantes sobre las figuras protagonistas, representantes unos de la orden de los templarios y otros de sus adversarios.

Ahora bien, a veces, especialmente en tiempos de censura, resulta peligroso sugerir similitudes entre la situación narrada y la presente, dado que el mismo hecho de mencionarlas podría impedir la publicación de la novela. Sin embargo, para el autor muchas veces el propio impedimento se convierte en reto para insinuar más sutilmente la crítica. Además, una cosa es juzgar los acontecimientos y situaciones narrados y otra la crítica implícita que pueda contener la evocación de épocas remotas.

## 2.8.- Figuras de la novela histórica

La misma naturaleza del subgénero exige la presencia de figuras que sean evocaciones **de personajes históricos**. Ahora bien, a la hora de configurar el reparto de una novela el autor dispone de posibilidades varias, primero, en cuanto a la caracterización de estos mismos personajes reales y, segundo, en cuanto a la proporción de figuras reales y figuras ficticias y la importancia que se concede a unas y otras. Utilizando la nomenclatura de P. Ricoeur y aplicando la voz huella (*trace*), que el filósofo francés emplea para designar el carácter de referencialidad indirecta del conjunto de los fenómenos históricos en relación con el relato histórico y ficticio, podemos afirmar que en el ámbito de las figuras de la novela histórica también existen, por un lado, figuras con función vicaria, es decir, **figuras representadoras** que son configuraciones literarias de personas reales del pasado, y por otro, figuras **significadoras** en el sentido de inventadas por el autor y ficticias o simplemente anónimas sin papel individualizado.

### **2.8.1.- La caracterización de las figuras**

Veamos primero las posibilidades de caracterización. Evidentemente, la presencia de personajes históricos requiere cierto respeto externo e interno frente al modelo que ya empieza con los propios nombres. Sin embargo, el novelista puede permitirse licencias mucho mayores que el historiador atribuyéndoles rasgos que no poseían en la realidad. En el fondo, el historiador tampoco dispone de datos fehacientes acerca de los pensamientos y sentimientos íntimos de los personajes y debe basarse en conjeturas. A diferencia del historiador, el novelista está libre de dar los nombres, funciones y rasgos que le parezcan a las figuras ficticias, siempre y cuando respondan al entorno y el ambiente de la novela. Incluso puede darles atributos anacrónicos cuyo efecto alienante es mucho más llamativo, hecho que ocurre con más frecuencia en la novela antiilusionista. Recuerdo el caso llamativo de un ciudadano romano de la época cesárea al que Brecht deja hablar en el más puro dialecto berlinés actual. Las manipulaciones en las adaptaciones literarias pueden ser alienaciones conscientes (como el Julio César corrupto de *Los negocios del Sr. Julio César* de Brecht) y fácilmente se convierten en falsificaciones cuando el autor atribuye características externas o internas inexistentes y manifiestamente deformadoras a personajes históricos. Estas falsificaciones resultarán tanto más llamativas cuanto más conocido es el personaje al lector concreto (recuérdese el caso de Mozart y Salieri en *Amadeus* de Peter Shaffer). Sin embargo, no es fácil encontrar un criterio operativo que establezca el límite exacto entre la licencia permitida y la “desnaturalización” prohibitiva.

### **2.8.2.- La proporción entre figuras reales y ficticias**

La proporción entre figuras históricas e imaginarias varía según épocas, obras y autores. Sin embargo, casi siempre la lista correspondiente a figuras ficticias es más extensa. Además se suele aprovechar la posibilidad de **introducir figuras aludidas, que no hacen acto de presencia en la novela pero de las que habla el narrador y/o las demás figuras**; pueden ser de los dos tipos, **reales e imaginarias**, y ensanchan notablemente las posibilidades de diversificar y autentificar lo narrado. Como en la novela no histórica, y por motivos de economía narrativa, el autor sólo suministrará información exhaustiva acerca de algunas pocas figuras, mientras que de las demás el lector sabrá sólo lo imprescindible para que la figura en cuestión pueda desempeñar plausiblemente su papel.

Como en la novela en general, **habrá figuras primarias, secundarias** y otras de aún menor importancia. El que el llamado “héroe medio”, es decir, una figura procedente de un estamento medio y de importancia mediocre en la narración, sea la figura más frecuente y hasta necesaria en la novela histórica, como afirma G. Lukács, puede ser cierto en determinados momentos de la novela **histórica ilusionista**; pero no es imprescindible y, desde luego, existe una serie de obras en las que el protagonista es un destacado personaje histórico (Julio César, Carlomagno, Enrique IV, Felipe II, Napoleón, etc.). En la **novela histórica antiilusionista** se producen casos, aunque pocos, de figuras protagonistas de ilustre abolengo o de importancia social destacada que unas veces el autor “desmonta o desenmascara” en el transcurso de la narración; son bajadas del pedestal en el que las había



puesto la historia y la tradición. Con ello se subraya nuevamente que la historia no es definitiva, sino siempre proclive a sufrir modificaciones. Otras veces, la figura soberana incluso se enaltece, como ocurre con el rey Enrique IV en la novela de H. Mann. Ahora bien, en este caso, como ya advertí con anterioridad, habrá que averiguar también hasta qué punto *Henri Quatre* es una novela claramente atribuible a un tipo o a otro.

Sin embargo y como norma general, el reparto de la novela ilusionista acentúa la presencia de figuras de estamentos altos, mientras que la antiilusionista da preferencia a las clases medias y bajas. Es notable cómo en novelas históricas de la época de transición se observa una mezcla equilibrada de ambos estamentos, pero con frecuencia es precisamente el declive de la aristocracia lo que se convierte en tema o subtema de la narración.

**La novela histórica en general tiende, por su propia esencia,** a los repartos numerosos que permiten presentar un amplio panorama de la época y la sociedad que evocan. En la novela de tipo ilusionista se enaltece el individuo y las decisiones y motivaciones particulares mientras que en la “otra novela histórica” juegan un papel mucho más importante los grupos sociales e ideológicos, las instituciones, se cuestiona el papel del individuo insistiendo en sus condicionamientos o incluso determinaciones. Los cambios sociales no son provocados tampoco por los individuos, sino por las masas y los sistemas.

### 2.8.3.- El tiempo

La esencia de la novela histórica es la configuración narrativa de la historia, más precisamente, de una determinada época del pasado. Es más, esta época del pasado es la de un pasado concreto, documentado que se representa, en el sentido estricto de la palabra, a través de la narración. Por ello es imprescindible que el autor ubique el tiempo narrado en el calendario; en este aspecto está sometido a unas exigencias de verosimilitud notablemente mayores que los novelistas que cultivan otros subgéneros novelescos. Este es el lugar adecuado para volver a contemplar, aunque sea someramente, la problemática de la fidelidad a la historia del novelista “histórico”, es decir, la cuestión de la obligación o no de seguir con exactitud los hechos reales históricos. Remito también a las observaciones hechas en la presentación de las características generales de la novela histórica y la referencia a la afirmación de Aristóteles acerca de las particularidades del quehacer del literato y del historiador. En este sentido, me parecen acertadas las afirmaciones de **G. Nélod** que sostiene que el novelista nunca pintará con una exactitud escrupulosa acontecimientos históricos vividos, seres realmente conocidos y existentes. Pues esta fidelidad servil lo transformaría en un autor de memorias [...] y le quitaría enseguida su carácter específico de autor de novelas. Las palabras: *novela* y *novelesco* implican por su misma naturaleza la preponderancia de lo imaginario sobre lo real.

La duración del tiempo narrado puede variar considerablemente y puede abarcar un año, toda una vida o un siglo o lo que juzgue oportuno el autor; de todas

formas, ese tiempo siempre se concibe como representativo de la época, es un tiempo paradigmático, simboliza una evolución, una tendencia, un punto álgido en la evolución histórica de un personaje, de una institución, de una nación.

### **2.8.3.1.- *Presentación del tiempo***

Ahora bien, aunque sea frecuente la ordenación lineal, progresiva y continua del tiempo, **el autor de la novela histórica**, incluso dentro de la linealidad, puede manipular el tiempo sobre todo en las condensaciones imprescindibles, porque sólo así será posible abarcar mucho tiempo, como en la presentación del transcurso del tiempo. Los saltos, los ralentís y los acelerados son frequentísimos, así como las anticipaciones y **retrospecciones**.

El autor de la novela histórica goza del privilegio de saber cómo terminó el conflicto real que evoca en su obra, puede contar además con la complicidad del lector (si tiene la suerte de dar con un lector experto, o por lo menos aficionado, en asuntos históricos). Ello, además de comprometerle, le permite unos juegos más flexibles con el tiempo, situándose, por ejemplo, en el pasado mirando hacia el presente como hacia un futuro sabido; o también mirando hacia el pasado con los conocimientos adquiridos en el presente, por así decir, con conocimiento de causa; de este modo, resultan plausibles los

juicios sobre la época novelada y pueden contrastarse con las opiniones que emiten las figuras. A veces estos juicios se pueden presentar de forma indirecta con anacronismos léxicos como lo hace Brecht al hablar, en *Los negocios del Sr. Julio César*, del capitalismo, de los sindicatos, de la banca internacional, etc. El mismo título de la novela ya es un anacronismo y una alienación por contraste con la concepción histórica habitual de Julio César.

#### **2.8.4.- El espacio**

Por las exigencias de referencialidad, tan características de la novela histórica, sus espacios, por otra parte estrechamente vinculados con el tiempo, también tienen que corresponder más fielmente a los espacios reales que en la novela no histórica dado que deben ser comprobables, por lo menos en grandes rasgos. La batalla de Waterloo o la conquista de Sicilia por Garibaldi no pueden ubicarse en otro sitio u otra región que en los históricamente auténticos. Sin embargo, el autor tiene más libertad en la evocación de ambientes e interiores, también puede añadir espacios, encuentros y desplazamientos ficticios. Baste pensar en unos encuentros entre Enrique IV y Montaigne en Burdeos imaginados por Heinrich Mann en su *Henri Quatre* y que nunca tuvieron lugar, pero que permiten al autor/narrador insertar unas reflexiones filosóficas avaladas por el peso de la sabia autoridad de la época en la que se desarrolla la novela.

Una de las motivaciones de peso que explica la predilección de la novela ilusionista por las minuciosas evocaciones de paisajes e interiores es la influencia del Positivismo que sostiene que el hombre es, en fórmula de Hippolyte Taine, el producto de *race, milieu et moment*, por tanto, para explicar las figuras y su actuación resulta imprescindible insistir en detalles de tiempo, espacio y antecedentes porque a ellos se debe su ser, su consciencia y su actuación.

**La novela histórica** tiende a ubicarse en **espacios múltiples**; no sólo porque resulta natural situar los acontecimientos de una novela histórica en numerosos lugares, sino también porque así se puede abarcar más “terreno”, es decir, mostrar más gente en sus espacios naturales y aumentar así el **poliperspectivismo y la verosimilitud** de los acontecimientos narrados. Enrique IV da vueltas por toda Francia con lo cual no solamente conocemos numerosos escenarios con su población y sus problemas particulares, sino también un rasgo de carácter del rey que se acerca a sus súbditos; no le importa abandonar el palacio e ir al encuentro de los franceses divididos por interminables guerras e intereses encontrados. Ahora bien, también tropezamos con novelas históricas, por así decir, regionalistas, como por ejemplo, *El señor de Bembibre*, novela ubicada exclusivamente en el Bierzo, o *Amaya*, cuyo ámbito se limita a las regiones de la antigua Vasconia.

### 2.8.5.- El lenguaje de la novela histórica

El lenguaje de la novela histórica se presta a un doble enfoque: en primer lugar, desde el punto de vista del lenguaje literario en general en su vertiente narrativa y, después, desde el ángulo de la configuración de los diálogos y **eventuales intertextos**.

El novelista alemán Friedrich Hebbel criticó una vez los intentos de algunos autores contemporáneos de asemejar el lenguaje de sus figuras novelísticas al lenguaje de la época a la que pertenecen históricamente estableciendo la siguiente comparación: **“El verdadero lenguaje del héroe tiene tan poco que ver con la novela y con la literatura en general como su verdadera bota en un cuadro”**. No se trata, pues, según Hebbel, de reproducir servilmente el lenguaje del país y de la época ni de las figuras, **la novela histórica es una evocación de una época del pasado en un tiempo distinto** y, por tanto, el arcaísmo sería una falsificación, un anacronismo, no una forma de autenticar lo narrado. Sólo a primera vista el discurso narrativo de la novela histórica, al evocar una época del pasado, o más llamativamente todavía, al presentar países e historias extranjeras, plantea la necesidad de imitar un idioma extranjero y/o la evolución del lenguaje.

Los autores encuentran normalmente una solución intermedia, dejando hablar al narrador y a sus figuras en el idioma materno del autor y en el estado contemporáneo a la creación de la novela y sólo de vez en cuando introducen una forma arcaizante o dialectal para que tanto el diálogo de las figuras como las intervenciones del narrador tengan aire de **autenticidad**. Este compromiso abarca el estrato

léxico y morfosintáctico. Aquí también el anacronismo puede utilizarse como recurso intencionalmente alienante y es, por tanto, frecuente en la novela **antilusionista**; recuerden el romano que habla berlinés en la novela de B. Brecht. Y ya antes de Brecht nos encontramos con el recurso alienante de las réplicas de figuras en lengua extranjera, como por ejemplo, las innumerables intervenciones en francés de varias figuras de *Guerra y paz* de L. Tolstoi, que no son, naturalmente, un invento del autor, sino fiel reflejo de las costumbres de la corte y la aristocracia rusa de la época. H. Mann termina los capítulos de la primera parte de *Henri Quatre* con unos resúmenes en lengua francesa, como si quisiera distanciarse como árbitro de los acontecimientos cambiando de idioma, pero es, a la vez, el idioma del país y de los personajes que está historiando, con lo cual expresa a la vez su simpatía. Como se ve y como es lógico, también en el ámbito del lenguaje, los autores están libres de experimentar y a menudo lo consiguen con mucho acierto.

Como es lógico, la fidelidad más rigurosa al idioma original se exige en los **intertextos**, en documentos o testimonios de la época y del país en cuestión. En el caso de discrepancias idiomáticas con el lenguaje del texto principal caben dos posibilidades de presentación de documentos, o bien se reproduce una copia del original que luego se traduce a pie de página o en un apéndice, o sólo se ofrece una traducción o incluso sólo un resumen en el idioma del texto, procedimiento que permite una mayor libertad manipulativa.

### 2.8.5.1.- *Descripción y amor al detalle*

De un modo general, llama la atención la preferencia por recursos **descriptivos y miméticos**, es decir, la evocación de cuadros detallados de paisajes e interiores y la exacta presentación, hasta con afanes de exhaustividad, de figuras y acciones, con especial predilección de **batallas ante todo en las novelas de tipo ilusionista**. Basta pensar en *Guerra y paz*. Todos estos procedimientos resultan muy apropiados para acentuar la linealidad del discurso de la novela ilusionista, precisamente por su aptitud de crear un simulacro de totalidad y coherencia.

En **la novela antiilusionista** se advierte, como vimos ya, la preferencia por todos aquellos recursos lingüísticos capaces de crear alienación y de evitar la identificación del lector con lo leído; el objetivo es llamar la atención sobre el carácter de artefacto del texto. Entre estos recursos alienantes figuran: **la interrupción de la linealidad del relato**, la intercalación frecuente de intervenciones del narrador que no tienen directamente que ver con la narración de los acontecimientos, como comentarios y reflexiones teóricas acerca de lo narrado o de la historia en general. En *Henri Quatre*, H. Mann finaliza los capítulos del primer volumen, según dije, con una intervención en francés que designa como *Moralité* y que presenta una especie de conclusión y reflexión sobre lo narrado.



Los demás estratos analizables, como por ejemplo el retórico, no ofrecen ninguna particularidad en la novela histórica.

# **CAPÍTULO**

## **II**

## ANÁLISIS DE LA NOVELA “TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA”

En esta parte del estudio desarrollaremos los indicios de manera objetiva para demostrar la presencia de la novela histórica en la obra “Travesuras de la niña mala” utilizando la teoría de **KARL SPANG (1998)** que propone los elementos estructurales de la novela histórica, y los aportes de los otros autores expuestos anteriormente.

### 2.1.- Presencia de la novela histórica:

#### 2.1.1.- La presentación de la totalidad de la novela:

**GRINBERG (2000)** sostiene que un rasgo importante de la novela histórica es la **metaficción**, como pueden ser los comentarios del narrador acerca del proceso de la creación, las frases parentéticas en las que se hacen reflexiones al margen de la narración y **las citas falsas son recursos comunes para provocar extrañamiento y poner en evidencia el carácter ficticio de una historia, que en este caso también puede ser la Historia.** Veamos:

*“¿Cómo era posible que este sudamericano de París que hacía unos meses se ganaba la vida como pinche de cocina del México Lindo fuera ahora un personaje de la jet-set revolucionaria, que hacía vuelos trasatlánticos y se codeaba con los líderes de China, Cuba, Vietnam, Egipto, Corea del Norte, Libia, Indonesia?” (P. 42)*

El autor ha construido la vida de sus personajes en la ficción, pero es necesario que se sorprenda y reflexione sobre el actuar de sus mismos personajes para que se acreciente el aspecto de la autenticidad de su novela y entregue al lector la responsabilidad de distinguir la ficción de la realidad, es así

como presenta constantemente la novela estudiada. En el párrafo anterior el narrador protagonista comenta sobre el cambio repentino que surge en la vida de Paúl, ahora en la siguiente cita, el narrador protagonista se sorprende de la situación de niña mala y desconoce por completo su actuar:

*“¿Se habría enamorado de tal comandante? ¿O había sido éste un instrumento para librarse del entrenamiento guerrillero y, sobre todo, del compromiso con el MIR para ir luego a hacer la guerra revolucionaria en el Perú?” (P. 48)*

En el párrafo anterior, la niña mala ya había sido presentada como la camarada Arlette, nombre que se le había sido asignado por enrolarse sin convicción a la causa revolucionaria, y de esa manera cumplir su primer objetivo que era salir del Perú.

Y es que Vargas Llosa a lo largo de la novela nos presentará una serie de modelos y facetas de la niña mala, que no la favorece. Se presenta también como un personaje complejo que en un momento dado el mismo escritor no podrá controlar su accionar como lo expresa el siguiente párrafo:

*“Gracias a la rutina del trabajo en la Unesco fui saliendo poco a poco de la crisis en que me dejó la desaparición de la ex chilena, ex guerrillera, la ex madame Arnoux. ¿Cómo se llama ahora? ¿Qué personalidad, qué nombre, qué historia había adoptado en esta nueva etapa de su vida” (P. 74)*

### 2.1.2.- El narrador:

**KURT SPANG (1998)** expresa que la novela histórica clásica e ilusionista da preferencia al llamado **narrador omnisciente** que desde el principio conoce los orígenes y el final de la historia y también la intimidad de sus figuras narrador en la novela. Esta es una característica presente en la novela, y que se encuentra en el siguiente texto:

*“Desde que tenía uso de razón soñaba con vivir en París, probablemente fue culpa de mi papá, de esos libros de Paul Féval, Julio Verne, Alejandro Dumas y tantos otros que me hizo leer antes de matarse en el accidente que me dejó huérfano”. (P. 23)*

Desde el primer capítulo el narrador nos cuenta el más grande sueño de Ricardito, que era vivir y morir en Paris, una ciudad de ensueño, cuya motivación nace por la lectura de los escritores mencionados en la cita anterior. Además el narrador omnisciente pone en evidencia la situación de su vida familiar al contarnos que era huérfano de padre por un terrible accidente.

La actitud omnisciente del narrador en la novela tiene un **saber ilimitado**, porque conoce intimidades, sentimientos y hasta planes futuros de sus personajes como lo vemos en la siguiente cita:

*“A mí, que fueran pobretones y que se avergonzaran lo que no tenían me llenaba de compasión,*

*aumentaba mi amor por la chilena y me infundía designios altruistas: cuando Lily y yo nos casemos nos llevaremos a vivir con nosotros a toda su familia”*  
**(P. 25)**

Además de presentarse como un narrador protagonista, se presenta también como un narrador múltiple capaz de ponerse en la voz de los personajes y formar parte de los diálogos como lo podemos leer en el siguiente fragmento, donde aparece Ricardito con su amigo Paul:

*“**Tomamos** unas copas de ron con coca-cola, una bebida que había empezado a llamarse ya cubalibre”*  
**(P. 36-37)**

Esta actitud omnisciente se convierte en una técnica del escritor que va permitir también sumergir a sus personajes en el acontecer histórico como los vamos a ver en los siguientes tratados.

*“(...) ninguno de los revolucionarios pasaba por París en los años sesenta (...) me había puesto a estudiar ruso, pensando que si llegara a traducir también de esta lengua – una de las cuatro oficiales de la ONU y sus filiales en esa época (...)”* **(P. 48)**

*“en nuestras conversaciones de mediodía en Le Cluny (...) aprovechaba la ocasión para hacer un poco de turismo, y que jamás subirían a los andes o se sumirían con un fusil al hombro y una mochila en la espalda”*

En esta parte de la obra al autor se mezcla entre los personajes de la historia, pero narrando un poco como era la sociedad de ese entonces.

**HEBEL citado por SPANG (1998)** afirma que la novela histórica es una evocación de una época del pasado en un tiempo distinto. En ese sentido hemos considerado un indicio determinante que nos permite explicar que el autor se encuentra en otra época de la que señala en la novela y es desde allí de donde nos cuenta la ficción. Veamos:

*“Se trataba de una enfermedad nueva de la que se habían detectado ya bastantes casos en Estados Unidos y en el Reino Unido. Atacaba con especial dureza a las comunidades de homosexuales, (...) y a todas las drogas (...) **nadie hablaba del sida todavía**, se sabía poca cosa de su origen y naturaleza”.*

Esta descripción hace referencia a los últimos días de Juan Barreto en la cama de un hospital en Londres sufriendo una enfermedad desconocida. El autor en la voz de Ricardito en la cita anterior hace referencia al desconocimiento de la enfermedad para luego intervenir con su propia voz diciendo: “...**que nadie habla del sida todavía...**”. Es el autor que confiesa que se encuentra en otra época diferente a la de la historia.

En este párrafo el autor presenta una época diferente de la que está narrando toda la historia. Ya que narra como en tiempo pasado, y que a su vez todo ello da origen a la nueva aparición de la chilenuita:

*“Constituían una fauna muy variada. Muchos eran alumnos de Letra, Derecho, Economía, Ciencias y Educación de San Marcos, organizaciones de izquierda, y, además limeños, aparecían muchachos de provincias e incluso algunos campesinos indios de Puno, Cusco y Ayacucho, aturdidos por el salto de sus aldeas y comunidades andinas donde habían sido reclutados (...) (P. 33)*

En este párrafo comenta acerca de cómo fue que llegaron los estudiantes a París y como es que aparece la popular chilena.

*(...) violando las reglas del secretismo revolucionario, (...) se había pasado al MIR porque era un movimiento revolucionario de verdad (...) (P. 36)*

Nos sigue narrando episodios de la historia del mismo país donde pertenece el autor, haciendo que el lector pueda confundir entre la realidad y la ficción.

*(...) representando al MIR en congresos o encuentros para la paz, por la liberación del Tercer Mundo, por la lucha contra el armamentismo nuclear, contra el colonialismo y el imperialismo y (...) (P. 44)*



### 2.1.3.- Figuras de la novela histórica

La misma naturaleza del subgénero exige la presencia de figuras que sean evocaciones **de personajes históricos**. Ahora bien, a la hora de configurar el reparto de una novela el autor dispone de posibilidades varias, primero, en cuanto a la caracterización de estos mismos personajes reales y, segundo, en cuanto a la proporción de figuras reales y figuras ficticias y la importancia que se concede a unas y otras. Veamos el siguiente fragmento:

*“Aquel verano fue fabuloso vino Pérez Prado animar los bailes de carnavales del club Terrazas de Miraflores (...) fue un gran éxito pese a la amenaza del cardenal **Juan Gualberto Guevara**, arzobispo de Lima, de excomulgar a toda las parejas participantes”. (P. 19)*

En el citado fragmento es mencionado el cardenal Juan Gualberto Guevara, personaje histórico real avalado por nuestra historia oficial, como el XXIX Arzobispo de Lima y **Primer Cardenal del Perú** que supo mantener el prestigio de la Iglesia Católica frente a los cambios sociales y políticos de la década del cincuenta en el Perú. Esta figura es una de las primeras evocaciones de personajes históricos que se hace en la novela.

La novela evoca un sin número de personajes históricos reales que son avalados por nuestra historia oficial. Veamos los siguientes fragmentos:

*“Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, fundado por **Luis de la Puente Uceda**, un disidente del partido aprista”. (P. 32)*

*“Cuando llegue a Lima en marzo de 1965, poco antes de cumplir 30 años, las fotos de Luis de la Puente Uceda, **Guillermo Lobatón** (...) y otros dirigentes del MIR estaban en todos los periódicos y la televisión”. (P. 56)*

*“En Lima, había habido atentados con bombas en el hotel Crillon y el club nacional **el gobierno de Belaunde** había decretado el estado sitio en todas la sierra central”. (P. 63)*

La historia oficial reconoce la presencia de Luis de la Puente Uceda y Guillermo Lobatón como principales líderes comunistas que propalaron sus ideas para cambiar los destinos de nuestro país en la década del 60.

En el ámbito de las figuras de la novela histórica también existen, por un lado, figuras con función vicaria, es decir, **figuras representadoras** que son configuraciones literarias de personas reales del pasado, y por otro, figuras **significadoras** en el sentido de inventadas por el autor y ficticias o simplemente anónimas sin papel individualizado. Con este postulado.

*“(...) mi tía Alberta acusaba a la chilenuita de haberle robado su nuevo nombre de Flaubert. (...)” (P. 57)*

En este párrafo también menciona un personaje histórico literato, Gustavo Flaubert perteneciente al movimiento literario “realismo francés”, empezó la redacción de Madame Bovary, su primera novela, en 1851, y solo seis años más tarde la publicó. Esta novela tuvo que enfrentar casi inmediatamente un juicio de censura por ser considerada inmoral y escandalosa: cuyo tema presente en la obra es el adulterio. Por ello es que el autor Mario

Vargas Llosa introduce en su novela a este personaje que es mencionado por la tía de Ricardito, comparándola con la protagonista “la chilenuita” a través del robo del nuevo nombre del personaje que el escritor Flaubert está escribiendo.

**2.1.3.1.- Paúl:** Es un personaje que por sus características mayoritarias se encontraría dentro de las **figuras representadoras**. Ya que siempre Paul aparece relacionado con personajes históricos como Luis de la Puente Uceda y Guillermo Lobatón. Veamos los siguientes fragmentos sobre Paúl:

*“Paúl había entrado a trabajar en el México Lindo como pinche de cocina, y al poco tiempo, gracias a sus habilidades culinarias, fue ascendido a ayudante de chef”. (P. 31)*

*“En el Perú había estudiado varios años de Medicina y pasó algún tiempo en la cárcel por ser uno de los organizadores de la célebre huelga de la Universidad de San Marcos del año 1952, durante la dictadura del general Odría”. (P. 32)*

*“Paúl pertenecía al Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, fundado por Luis de la Puente Uceda, un disidente del Partido Aprista (...) Eran los años de confrontación entre Pekín y Moscú”. (P. 32)*

*“En Agosto de 1965, fuerzas especiales del ejército peruano habían cercado Mesa Pelada, una montaña al este de la ciudad de*

*Quillabamba, en el valle cusqueño de La convención, y capturado el campamento llarec ch'aska (lucero del alba), dando muerte a muchos guerrilleros. Luis de la Puente, Paúl Escobar y un puñado de seguidores habían conseguido huir pero los comandos luego de una largas cacería, los cercaron y les dieron muerte". (P. 68)*

Los fragmentos citados demuestran que Paul tenía una amistad con aquellos líderes comunistas de ese entonces, siendo parte fundamental también de la fallida revolución que se gestó en nuestro país. Vargas Llosa es aún más audaz en el tercer párrafo anterior cuando devela el posible nombre de este personaje: Paúl Escobar. Personaje que por la señalada relación sea un personaje real del pasado que aparece en la historia de la novela.

**2.1.3.2.- Ricardo Somocurcio:** Este personaje al igual que la niña mala, el tío Ataúlfo y Juan Barreto son de ficción pero que comparten los acontecimientos históricos reales que hemos mencionado. En el caso de Ricardo, figura principal de la novela, en París, se reencuentra con su amigo Paúl, que después de haber sido ayudante de cocina en el México Lindo, pasa entablar la causa revolucionaria desde ese país. En la novela Ricardo comparten muchos diálogos con Paúl, pero lo más determinante es cuando el autor involucra a Ricardo con los asuntos de Paúl. Veamos:

*"Gracias a Paúl, en esos meses y año de París conocí a los principales dirigentes del MIR, empezando por su líder y fundador Luis de la Puente Uceda, y terminando por Guillermo*

*Lobatón, el líder del MIR, eres un abogado trujillano nacido en 1926, disidente del partido aprista, delgado y con anteojos, de tez y cabellos claros”. (P. 44)*

Ricardo es el que habla en el fragmento anterior y confiesa que gracias a Paúl conoció también a los mencionados líderes comunistas, y se atreve a describir las cualidades políticas y físicas de unos de ellos. Esto se convierte en una estrategia de Vargas Llosa para seguir dándole a la novela ese carácter auténtico y real. Consideramos que Ricardo es un personaje creado, que ayuda a la intención del autor, pero que se enmarca dentro de las **figuras significadoras**.

*“muchas veces, en los días, semanas y meses (...) traté de imaginarme a la chilena convertida en la pareja del comandante Chacón, vestida de guerrillera y con una pistola en la cintura, boina azul y botas, alternando con Fidel y Raúl Castro en grandes desfiles y manifestaciones de revolución” (P. 50)*

En el fragmento anterior el autor sigue explicando que Ricardo el protagonista es el que habla que al pensar en la mala noticia que le dio Paul de la camarada Arlette, y para lo cual ella ya está en compromiso con el comandante Chacón. Es que a partir de ello se imagina como una guerrillera en un desfile, pero comparándola con Fidel Castro, quien es un personaje de la historia muy conocido tanto para el autor como para el lector.

**2.1.3.3.- La niña mala:** Es una figura significativa, que el autor crea genialmente, porque además se convierte en un

símbolo de la sociedad de aquellos tiempos y de la sociedad actual que nunca deja de ser crítica.

La niña mala es una figura con antivalores muy bien determinados, que es involucrada por el autor en situaciones históricas reales como la revolución y los líderes comunistas. La figura de la niña mala a lo largo de la novela presenta muchos modelos y nombres inspirados en su fiel objetivo de tener poder y dinero a costas de otros hombres. En cada fragmento que presentamos se dará a conocer los distintos nombres que adopta la niña mala:

*“Lily bailaba con un ritmo sabroso y mucha gracia, sonriendo y canturreando la letra de la canción, alzando los brazos, moviendo la cintura y hombros” (P. 21)*

*“La camarada Arlette tenía una silueta graciosa, una cintura delgadita, una piel pálida, y aunque vestía, como las otras, con gran sencillez, faldas y chompas toscas, blusas de percala y unos zapatos sin taco y con pasadores de esos que venden en los mercados” (P. 34)*

*“(…) lisa flaquita sin pena ni gloria ¡en amores con uno de los comandantes históricos! ¡Nada menos que con el comandante Chacón!” (P. 50)*

*“Ella se rió, mostrándome la sortija de oro de su mano derecha: ahora llevo el nombre de mi marido,*

como se usa en Francia: madame **Robert Arnoux**”  
(P. 53)

“Divisé su anillo de casada en el anular de su mano izquierda, a la manera protestante. ¿Se habría convertido a la religión anglicana también? **Mr. Richardson**, a quien Juan me presentó en la sala contigua, era un sesentón exuberante, con una camisa amarilla eléctrica y un pañuelo del mismo color que rebalsaba sobre su elegantísimo traje azul”  
(P. 99)

**2.1.3.4.- El tío Ataúlfo:** Esta figura se convierte en la fuente principal de información del acontecer histórico y principalmente de la situación política de los años 50, 60, 70 y 80. Es a través de sus cartas a su sobrino Ricardo cuando este viaja a París, que recrea acontecimientos reales históricos de nuestra historia peruana.

“El tío Ataúlfo me escribía de cuando en cuando, había reemplazado a la tía Alberta como mi único corresponsal en el Perú, unas cartas llenas de comercios sobre la actualidad política. Por él me entere que la guerrilla actuaba muy esporádica en Lima, las acciones militares en el centro y el sur de los andes tenían convulsionado el país”. (P. 63)

La proporción entre figuras históricas e imaginarias varía según épocas, obras y autores. Sin embargo, casi siempre la lista correspondiente a figuras ficticias es más extensa. Además se

suele aprovechar la posibilidad de **introducir figuras aludidas, que no hacen acto de presencia en la novela pero de las que habla el narrador y/o las demás figuras;** pueden ser de los dos tipos, **reales e imaginarias**, y ensanchan notablemente las posibilidades de diversificar y autenticar lo narrado.

**La novela histórica en general tiende**, por su propia esencia, a los repartos numerosos que permiten presentar un amplio panorama de la época y la sociedad que evocan.

**2.1.4.- El tiempo:** El tiempo presentado por el autor es una característica determinante en este tipo de novela. El autor lo hace indirectamente de manera cronológica y ordenada con la intención de contar una ficción pero con una base real que viene hacer la historia de la convulsionada época política y crisis de presidentes en el Perú durante los años 50 hasta la década del 80. Pero sin bien es cierto que es la historia que prima en la novela el autor cuando cambia de espacios a lugares como París, Londres, Tokio no deja de contar acontecimientos históricos y costumbres, ritos culturales de cada espacio siempre manteniendo ese orden cronológico que se evidencia en el orden de los años. Veamos:

**2.1.4.1.- 1950:**

*“Todavía no había edificios en Miraflores de comienzos de los años cincuenta, barrio de casita de una sola planta o a lo más dos, de jardines con los infaltables geranios, las poncianas, los laureles, las buganvillas, es césped y las terrazas por las que trepaban las madre selvas” (P. 21-22)*



#### **2.1.4.2.- 1960:**

*“En los comienzos de los años sesenta París vivía la fiebre de la Revolución Cubana y pululaba de jóvenes venidos de los cinco continentes que, como Paúl, soñaban repetir en sus países la gesta de Fidel Castro y sus barbudos y se preparaban para ello” (P. 31)*

La revolución cubana es el principal resultado del movimiento revolucionario cubano de izquierda que provocó la caída de la dictadura del general Fulgencio Batista, el 1 de enero de 1959 y la llegada al poder del líder del Ejército Guerrillero: Fidel Castro.

La revolución cubana representó un hito importante en la historia de América al ser la primera y con más éxito de varias revoluciones de izquierdas que sucedieron en diversos países del continente. El régimen resultante de la revolución, considerado totalitario por numerosos observadores ha mantenido el gobierno en el país a pesar de la enorme cantidad de adversidades, manteniéndolo a flote aun luego de la caída del bloque socialista. Se lo ha acusado de violar algunos derechos básicos de la población como la libertad de expresión, la libertad de circulación o la libertad económica, si bien en términos generales ha resultado exitosa en muchas de las reformas que ha hecho, principalmente en el sistema de salud y el sistema educativo público y gratuito. Estados Unidos mantiene un duro embargo económico a la isla desde principios de los años 60 del siglo XX. Esta política es considerada como bloqueo económico en el marco de las Naciones Unidas y rechazada cada año por la Asamblea General de esa instancia internacional que vota a favor de una resolución denominada Necesidad de poner fin al bloqueo económico, comercial y financiero impuesto por los Estados Unidos contra Cuba.

#### **2.1.4.2.- 1962:**

*“Lo confirmé en aquellos días de 1962 en que hubo un pequeño alboroto periodístico con motivo de intento de asesinato al líder revolucionario marroquí Ben Barka” (P. 42)*

#### **2.1.4.2.- 1965:**

*“En octubre de 1965 secuestrarían y desaparecería para siempre al líder revolucionario marroquí al salir de Chez Lipp, un restaurante de Saint Germain-des-Pres.” (P. 42)*

La claridad de su pensamiento político cómo luchador revolucionario e internacionalista se hizo evidente cuando refiriéndose lo que sería la Conferencia, señaló: “Es un acontecimiento histórico la reunión de organizaciones antiimperialistas de África, Asia y América Latina, por su composición y por estar representadas las dos grandes corrientes contemporáneas de la Revolución Mundial: la revolución socialista y la revolución de liberación nacional. Lo hace histórico también su celebración en Cuba, donde tienen lugar ambas revoluciones”

En 1962, cuando toda la nación estaba en calma, se produjo un intento de asesinato a líder marroquí. Pero tres años más tarde ocurrió lo que tanto se temía, a pesar de que el creciente ascenso del movimiento revolucionario mundial gozaba de un alto prestigio internacional. Sucedió el secuestro y asesinato de Ben Barka, pero este hecho no impidió que se efectuara la Conferencia en La Habana, coincidiendo con el séptimo aniversario de la Revolución cubana, del 3 al 15 de enero de 1966, con la consigna.

*“Cuando llegué a Lima, en marzo de 1965, poco antes de cumplir treinta años, las fotos de Luis de la Puente, Guillermo Lobatón, el gordo Paúl y otros dirigentes del MIR estaban en todos los periódicos y en la televisión” (P. 56)*

Las guerrillas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) comenzaron y terminaron en 1965, cuando se anunció ese octubre la muerte en combate de su líder máximo, el otrora apриста Luis de la Puente Uceda. Pero su cadáver nunca apareció. Incluso en noviembre del 2003 el presidente de la región La Libertad, Homero Burgos Oliveros, dijo que “seguiremos luchando para que los restos históricos se nos entreguen” y en esa ceremonia de homenaje en Trujillo estaba la hija del guerrillero, María Eugenia, quien como el resto de su familia tampoco ha sabido durante estas cuatro décadas del paradero de los restos. Entonces, hace dos semanas, una fuente no identificable proporcionó a CARETAS el documento que publicamos en la página anterior y el croquis de la izquierda. A la zona de Amaybamba viajaron Patricia Caycho y Javier Zapata, de la revista, para realizar lo que creíamos sería una primera indagación. Pero en las circunstancias que se describen en las próximas páginas, y gracias al nombre ‘Maricnilloc’ que aparece en el croquis, llegaron a lo que todo indica es el sepulcro mismo de Luis de la Puente Uceda.

*“En la segunda mitad de los sesenta, Londres desplazó a Paris como la ciudad de las modas que partiendo de Europa se desparramaban por el mundo” (P. 87)*

#### **2.1.4.2.- 1968:**

*“El 3 de octubre de 1968 los militares encabezados por Juan Velasco Alvarado, dieron el cuartelazo que acabó con la democracia que precedía Belaunde*

*Terry, este fue despachado al exilio y se inauguró una nueva dictadura militar en el Perú que duraría doce años” (P. 76)*

*“(…) versaban principalmente sobre el lejano Perú, del que nos llegaban noticias cada vez más ruinosas sobre las grandes nacionalizaciones de haciendas y empresa de la dictadura militar del general Velasco, (...)nos iban hacer retroceder a la edad de piedra” (P. 105)*

El Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada fue una dictadura militar impuesta en el Perú tras el golpe de Estado del 3 de octubre de 1968. La Junta Militar liderada por el general Juan Velasco Alvarado nombró al mismo presidente del Gobierno militar, promoviendo reformas de carácter nacionalista y de izquierda. En 1975, el llamado Tacnazo, golpe de estado promovido por el general de división Francisco Morales Bermúdez, puso en la presidencia a éste, quién prosiguió el régimen militar con medidas más atemperadas. En 1979, el gobierno de Morales Bermúdez convocó a una Asamblea Constituyente, la cual promulgó una nueva constitución en 1979, durante su mandato se convoca a las elecciones democráticas de 1980 con los cuales concluye el docenio militar.

#### **2.1.4.2.- 1980:**

*“Pocos meses después, terminó por fin la dictadura militar en el Perú, hubo elecciones y los peruanos, en 1980, como desagraviándolo, volvieron a elegir presidente a Fernando Belaunde Ferry, el mandatario depuesto por el golpe militar de 1968” (P. 143)*

El régimen militar finalizó con la convocatoria de las elecciones generales de 1980, en las que salió vencedor Fernando Belaúnde Terry, quien asumió el mando, recuperando la presidencia, el 28 de julio de ese año, con lo que se concretó el regreso de la democracia y el fin de éste período.

A fines del gobierno militar los crecientes problemas con el pago de la deuda externa y la ineficacia de la administración del Estado llevaron a la aparición de síntomas de crisis económica y a incubar problemas sociales que en años posteriores irían en aumento.

### **2.1.5.- El espacio:**

Vargas Llosa permite recorrer al lector escenarios peruanos y europeos con su cultura y sus problemas particulares, vinculados estrechamente con el tiempo, y que corresponden a espacios reales que han sido comprobados a grandes rasgos.

**2.1.5.1.- Miraflores:** Es uno de los 43 distritos que forman parte de la provincia de Lima . Está localizado en el centro-sur de Lima Metropolitana. Limita al norte con el distrito de San Isidro, al este con los distritos de Surquillo y Santiago de Surco, al sur con Barranco y al oeste es bañado por el océano Pacífico en la Costa Verde. Son múltiples las organizaciones sociales originarias y propias del distrito. Entre ellas, ligadas a la historia lejana y reciente del distrito de Miraflores se hallan importantes clubes sociales peruanos que aquí tienen su sede principal como son, entre otros, el Club Tenis Las Terrazas, el Club Suizo, el Club Waikiki y el Club Social Miraflores.

Miraflores, es el primer espacio peruano real que Mario Vargas Llosa evoca en su novela. Es el escenario de donde surgen los dos personajes principales de la ficción contada, este espacio es descrito así por el autor:

*“Aquel verano extraordinario, en las fiestas Miraflores todo el mundo dejó de bailar valeses, corridos, blues, boleros y huarachas, porque el mambo arrasó con todo (...) y seguramente lo mismo ocurría fuera de Miraflores, más allá del mundo y de la vida, en lince, Breña, Chorrillos, o los todavía más exóticos barrios de La Victoria, el centro de Lima, El Rimac y El Porvenir” (P. 20).*

**2.1.5.2.- Barrio latino:** Es un barrio del centro de París que ocupa el Vº distrito y parte del VIº distrito. Se sitúa alrededor de Universidad de La Sorbona, en la orilla izquierda del Sena. El barrio debe su nombre a que durante la Edad Media los estudiantes hablaban el latín como lengua académica, este era el distintivo del barrio parisino donde la población era eminentemente estudiantil. Desde ese entonces, sus calles hormigean de estudiantes debido a la presencia de varias universidades y Grandes Escuelas. Desde la Edad Media los estudiantes residentes en el barrio, tuvieron gran influencia en la vida de París y en consecuencia de Francia, destacando además por su militancia política los movimientos estudiantiles de los siglos XIX y XX. Fue el espacio central de los acontecimientos del Mayo Francés del 68. Es también un barrio turístico que cuenta con numerosos cafés, bares y restaurantes. Este espacio real aparece en la novela y alberga a Ricardo y a otros personajes. Así lo describe el autor:

*“Además de ganarse la vida en México Lindo, cuando yo lo conocí, a los pocos días de mi llegada a París, Paúl tomaba cursos de Biología en la Sorbona, que abandonó también por la revolución. Nos hicimos amigos en un cafecito del Barrio Latino,*

*donde nos reuníamos un grupo de esos sudamericanos” (P. 31).*

El autor nos cuenta un pasaje más de la vida de Paúl, sin embargo puntualiza en espacios principales como la Sorbona y el Barrio Latino, que se convierten en escenarios donde se gestaban las ideas para la revolución en el Perú. Además eran los lugares preferidos de los estudiantes becados por Cuba, que venían de Perú para recibir preparación ideológica y después sumarse a la causa revolucionaria.

Y con respecto a que el barrio latino fue el espacio central de los acontecimientos del Mayo Francés del 68, conforme los dice la historia oficial, el narrador protagonista también nos habla de este suceso, dándole mayor autenticidad al relato:

*“Al volver a París descubrí que estaba intacto, pues la revolución de Mayo del 68, en realidad no había desbordado el perímetro del Barrio Latino y Saint Germaindes-Prés” (P. 82).*

#### **2.1.5.3.- Swinging London:**

“Swinging London, parecía prehistórica: niños y niñas que hasta los dieciséis años permanecían en severos internados y donde, salvo en los barrios mal afamados de Soho, St. Pancras y el East End, la vida cesaba a las nueve de la noche” (P. 88).

### 2.1.6.- El lenguaje de la novela histórica:

Vargas Llosa es muy cuidadoso al momento de presentarnos el lenguaje de la novela, el escoge para darle mayor credibilidad a su historia narrar según el escenario donde se desarrollan los hechos y teniendo en cuenta el nivel social respecto al tiempo y al espacio. Veamos algunos indicios:

*“Serán tan **muertas de hambre** que no pueden organizar ni siquiera una fiesta?” se preguntaban. “Acaso no es por pobres, sino por **amarretes**”, trataba de componerla Tico Tiravante, empeorándola” (P. 25).*

*“Lily nunca me daba el sí, salvo esa formalidad, en todo lo demás parecíamos enamorados (...) aunque no se pudiera decir que en la oscuridad de las plateas tiráramos plan como otras parejas más antiguas” (P. 22)*

*“Jamás me llamaban por mi nombre, Ricardo Somocurcio, siempre por mi apodo. No exageraban lo más mínimo: estaba templado de Lily hasta en cien” (P. 22)*

De igual modo como utiliza jergas populares cuando se ubica en los barrios Miraflores de la década de 50, el autor también utiliza términos franceses e ingleses cuando la historia se trasporta a Paris, Londres, etc.



*“Éste es el momento de sacar el cognac –me guiño un ojo Simón, Ya ves, **mon vicux**, tomé mis precauciones. Ahora estamos preparados para las sorpresas que nos da, de tanto en tanto. ¡Un excelente Napoleón, verás!” (P. 178).*

## **2.2.- Identificación del tipo de novela histórica:**

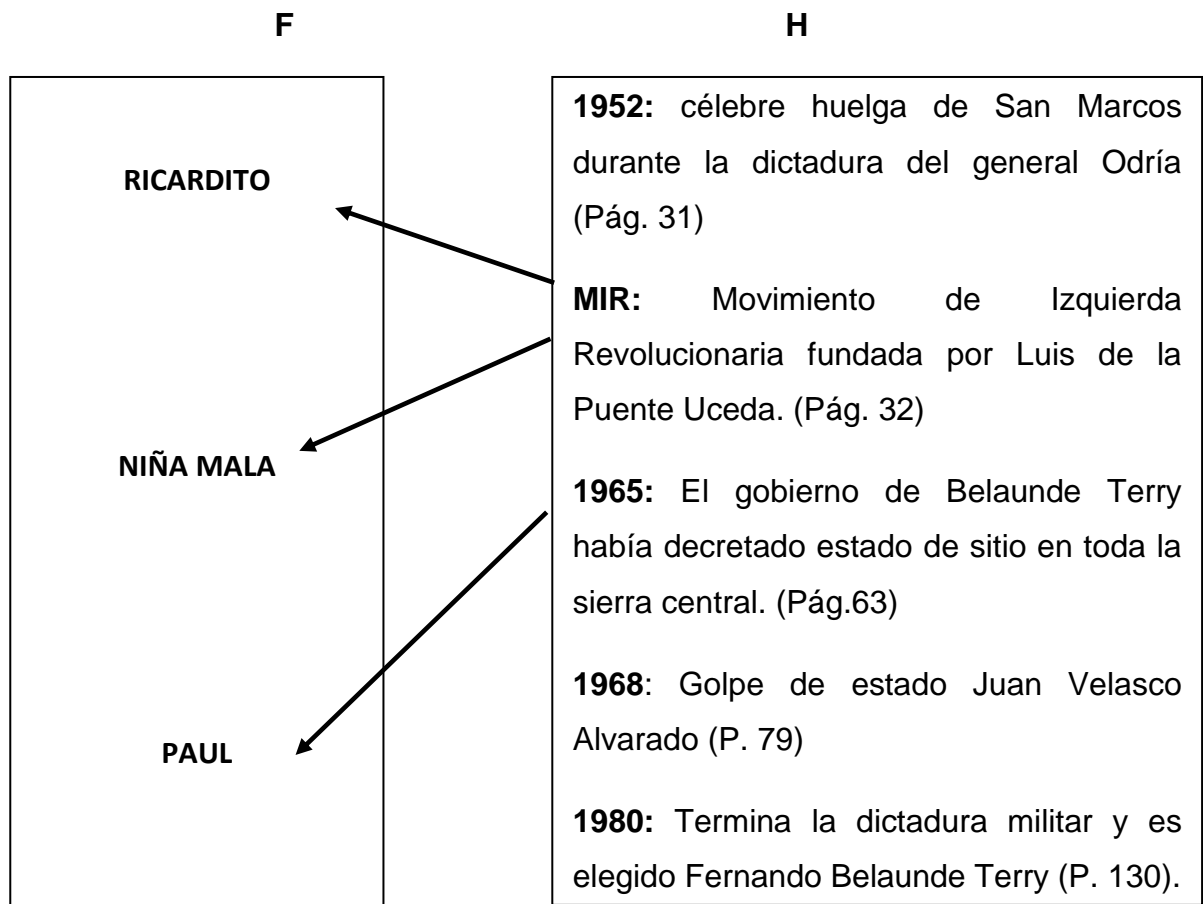
Existe una tendencia en el escritor Mario Vargas Llosa de crear autenticidad de lo narrado en sus novelas, que se muestra en sus libros *Cartas a un Novelista* (1997) y *La orgía perpetua* (2007) cuando expresa lo siguiente:

“Un novelista no crea a partir de la nada, sino en función de su experiencia, que el punto de partida de la realidad ficticia es la realidad real tal como lo vive el escritor” **(La orgía perpetua)**

“La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad” **(Cartas a un novelista, P. 22).**

En ese sentido estas afirmaciones del escritor se convierten en uno de los valiosos fundamentos para tipificar a la novela “Travesuras de la niña mala” de Mario Vargas Llosa como una novela histórica de tipo ilusionista sin descartar que presente algunas características del tipo antilusionista.

Además presento una explicación gráfica que es una aplicación del esquema anterior expuesto, tomando en cuenta algunos elementos estructurales ya desarrollados en el capítulo anterior, con la intención de complementar la explicación en esta parte del estudio.



Para esta demostración gráfica hemos tomado tres figuras de la novela: Ricardito, La niña mala y Paúl. Además del tiempo que presenta hechos históricos avalados por nuestra historia oficial y extraídos también de la novela.

El escritor logra combinar perfectamente H con F, de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico. En este esquema las líneas indican que la historia de ficción de estos personajes coincide también con el acontecer histórico que se muestra en el recuadro H.

En ese sentido, tomando los postulados de la novela histórica ilusionista que indica que uno de los rasgos más destacados es el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado y que este afán se plasma en todos, o casi todos, los recursos, podemos decir que esta novela además de presentar características de la novela histórica, se ubica dentro del tipo ilusionista.

## CONCLUSIONES

- En la novela analizada “Travesuras de la Niña Mala” se encuentra presente la metaficción por los comentarios del narrador acerca del proceso de la creación, y esto se demuestra en las frases parentéticas en las que se hacen reflexiones al margen de la narración y las citas falsas que son utilizadas para provocar extrañamiento, y así poner en evidencia el carácter ficticio de una historia.
- El autor combina la realidad con la fantasía, dejando al lector en una controversia de poder distinguir lo uno de lo otro.
- El narrador está presente en todo momento de la narración, es decir que el autor trata de mezclarse entre los personajes y estar presente en todos los momentos (protagonista).
- En la novela “Travesuras de la niña mala” el autor plasma hechos históricos muy conocidos por el lector y esto permite que el lector no pueda distinguir en que época fue narrada la historia.
- A través del análisis de esta novela, se pretende demostrar el enlace entre el lenguaje y la vida humana en general.
- En la novela, el tiempo es una característica propia de la novela histórica y que está presente en la obra, porque el autor permite que el lector pueda recorrer escenarios peruanos y europeos con su cultura y sus problemas particulares, vinculados estrechamente con el tiempo, y que corresponden a espacios reales que han sido comprobados a grandes rasgos.
- En las fases de la novela histórica se refleja claramente la consideración de la historia como acumulación de acontecimientos inconexos de igual valor, es decir, el “bloque” de la historia tradicional.

- La obra "Travesuras de la niña mala" es una novela histórica, pues junta las características exactas de la misma. La cual no es una historiografía pura ni tampoco es narrativa o novela pura; sino que constituye un "hiato entre ficción e historia".

## RECOMENDACIONES

- Promover el estudio de la obra “travesuras de la niña mala” desde otras perspectivas, como fue estudiada en este trabajo, que propone los elementos estructurales de la novela histórica.
- Reconocer la gran importancia y valor que tiene esta novela estudiada porque el mismo autor hace citas falsas, las cuales sirven como recursos para provocar extrañamiento y poner en evidencia el carácter ficticio de una historia.
- Esta obra es motivo de análisis por la capacidad creadora del autor al momento de presentarla.
- Valorar al escritor Mario Vargas Llosa por temática variada que presenta en su novela, es decir puede ser abordada desde diferentes perspectivas.
- Mario Vargas Llosa al momento de escribir su novela, presenta el aspecto de la autenticidad de su novela y entregue al lector la responsabilidad de distinguir la ficción de la realidad.
- Reconocer la importante participación del autor, porque se presenta como un narrador - protagonista, a la vez como un narrador múltiple capaz de ponerse en la voz de los personajes y formar parte de los diálogos como lo demuestra en los indicios desarrollados en la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- **AÍNSA AMIGUES, Fernando (1995).** La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. San José, Universidad de Costa Rica.
- **AULLÓN DE HARO, Pedro (1994).** “Teoría de la crítica literaria”. Editorial Trotta S.A.
- **BIONDI SHAW, Juan y Otros (1996).** “Signos, información y lenguaje”. Universidad de Lima. Octava edición. Lima – Perú.
- **BLANCO, Desiderio (1989).** “Claves semióticas”. Universidad de Lima. 1era. Edición. Lima – Perú.
- **CHAVEZ PÉREZ, Fidel (2003).** “Redacción avanzada: un enfoque lingüístico”. Editorial Pearson Educación. México.
- **DOMINGUEZ CAPARRÓS, José (2004).** “Teoría de la literatura”. Editorial Centro de Estudios Ramón Arces S.A, España, Madrid.
- **ECO, Humberto (1985).** “Tratado de la semiótica general”. Editorial Luman. Barcelona-España.
- **ECO, Humberto (2000).** “Semiótica y filosofía del lenguaje”. 4ta edición. Barcelona.
- **DOMINGUEZ CAPARRÓS, José (2004).** “Teoría de la literatura”. Editorial Centro de Estudios Ramón Arces S.A, España, Madrid.
- **GUIRAUD, Pierre (1989).** “Semiología”. Siglo XXI editores. 16ta edición. México.

- **GRINBERG PLA, Valeria (2000).** “La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas”. San Salvador. Quinto Congreso de Historia. Mesa de Historia y Literatura.
- **HUAMÁN, Miguel Angel y otros (2003).** “Lecturas de teoría literaria II”. Fondo editorial Universidad Mayor de San Marcos, Perú, Lima.
- **JARA YUPANQUI, Margarita y otros (2001).** “Introducción a la comunicación”. Fondo Editorial Universidad de Lima. Sera Edición. Perú.
- **KOHUT, Karl (1997).** La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt-Madrid. American Eystettensia.
- **LARIOS, Marco Aurelio (1987).** “Espejo de dos rostros: modernidad y posmodernidad en el tratamiento de la historia”.
- **LUKÁCS, George (1966).** “La novela histórica”. Ediciones Era. México.
- **MENTON, Seymour (2002).** “Tendencias generales y variantes nacionales en la novela histórica centroamericana de la época posrevolucionaria: 1989-2002” En: Revista Comunicación. Cartago. ITCR, volumen 12, N°2.
- **NIÑO ROJAS, Víctor (2004).** “Semiótica y lingüística”. ECOE ediciones. Colombia.
- **PIÉGUEZ, Antonio (2003).** “Historia sencilla de la filosofía reciente”. Editorial Aljibe, Iera Edición. Perú.
- **PONS, Ana Cristina (1996).** Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la nueva novela histórica de finales del siglo XX. Madrid, Siglo XXI Editores.

- **QUEZADA MACCHIAVELLO, Oscar (1991).** “Semiótica generativa”. Universidad de lima. 1era edición. Lima – Perú.
- **RODRIGUEZ SANCHO, Javier. 2004.** “La nueva novela histórica y los Estudios de la Subalternidad en América Latina y el Caribe a partir de El reino de este mundo”. Universidad de Costa Rica.
- **ROMERA, J.Y OTROS (1996).** “La novela histórica a finales del siglo XX”. Madrid.
- **SPANG, kurt y otros (1995).** “La novela histórica”. Pamplona, Eunsa.
- **SPANG, Kurt (1998).** “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *Teoría y comentarios*. 2ª Edición. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- **VARGAS LLOSA, Mario (1997).** “Cartas a un novelista”. Editorial Ariel. Argentina.
- **VARGAS LLOSA, Mario (2006).** “Travesuras de la niña mala. Editorial Santillana. Perú
- **VARGAS LLOSA, Mario (2007).** “La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary”. Editorial Alfaguara. Madrid.
- **YURÉN, Adriana (1994).** “Conocimiento y Comunicación”. Editorial Alhambra. 1era Edición. México.